

Т. В. ФРАНТОВА

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ЛАТЕНТНЫЙ КАНОН (РЕАЛЬНЫЕ И ВИРТУАЛЬНЫЕ ФОРМЫ БЫТОВАНИЯ)



В истории европейской музыки многоголосный канон – форма неисчерпаемых возможностей и безграничных богатств выражения музыкального смысла. Слух и мышление современного музыканта, воспитанного, прежде всего на музыкальной классике, привычны к очевидной слышимости канонической имитации с четкой различимостью мелодических линий пропосты и респосты. В этой ясной различимости канонических голосов – важнейший общепризнанный эстетический смысл канона. Однако на протяжении многих веков существования европейской композиторской музыки канон мог иметь (имеет и в современной практике) и иные способы бытования, а именно: разнопланово выраженную латентность.

Что такое «латентный канон»? В известных нам классификациях канон с таким именем не значится. Мы не предполагаем в настоящей статье развернуть детальное объяснение некоей разновидности, еще не описанной в теории, назвав ее «латентным каноном». Речь пойдет о другом – о некоторых приемах многоголосного письма, в которых канон (каноническая имитация) присутствует в скрытом виде (как известно, общее значение слова «латентный» – скрытый, не проявляющий себя явным образом).

Латентность может касаться разных сторон канонической техники – распространяться на письменную фиксацию, затрагивать только звучание или относиться и к письму, и к звуковому результату. Вопрос скрытости канона (от уха, глаза) актуализировался в связи с музыкой XX века, но на самом деле он должен быть поставлен в отношении самых ранних образцов этой формы. Вообще же свойство латентности канона относится к столь разнопорядковым явлениям в истории европейской многоголосной музыки, что «уложить» их в некую классификацию с единым критерием невозможно. Кратко охарактеризуем эти феномены.

1. Частичная фиксация канона в нотной записи: сюда относятся все те случаи, когда нотами записан лишь один голос – пропоста канона,

а способ выведения предполагаемого полного многоголосия зашифрован в «каноне-правиле», предпосланном композитором зафиксированному мелодическому голосу. Как известно, данная норма латентности канонического многоголосия получила недвусмысленное объяснение еще в «Определителе музыки» И. Тинкториса: «Canon Канон [правило] – предписание, изъявляющее волю композитора под видом некоей загадки...» (цит. по [9, с. 589])¹. Еще одно наименование такого канона – «закрытый канон» – приписывают Г. Ф. Бонончини («Musico pratico», 1678 и 1688). «Закрытый канон» («canone chiuso») значит одноголосно нотированный канон, который предполагал наличие определенных помет для вступления респост [15, с. 528].

Практика одноголосной фиксации канона, зародившаяся в средневековых ротах, унаследованная мастерами Ars nova (Машо), сохранялась на протяжении всего периода расцвета хоровой полифонии XV–XVI веков, получив затем оригинальное воплощение в канонах-загадках и в эмблематических канонах-надписях на портретах и в книгах эпохи барокко. Объяснение загадочных канонов стало излюбленным и изысканным интеллектуально-духовным общением между посвященными. И не все загадки поддавались объяснению. Например, по поводу разгадки одного из баховских канонов Й. Маттезон дал следующий комментарий в «Совершенном капельмейстере» (приведя и соответствующий нотный пример): «Насколько точно и верно разгадали канон эти расшифровщики, пусть решает сам его сочинитель, и не обвиняет меня, что-де его смысл не разгадан: чего я очень страшусь» (цит. по [15, с. 542]) (Пример 1).

«Загадочный канон», получивший полную многоголосную расшифровку, не перестаёт однако быть латентным, ведь одноголосные каноны всегда открыты для новых расшифровок, примеры чего появляются и в наше время.

2. Некоторые новые методы композиции XX века – основание возникновения латентности канонической техники на уровне звучания,

явление, широко распространённое в музыке минувшего века. Одна из типичных причин – сверхмногоголосие, объективно препятствующее ясной различимости полифонических голосов, чем и пользуются многие композиторы ради особого рода выразительности. Хрестоматийный пример – знаменитый Октет дворников в опере «Нос» Д. Шостаковича (Картина пятая. № 9. «В газетной экспедиции», финальный раздел – ц. 229–237). Каждый из восьмерых дворников, дающих объявления, диктует свой текст по складам, и делают они это одновременно. В музыке сцены строго выдержан реальный восьмиголосный канон II разряда в обращении (четыре голоса в прямом, четыре – в обратном движении). Звучит этот эпизод, как известно, отнюдь не как стройный полифонический канон, а как нелепое нагромождение звуко-слов: все линии «разрезаны» паузами на отдельные точки. Перемешиваясь между собой, звуки-слоги создают смешную и жутковатую абсурдистскую картинку (около последних тактов в партитуре значится: «Постепенно сцена погружается во мрак»).

В музыке XX века возникли целые области, в которых латентность канонического письма становится нормой. Прежде всего, это микрополифонические каноны у Д. Лигети, А. Шнитке, Э. Денисова, Н. Мартынова, С. Слонимского, Р. Щедрина и других авторов. Название «микрополифония», как известно, предложил и объяснил Д. Лигети в связи с собственной техникой: «Возникает “неслышимая” полифония, микрополифония, отдельные моменты которой обособленно не воспринимаются, хотя каждый в отдельности согласуется с характером всей полифонической сети. Иными словами: индивидуальные голоса и конфигурации этих голосов остаются за порогом восприятия» (цит по: [10, с. 42]). Совершенно реальные, согласно нотной записи многоголосные каноны как таковые не звучат (Д. Лигети. «Lontano», Реквием и т. д.). Голоса сливаются в сонорный пласт – поток (термин А. Маклыгина) той или иной конфигурации. Нерасчлененность для слуха канонического многоголосия предопределена условиями микрополифонии. Не углубляясь в подробности этой достаточно сложной техники, отметим лишь, что наличие канона в микрополифоническом письме может порождать множество тонких эффектов в области сонорики.

Другой важный метод композиции, возникший в XX веке, – серийный – тоже часто предполагает принципиальное расхождение звучания и письма, но совсем иначе, нежели микрополифоническая техника. Правда, несовпадение звучания и письма – не обязательный атрибут

серийности. Например, в додекафонных сочинениях А. Шёнберга многие каноны тождественны по письму и звучанию (Сюита для фортепиано, соч. 25; Квнтет для духовых, соч. 26). Напротив, точнейшие серийные каноны в произведениях А. Веберна часто не воспринимаются на слух как канонические последования горизонтальных линий. П. Булез, сравнивая музыку А. Шёнберга и А. Веберна, отмечал: «С двенадцатитоновой техникой он [Шёнберг – Т. Ф.] устанавливает очень строгую иерархию. В своём строгом контрапункте он действительно имеет контрапункт как раньше: линия, линия, линия. Веберн тут намного искуснее, ибо вносит неопределённость. У него так много пауз и перекрещиваний, что голоса часто вообще не могут быть прослежены» (цит. по: [8, с. 310]). Действительно, звуковой облик сочинений А. Веберна иной: контрапункт множества коротких мотивов, звуковых точек, рассеянных в многомерном стереофоническом пространстве. В то же время каноническая, как и вообще полифоническая, техника многих серийных сочинений Веберна двухслойна: «Эта двухслойность сплетений ткани открывает новые богатые возможности “контрапунктирования” двух родов полифонии – серийной (полифония высот) и тематической (ритмолинейных комплексов)» [13, с. 183]. Примерами такого рода переплетений богата, например, ткань Кантаты № 2.

Именно в связи с веберновской техникой в последние годы в теоретических работах все чаще появляется выражение «виртуальный слой композиции» (см.: [3; 5; 6]). «Серийная структура в серийной музыке, – пишет Т. Дубравская, – это внутренний, по сути, виртуальный слой композиции: то, что лежит в основе, но то, что требует аналитической реконструкции. Непосредственно воспринимаются не серийные голоса, а фактурные» [3, с. 240]. «Серийные нити», опоясывающие пуантилистические композиции Веберна, создают порою весьма густые «серийные сетки» (начиная с Симфонии, соч. 21). «В одновременном изложении бывает несколько таких нитей, вследствие чего возникают серийные каноны» [там же, с. 247].

Серийный метод композиции получил, как известно, широкое и очень разноплановое применение в творчестве многих композиторов XX века. Каноническая техника при этом также трактуется по-разному. Не умножая примеры, отметим: и виртуальные, и фактурно-тематические реальные многоголосные каноны не редкость в серийных композициях разных авторов.

3. **Некоторые особые разновидности канонической имитации** становятся причиной завуалированности канона. Иными словами,

латентность оказывается следствием особого строения канона, когда и в нотной записи, и по звучанию голоса ориентированы не на тождество (в процессе горизонтального развертывания многоголосия), а на контраст. Тождество же скрыто во внутренних связях, завуалировано порой настолько, что может быть обнаружено лишь при помощи определённых аналитических операций. В число видов данной группы могут входить каноны: контраверсионные, элизионные, ракоходные, с фигурационным или орнаментальным преобразованием респосты и т. д. Например, ракоходные каноны разных веков, начиная с первого примера в знаменитом рондо Машо «Мой конец – моё начало, моё начало – мой конец», в большинстве своём не содержат очевидной для слуха имитационности. Приведём замечание А. П. Милки, блестяще объяснившего технику сочинения ракоходного канона на примере пьесы из «Музыкального приношения» И. С. Баха: «Как видно из приведённой схемы развёртывания (и восприятия) ракоходного канона во времени, с самого начала ни один признак не говорит о том, что перед нами – канон» [7, с. 93].

Рассмотрим подробнее контраверсионный канон. Его специфичность заключена в выведении из одной общей пропосты других голосов, контрастных и пропосте, и друг другу в плане интонационно-тематического содержания². Происхождение нетождественных голосов из единого источника только усиливает их контрастность, а иногда и «несовместимость». Подобное качество достигается сложным комплексом различных средств, среди которых важное место занимают принципы полиструктурности и многослойности канона.

Немалое количество контраверсионных канонов встречается в Четвёртой симфонии А. Шнитке. Их обилие в этом сочинении не случайно: глубина замысла уникальной философско-религиозной симфонии потребовала особых средств. Напомним, основу авторского замысла составил Розарий – цикл молитв о пятнадцати таинствах из жизни Иисуса Христа и Девы Марии, в соответствии с которым и выстраивается целое с очевидным внутренним разделением на три крупных раздела³. Многоплановое религиозно-философское содержание произведения, конечно, не ограничено сюжетной канвой, предначертанной программой. В то же время, можно заметить, что на общий ход композиционно-драматургического развития своеобразно повлияли некоторые особенности пассионов. Подобная аналогия, конечно, весьма отдалённая, так как в Симфонии нет текста, нет и структурных разделов, обычных для страстей (арий, речитативов, хоров). Но одновременно в её музыке заметно

присутствие трёх разных музыкально-выразительных слоёв, существование которых апеллирует к «памяти» жанра.

Соотношение разных по типу выразительности слоёв работает на различие драматургических планов – контрасты «внутреннего» и «внешнего», более действенного и созерцательного. Каждый из слоёв наделён особой интонационной неповторимостью; по-разному используются не только детали варьирования исходного мелодического тезиса, но и выразительный потенциал контраверсионного канона как такового⁴. Большая часть такого рода канонов расположена во втором разделе Симфонии («тайны скорбные», цц. 37–93), основанном на разработке так называемой «лютеранской темы», которая, как и остальные темы («синагогальная», «григорианская», «православная»), является стилизацией, а не цитатой. В качестве показательного случая рассмотрим тринадцатую вариацию на «лютеранскую» тему, которая как раз и организована по принципу контраверсионного канона (цц. 51–55).

По характеру звучания музыка названной вариации – очень жёсткая, агрессивная, даже жестокая, что объясняется программной подоплёкой: данный раздел соответствует, на наш взгляд, «эпизоду бичевания»⁵. Яростные удары аккордов в партии фортепиано перекликаются с отрывистыми пиццикатными щелчками струнных. Те и другие накладываются в контрапункте на грозный рёв диагональных созвучий в пласте меди. Ко всему этому периодически присоединяются короткие «выкрики» деревянных духовых. Каждый из пластов настолько выпукло контрастен по отношению к остальным, что разговор об общности между ними кажется надуманным, пласты разительно чужеродны. И, тем не менее, они исходят из единого линейно-мелодического корня, единой пропосты, которой является «лютеранская тема» (Пример 2).

Пласт меди – самый монолитный и континуальный. Тема распределена между тремя инструментами – трубой, валторной и тромбоном. В пределах одного линейно связанного мотива у каждого инструмента появляется по одному звуку (при поддержке колоколов), которые, включаясь как педали, образуют диагональное созвучие. Таким способом излагается вся тема – от первого мотива до последнего. По-видимому, этот пласт можно считать пропостой канона: непреложность движения, конечно, усугубляется грозным звучанием меди и фактором интервально-регистровой плотности. К тому же, этот пласт-монолит первым начинает весь раздел, и в нём исходная «лютеранская» тема подвержена наименьшим изменениям.

В пластах судорожных всплесков у фортепиано и сухих пиццикатных «созвучий-щелчков» у струнных горизонтальная структура каждого голоса также есть ни что иное, как «лютеранская» тема, которая, однако, подвержена трансформациям: видоизменяется ладозвукоряд темы – он окрашивается в тона «синагогального» лада с характерным для него обилием увеличенных секунд (Пример 3).

Наконец, пласт деревянных – это тоже экзотическое сочетание вариантов «лютеранской» темы, но лады здесь иные – семиступенные диатонические (эолийский, фригийский, локрийский, ионийский). Попутно отметим, что ладовое варьирование – один из важных общих принципов развития всех тем Четвёртой симфонии. Многовариантная полиладовость канонных, когда каждая респоста воспроизводит мелодию пропосты в «своём» ладу, встречается на протяжении всего сочинения, каждый раз облекаясь в новые оттенки такого рода развития. При этом структурная основа оказывается единой для всех голосов – в виде внеоктавной миксодиатоники, которая возникает как следствие расширения, например, обиходного звукоряда.

Очевидна ли для слуха производность пластов из одного мелодико-тематического корня? Можно предположить, что она смутно угадывается, а вот контраст, конечно, находится на переднем плане. Таким образом, канон, как форма, основанная на технике имитации, пребывает для слухового восприятия в сугубо латентном виде.

В достаточном количестве контраверсионные каноны встречаются и в других сочинениях Шнитке. Генезис подобной техники многосоставен. Прежде всего, он базируется на основополагающем принципе этой формы – выведения многоголосного целого из одного голоса. Нормативное для серийной техники разнообразное интонационно-тематическое и фактурное «прочтение» одного и того же источника – серии – повлияло, по-видимому, и на общее представление о возможных способах выражения контраста через канон.

Латентность той или иной разновидности канона – не прерогатива современных методов композиции, она может возникнуть и в совершенно ином стилевом контексте, например, в многоголосии ясно различимой полимелодической природы в сочинениях композиторов XVIII – XIX веков. Изысканные разновидности латентных канонных встречаются неоднократно в сочинениях И. Брамса, приверженца канонического письма в разных формах. Одна из вариаций брамсовского вариационного цикла этюдов на тему Паганини чарует слух хрустальными фигурациями в высоком регистре. Лишь аналитически взглядев-

шись в паутинки мелодий, обнаруживаем канон. Тожество его голосов скрывается за октавными удвоениями нечётных звуков в респосте, к тому же регистровая и ритмическая близость пропосты и респосты мешают различить на слух голоса канона, и мы просто наслаждаемся хрупкой прелестью звучания (Пример 4).

4. Виртуальная каноническая предформа в тональной музыке – аспект техники композиции, предполагающий существование виртуальных латентных канонных особого рода. Это, так называемое, «основное построение» (по С. Танеэву), – каноны, не выписанные в нотном тексте произведения, но потенциально возможные благодаря аналитической реконструкции. Многоголосное «основное построение» в виде канона по количеству голосов может превышать реальный фактурный регламент конкретного сочинения. При этом в реальных канонах, имеющих в нотном тексте, например, фуги, отражена обычно лишь часть голосов «основного построения» (часто в каком-либо виде сложного контрапункта). Подобные случаи латентных канонных, допускающих их аналитическое обнаружение и воспроизведение нотами, встречаются в фугах И. С. Баха, насыщенных многими стреттами, например, пятиголосный латентный канон («основное построение») в четырехголосной D dur'ной фуге из II тома «Хорошо темперированного клавира», или семиголосный бесконечный канон I рода (латентная виртуальная форма «основного построения») в четырехголосной C dur'ной фуге из I тома «Хорошо темперированного клавира» (Пример 5).

Итак, присутствие канона в латентной форме, не очевидное для слуха, а порой, не очевидное и на письме – явление, существующее в музыке, по-видимому, с XIII века. Обращаясь к его изучению, мы все время сталкиваемся с парадоксами. При всей разношерстности приводившихся выше случаев выделим некоторые важные качества. Латентность часто обусловлена исторически, в зависимости от чего она обретает статус традиции определённой эпохи. Однако независимо от этого, завуалированность канона может быть следствием особых разновидностей собственно канонической техники, автономных от условий гармонии и контрапункта, что мы встречаем в музыке, начиная с XIV века (ракоходный канон). Начиная с XIX века, латентные каноны обусловлены индивидуальными особенностями того или иного авторского стиля, но, наряду с этим, в музыке XX столетия складываются специфические методы композиции, условиями которых предопределён универсализм и нормативность «неслышимых» канонных. Как способ продвижения музыкальной мысли, ка-

нон охватывает области не только очевидного тождества, но и случаи очевидного контраста при глубинном внутреннем родстве элементов, входящих в некую целостность, становясь средством обнаружения единства противополо-

жностей. Но при любых драматургических ролях и композиционных решениях, включая латентность, канон всегда демонстрирует высшее композиторское мастерство и творческую свободу.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Феномен «канона-правила» в отечественной литературе впервые был объяснён Ю. Н. Холоповым [12] и затем освещался в других источниках (см.: [4; 5; 11]).

² Термин «контраверсионный канон» был предложен нами ранее в книге «Полифония А. Шнитке и новые тенденции в музыке второй половины XX века» [14].

³ Сам композитор объяснил программный замысел симфонии: «Розарий – это пят-

надцать тайн... три цикла по пять. Тайны радостные, тайны скорбные и тайны славные» [1, с. 62–63].

⁴ Схема формы канонических вариаций в Четвёртой симфонии Шнитке приведена в книге «Полифония А. Шнитке и новые тенденции в музыке второй половины XX века» [14, с. 288–290].

⁵ Аналогичное мнение высказал исследователь Дзюн Тиба [2, с. 84].

ЛИТЕРАТУРА

1. Беседы с Альфредом Шнитке / Сост. и предисл. А. В. Ивашкина. М.: Классика – XXI, 2003. 320 с.

2. Дзюн Тиба. Симфоническое творчество Альфреда Шнитке: опыт интертекстуального анализа. М.: Композитор, 2004. 160 с.

3. Дубравская Т. «Виртуальный слой композиции» – новое понятие в теории музыкальной формы // Музыка и музыкант в меняющемся социокультурном пространстве: Сб. ст. Ростов н/Д. Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2005. С. 239–254.

4. Дубравская Т. Полифония. М.: Академический проект, 2008. 360 с.

5. Иванова Е. Музыкальные загадки сфинкса – XX век. Вып. 1: Каноны Арнольда Шёнберга и Антона Веберна. Воронеж: Изд-во Воронежского гос. ун-та, 2005. 175 с.

6. Кузнецов И. Полифония в русской музыке XX века. Вып. 1. М.: Изд-во «ДЕКА», 2012. 422 с.

7. Милка А. «Музыкальное приношение» И. С. Баха. К реконструкции и интерпретации. М.: Музыка, 1999. 250 с.

8. Петрусёва Н. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции: Исследование. Москва – Пермь: Реал, 2002. 352 с.

9. Поспелова Р. Трактаты о музыке Иоанна Тинкториса. М.: Науч.-изд. центр «Московская консерватория», 2009. 712 с.

10. Савенко С. О стилистических тенденциях творчества Лигети (конец 50-х – 80-е годы) // Дьёрдь Лигети. Личность и творчество: Сб. ст. М.: РИИ, 1993. С. 38–55.

11. Симакова Н. Контрапункт строгого стиля и fuga. История, теория, практика. Ч. 1. М.: Композитор, 2002. 528 с.

12. Холопов Ю. Канон. Генезис и ранние этапы развития // Теоретические наблюдения над историей музыки: Сб. ст. М.: Музыка, 1978. С. 127–157.

13. Холопова В., Холопов Ю. Музыка Веберна: Исследование. М.: Композитор, 1999. 368 с.

14. Франтова Т. Полифония А. Шнитке и новые тенденции в музыке второй половины XX века. Ростов н/Д.: Изд-во СКНЦ ВШ, 2004. 404 с.

15. Blankenburg W. Kanon // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. K.-B., L., N.-Y., 1958. S. 513–550.

REFERENCES

1. Besedy s Al'fredom SHnitke [Conversations with Alfred Schnittke] / Sost. i predisl. A. V. Ivashkina. Moscow: Klassika – XXI Press, 2003. 320 p.

2. Dzyun Tiba. Simfonicheskoe tvorchestvo Al'freda SHnitke: opyt inter-tekstual'nogo analiza

[Alfred Schnittke's Symphonic Creativity: the Experience of Intertextual Analysis]. Moscow: Kompozitor Press, 2004. 160 p.

3. Dubravskaya T. «Virtual'nyj sloj kompozitsii» – novoe ponyatie v teorii muzykal'noj formy //

Muzyka i muzykant v menyayushhemsya sotsiokul'turnom prostranstve: sb. statej ['Virtual Layer of Music Composition' – A New Concept in the Theory of Musical Form // Music and Musician in a Changing Socio-cultural Space: Collected articles]. Rostov-on-Don: S. V. Rachmaninov Rostov State Conservatory Press, 2005. P. 239–254.

4. *Dubravskaya T.* Polifoniya [Polyphony]. Moscow: Akademicheskij Proekt Press, 2008. 360 p.

5. *Ivanova E.* Muzykal'nye zagadki sfinksa – XX vek. Vyp. 1: Kanony Arnol'da SHenberga i Antona Veberna [Musical Riddles of the Sphinx – the Twentieth Century. Iss. 1: The Canons of Arnold Schoenberg and Anton Webern]. Voronezh: Voronezh State University Press, 2005. 175p.

6. *Kuznetsov I.* Polifonija v russkoj muzyke XX veka. Vyp.1 [Polyphony in the Russian Music of the Twentieth Century. Iss. 1]. Moscow: DEKA Press, 2012. 422 p.

7. *Milka A.* «Muzykal'noe prinoshenie» I. S. Bakha. K rekonstruktsii i interpretatsii ['The Musical Offering' by J. S. Bach. Towards the Reconstruction and Interpretation]. Moscow: Muzyka Press, 1999. 250 p.

8. *Petrusyova N.* P'er Bulez. EHstetika i tekhnika muzykal'noj kompozitsii: Issledovanie [Pierre Boulez. Aesthetics and Technique of Musical Composition: Research]. Moscow – Perm: Real Press, 2002. 352 p.

9. *Pospelova R.* Traktaty o muzyke Ioanna Tinktorisa [Treatises on the Music of Johannes Tinctoris]. Moscow: Muzyka Press, 2009. 712 p.

10. *Savenko S.* O stilisticheskikh tendentsiyakh tvorchestva Ligeti (konets 50-kh – 80-e gody) // D'yord' Ligeti. Lichnost' i tvorchestvo: Sb. st. [On the Stylistic Tendencies of Ligeti's Creativity (Late 50's – 80's) // György Ligeti. Personality and Creativity: Collected articles]. Moscow: RII, 1993. P. 38–55.

11. *Simakova N.* Kontrapunkt strogogo stilya i fuga. Istoriya, teoriya, praktika. CH.1 [Counterpoint of Strict Style and Fugue. History, Theory, Practice. Part 1]. Moscow: Kompozitor Press, 2002. 528 p.

12. *KHolopov YU.* Kanon. Genezis i rannie ehtapy razvitiya // Teoreticheskie nablyudeniya nad istoriej muzyki: Sb. st. [Canon. Genesis and Early Stages of Development // Theoretical Observations of the History of Music: Collected articles]. Moscow: Muzyka Press, 1978. P. 127–157.

13. *KHolopova V.* KHolopov YU. Muzyka Veberna: Issledovanie [Webern's Music: Research]. Moscow: Kompozitor Press, 1999. 368 p.

14. *Frantova T.* Polifoniya A. SHnitke i novye tendentsii v muzyke vtoroj poloviny XX veka [A. Schnittke's Polyphony and New Trends in Music of the Second Half of the Twentieth Century]. Rostov-on-Don: SKNTS VSH Press, 2004. 404 p.

15. *Blankenburg W.* Kanon // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. K.-B., L., N.-Y., 1958. S. 513–550.

Пример 1

Й. Маттезон. «Совершенный капельмейстер»



Пример 2
А. Шнитке. Четвёртая симфония



Пример 3
А. Шнитке. Четвёртая симфония



Пример 4
Й. Брамс. Вариации на тему Паганини. I тетрадь.





—————
ЛАТЕНТНЫЙ КАНОН
(РЕАЛЬНЫЕ И ВИРТУАЛЬНЫЕ ФОРМЫ БЫТОВАНИЯ)
 —————

В статье поднята проблема нетипичного для классической музыки способа существования канона, выраженного в отсутствии различимости для слуха полифонической имитационности, последняя, как известно, является нормой звукового облика многоголосного канона. Цель настоящей статьи – очертить круг явлений, в которых канон присутствует в скрытом виде. Заявлена принципиальная позиция: латентный (то есть скрытый) канон не есть некая особая разновидность техники. По отношению к имитационному многоголосному музыкальному письму латентность есть свойство канонической техники, которое может касаться разных сторон – формы письменной фиксации канона, звуковой реализации многоголосного образца, записи и звучания одновременно. Латентные (скрытые) каноны, обра-

ющие на себя внимание в сочинениях композиторов XX века, не являются, однако, прерогативой названного времени. Свойство латентности канона относится к столь разнопорядковым явлениям в истории европейской многоголосной музыки, что «уложить» их в некую классификацию с единым критерием невозможно. Выделены и охарактеризованы следующие феномены: 1. Частичная фиксация канона в нотной записи. 2. Некоторые новые методы композиции XX века. 3. Некоторые особые разновидности канонической имитации. 4. Виртуальная каноническая предформа («основное» каноническое построение).

Ключевые слова: канон однострочный, микрополифонический, серийный, латентность как свойство канонического письма, виртуальная каноническая предформа.

—————
LATENT CANON
(REAL AND VIRTUAL FORMS)
 —————

The article raises the problem of the way of canon existence unusual for classical music, expressed in the absence of distinguishability for polyphonic imitation hearing, the latter, as is known, is the norm of the sonic appearance of the polyphonic canon. The

purpose of this article is to outline the range of phenomena, in which the canon is present in a hidden form. A principled position is declared: the latent (that is, the hidden) canon is not a specific kind of technique. With respect to an imitative multi-voiced

musical writing, latency is a property of canonical technique, which can concern different aspects – forms of written fixation of a canon, sound realization of a polyphonic pattern, recording and sounding simultaneously. Latent (hidden) canons, which attract attention in the writings of composers of the twentieth century, are not, however, the prerogative of the time mentioned. The property of the canon latency refers to such diverse events in the history of European polyphonic music that it is impossible to

‘bundle’ them into a certain classification with a single criterion. The following phenomena are singled out and characterized: 1. Partial fixation of the canon in the musical notation. 2. Some new methods of composition of the twentieth century. 3. Some special varieties of canonical imitation. 4. Virtual canonical preform (the ‘basic’ canonical connection).

Key words: single-line canon, micro-polyphonic, serial, latency as a property of canonical writing, virtual canonical pre-form.

Франтова Татьяна Владимировна

доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: tandim75@mail.ru

Tatiana V. Frantova

Doctor of Sciences (Musicology)
Professor at the Department of Music Theory and Composition
Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: tandim75@mail.ru

