

С. И. ТАНЕЕВ

УЧЕНИЕ О КАНОНЕ

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ

Издание четвертое, стереотипное

- Т 18 Танеев С. И.** Учение о каноне : учебное пособие / С. И. Танеев. — 4-е изд., стер. — Санкт-Петербург : Лань : ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2020. — 160 с. : ноты. — (Учебники для вузов. Специальная литература). — Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-8114-6469-2 (Издательство «Лань»)

ISBN 978-5-4495-1133-1 (Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

ISMN 979-0-66005-152-8 (Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

Настоящая книга — труд крупнейшего ученого, музыканта, педагога и композитора С. И. Танеева (1856–1915). Как и первая его работа в области полифонии «Подвижной контрапункт строгого письма», широко известная среди музыкантов, «Учение о каноне» представляет собой серьезное обстоятельное изложение авторской теории контрапункта, построенное на основах математики.

Издание адресовано композиторам, музыковедам, музыкальным критикам, студентам и педагогам музыкальных вузов и колледжей.

УДК 78
ББК 85.31

- Т 18 Taneyev S. I.** The doctrine of the canon : textbook / S. I. Taneyev. — 4th edition, ster. — Saint-Petersburg : Lan : THE PLANET OF MUSIC, 2020. — 160 pages : notes. — (University textbooks. Books on specialized subjects). — Text : direct.

This book is a work of S. I. Taneyev (1856–1915), a prominent scientist, musician, teacher and composer. Like his first work in the field of polyphony “Counterpoint in the Strict Style”, widely known among musicians, “The doctrine of the canon” is a serious and detailed exposition of the author’s theory of counterpoint, built on the basics of mathematics.

The edition is addressed to composers, musicologists, musical critics, students and teachers of music high schools and colleges.

Обложка
А. Ю. ЛАПШИН

ПРЕДИСЛОВИЕ

Предлагаемая читателю книга является вторым, исправленным и дополненным изданием капитального труда С. И. Танеева «Учение о каноне». Необходимость переиздания возникла уже давно, поскольку другая книга С. И. Танеева «Подвижной контрапункт строгого письма», в 1959 году вышла вторым изданием под редакцией профессора С. С. Богатырева, а «Учение о каноне», также являющееся основным в вузовских курсах полифонии, с 1929 года не издавалось. Книга давно уже стала библиографической редкостью.

Первое издание вышло под редакцией музыковеда Виктора Беляева, который приложил много сил для унификации рукописных и частично машинописных материалов этого выдающегося труда, увидевшего свет уже после смерти автора. В предисловии к первому изданию В. Беляев писал: «В большинстве вышеупомянутых тетрадей, первоначально составляющих «Учение о каноне» [...], отсутствовали нотные примеры, записанные С. И. Танеевым в отдельных нотных тетрадях, часто заключающих в себе нотные примеры, выписанные им для других целей и, в частности, для целей преподавания. И самой трудной моей работой оказалось восстановление этих нотных примеров на тех местах, где им надлежало быть. Эта работа усложнялась еще тем обстоятельством, что все части труда С. И. Танеева оказались разрозненными в его архиве».

Отсюда и проистекали отдельные проблемы и неточности, которые имелись в тексте первого издания. Они представляют собой не только ошибки в ключах, в первую очередь меццо-сопранового ключа *до* и баритонового ключа *фа*, которые активно использовались Палестриной, однако в настоящее время вышли из употребления, но и поправки в нотном тексте Палестрины ради образования более строгой формы канона того или иного вида. Эти примеры могли попасть в издание книги из образцов, которые С. И. Танеев предназначал для сложных канонических форм на консерваторских лекциях. Об этом же свидетельствуют и те примеры из произведений Палестрины, включенные в первое издание книги, которые содержат при ключах один или два диеза. В XVI веке диатонические ладовые формы могли включать только один бемоль и то при транспозиции лада на квинту вниз. В учебной же практике первой половины XX столетия допускалось использование транспонированных в диезную сферу диатонических ладов, которые отражали расширение ладовой сферы, начавшееся с эпохи барокко. Это же видно и в исполнительских составах при исполнении месс эпохи Возрождения, когда музыкальный строй поднимался и высокие партии *altus* или *cantus* исполняли женские голоса, а не голоса мальчиков, которые звучали в церкви в эпоху Палестрины.

Наиболее проблемными при переиздании «Учения о каноне» стали те примеры из Палестрины, которые были внесены Виктором Беляевым из нотных тетрадей С. И. Танеева и содержали свободную транскрипцию фрагментов месс великого итальянца. Музыкальное творчество Палестрины включало не только строгие, но и свободные полифонические формы; кроме того, строгие формы у него существуют довольно часто не во всей фактуре, а в ее части, дополняясь вариантными или свободными по своей природе линиями контрапунктирующих голосов. Математические (алгебраические, геометрические) основания контрапункта позволяли С. И. Танееву делать точные расчеты вариантов строгих канонических форм, которые могут быть вписаны в фактуру месс или мотетов Палестрины и существовать в ней на равных с авторским музыкальным материалом.

В качестве иллюстрации приведем два примера (№ 127 и 199) из «Учения о каноне». Оба они взяты из Gloria мессы Палестрины «Alma Redemptoris Mater». Первый из них представляет собой четырехголосный конечный канон в контрапункте дуодецимы; второй — четырехголосную каноническую секвенцию второго разряда на том же материале. У Палестрины на этом тематизме в условиях шестиголосия складывается трехголосный канон, четвертый же голос в партии Cantus лишь в процессе мелодического движения выявляет свою каноническую природу (что заметил Танеев и превратил это соединение в точный четырехголосный канон). Аналогичным образом оказался вписан Танеевым четвертый голос во втором каноне (№ 199), который расположился в *Bassus I*, не звучащий в это время у Палестрины.

«Учение о каноне» многими нитями связано с первым трудом С. И. Танеева «Подвижной контрапункт строгого письма». Это касается не только принципов расчета вступления голосов в сложных канонических формах первого и второго разрядов, но и методики сочинения канонических форм. Например, бесконечные каноны первого разряда С. И. Танеев предлагает сочинять не только по отделам, а так же как контрапункт трех или четырех голосов, в котором одна из линий в своем начале (*initio*) индивидуализирована в традициях тематизма строгого стиля (нотный пример № 149).

Влияние труда С. И. Танеева на развитие теории канонических форм невозможно переоценить. Назовем лишь некоторые из них:

- ▣ Тимофеев Н. «Превращаемость простых канонов». М., 1981. Теория, доказывающая подобие (тождественность) канонов строгого стиля, по принципу тождества геометрических форм (треугольников, четырех-, пяти-, шестиугольников), образованных точками — высотными уровнями вступления голосов.
- ▣ Ровенко А. «Практические основы стреттно-имитационной полифонии». М., 1986. Исследование, устанавливающее интервальную зависимость вертикальных координат канонических форм от интервального шага в пропосте.

*Игорь Константинович Кузнецов,
доктор искусствоведения,
профессор Московской консерватории,
заслуженный деятель искусств РФ*

ВСТУПЛЕНИЕ

ПРИМЕНЕНИЕ ПОДВИЖНОГО КОНТРАПУНКТА К КАНОНИЧЕСКИМ ФОРМАМ¹

Преподавая сложный контрапункт параллельно с общим курсом строгого контрапункта, не следует ограничиваться непосредственно относящимися сюда задачами, а [нужно]² пользоваться всяким случаем, где может быть применено то, что учащимся пройдено по сложному контрапункту. Проходится ли, например, имитация на хорал — следует указать, каким образом можно применять в ней сложный контрапункт. При изучении фуги постоянно является возможность пользоваться подвижным контрапунктом в теме и противосложении, в интермедиях, стреттах и т. п. Кроме этого, существует область, где сложный контрапункт находит обширное применение, — это учение о каноне. Упражнения в каноне должны постоянно сопутствовать изучению сложного контрапункта. Они содействуют твердому усвоению сложного контрапункта и развивают способность к контрапунктическому мышлению. Очень большая разница в контрапунктической технике между тем, кто в состоянии лишь написать задачу по сложному контрапункту, и тем, кто освоился со всевозможными его применениями и с уверенностью и легкостью, почти инстинктивно, владеет им, как послушным орудием в самых разнообразных случаях. Эти упражнения дают ученику возможность убедиться в том, что пройденное им имеет практическое применение, заинтересовывают его, разнообразя его работы, и делают доступными такие задачи, которые ранее были для него неразрешимыми.

Каждая из существующих форм имитации может служить основой для канона. В излагаемом здесь учении о каноне устранены все исключительные формы имитации: увеличение, уменьшение, обращение, возвратное движение и т. п. — те формы, к которым с большим или меньшим правом может быть применено название ухищрений, «Kunsteleien». Подобно тому, как в курсе простого контрапункта эти исключительные формы имитации проходятся лишь как добавление к простой ее форме, точно так же и при изучении канона естественно сначала пройти те из его форм, основанием которых служит простейшая форма имитации. Было бы неправильно утверждать, что среди перечисленных исключительных форм не встречается таких, которые были бы полезны для развития контрапунктической техники. Но, во-первых, мы задались целью проследить связь между формами сложного контрапункта и каноническими, вследствие чего мы не можем применять в канонах непройденных нами форм сложного контрапункта, как например, контрапункта обратимого³. Во-вторых, как это не покажется странным, но в существующих учебниках можно найти гораздо более основательные сведения относительно исключительных форм канона, часто совершенно ненужных и обязанных своим существованием лишь измышлениям досужих теоретиков, чем о формах, составляющих самую существенную часть учения о каноне. В настоящем сочинении мы не касаемся также тех канонов, которые имеют более одного главного, руководящего голоса (Propost'ы), как-то: канона двойного, тройного и т. д. Хотя эти каноны также пишутся с помощью пройденных нами форм сложного контрапункта, но включение их в настоящее сочинение слишком бы раздвинуло его рамки. Каноны эти могут быть предметом отдельного исследования. Мы начи-

¹ Книга печатается по изданию: *Сергей Танеев. Учение о каноне*. М.: Государственное издательство «Музыкальный сектор», 1929, с сохранением исторических реалий. — *Примеч. изд-ва «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»*.

² Желая представить труд С. И. Танеева в том виде, в каком он вышел из-под пера автора, и в то же время желая придать книге вид руководства, предназначенного для практического применения, редактор первого издания — В. Беляев — снабдил авторский текст своими дополнениями, заключив их в квадратные скобки. — *Примеч. изд-ва «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»*.

³ См. П. К. Стр. 9. — *Виктор Беляев (далее — В. Б.)*.

наем с канонов двухголосных и переходим затем к трех- и четырехголосным. О канолах, имеющих большее число голосов, [здесь] упоминается лишь вскользь.

Ограниченная таким образом область включает в себя каноны, основанные, как мы уже говорили, на простейших формах имитации, то, что в прежнее время называлось *canon simplex per motum rectum* — простой канон в прямом движении. Мы встречаемся здесь с каноническими формами, которыми постоянно пользовались в своих контрапунктических сочинениях мастера как строгого, так и свободного письма. Помимо своего значения для развития композиторской техники, знание этих форм содействует пониманию технической стороны сочинений прежнего времени. Задавшись целью, возможно полно и всесторонне исследовать выделенную нами область канонических форм, мы затем уже не делаем выбора между этими формами, а, хотя и вкратце, излагаем все относящиеся сюда случаи, не выключая и тех, значение которых в применении к композиции весьма ничтожно (как, например, трехголосные и четырехголосные бесконечные каноны в разные интервалы). Содействуя ясному пониманию теоретической стороны занимающих нас вопросов, случаи эти ввиду малого их практического значения могут быть оставлены вовсе без упражнений.

Вообще, пользуясь настоящим учением о каноне как материалом для практического применения и лучшего усвоения пройденных форм подвижного контрапункта, нет надобности стремиться преподавать учащемуся курс этот в полном его объеме. При том количестве времени, которое уделяется на курс строгого контрапункта, например, в Петербургской¹ и Московской консерваториях (один год), не было бы и возможности выполнить подобную задачу. Достаточно, если учащийся напишет упражнения на главнейшие случаи канонических имитаций и усвоит себе приемы их писания и анализа. При этом следует неизменно руководствоваться правилом: упражняться только в таких формах канона, которые требуют применения пройденных уже форм подвижного контрапункта. Преподающему представляется обширный выбор упражнений на всевозможные случаи этого последнего, начиная с наиболее легких форм двухголосного канона и кончая труднейшими формами четырехголосного. Через все учение о каноне проведено разделение канонических форм на два разряда в зависимости от того, требуют ли они применения вертикально-подвижного или горизонтально-подвижного контрапункта — одного или в соединении с первым. Найти подходящие упражнения для проходимых форм сложного контрапункта, соответствующие силам учащегося, является для преподавателя, благодаря указанному разделению, задачей очень легкой.

Упражнения в канонических формах, проходимые в качестве дополнительных параллельно с изучением сложного контрапункта, вполне достаточны, чтобы познакомить учащегося с приемами писания канонов и сделать для него доступным дальнейшее самостоятельное изучение канонических форм, что весьма желательно для развития композиторской техники. Подобно тому, как вполне законченные виртуозы для поддержания и усовершенствования своей техники находят необходимым часть своего времени посвящать техническим упражнениям, так и для молодых композиторов было бы полезно не оставлять своих контрапунктических упражнений и по окончании курса контрапункта. Те преимущества, какие им даст умение в совершенстве владеть контрапунктом — изящество, плавность и логическая последовательность отдельных голосов, легкость в обработке музыкальных мыслей и быстрота в извлечении заключающихся в них комбинаций — все эти преимущества полного господства над музыкальным материалом с избытком вознаграждают за время, потраченное на занятия контрапунктом.

За немногими исключениями, изложенные в учении о каноне правила имеют общее значение: они относятся столько же к свободному письму, как и к строгому. Но руководствоваться ими при изучении канона в свободном письме можно лишь после того, как предварительно пройден подвижной контрапункт также в свободном письме. Для того чтобы пользоваться этим руководством также и для канона в свободном письме, преподающему придется подыскать новые примеры, так как все приводимые здесь образцы принадлежат строгому письму.

¹ Предисловие писалось С. И. Танеевым в 1912 году. — В. Б.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

ДВУХГОЛОСНЫЙ КАНОН

ОТДЕЛ А

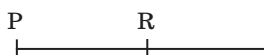
ДВУХГОЛОСНЫЙ КАНОН ПЕРВОГО И ВТОРОГО РАЗРЯДА

ГЛАВА I

Двухголосная каноническая имитация. Двухголосный конечный канон

§ 1. Мы предлагаем в учащимся знакомство с имитацией. Первые упражнения в этой форме относятся к курсу простого контрапункта и начинаются тотчас после того, как пройден контрапункт различных разрядов на *Can-tus firmus* (см. учебники Фукса, Беллермана, Керубини, Бусслера). При этих двухголосных упражнениях нет надобности ограничиваться имитированием только той части начинающего голоса, которая простирается от его вступления до момента вступления имитирующего голоса. Имитация может продолжаться и далее, захватывая тот контрапункт, который начинающий голос исполняет по отношению к имитирующему. Таким путем возникает имитация каноническая, доступная учащемуся уже с первых шагов его в изучении имитационных форм. Так, в учебнике Беллермана второй из приведенных на имитацию примеров представляет образчик имитации канонической, переходящей в свободное заключение. Подобная двухголосная имитация, не требующая применения какого-либо сложного контрапункта, послужит для нас исходным пунктом учения о каноне.

§ 2. Пользуясь старинной терминологией, мы будем начинающий голос имитации называть *Propost'й*, и обозначать буквою P, голос имитирующий — *Rispost'й* и обозначать буквою R. Расстояние, на каком происходит вступление R относительно P (такт, два такта, полтакта и т. п.), будем называть расстоянием вступления и схематически изображать так



а интервал, в который R вступает относительно P, — интервалом вступления (П. К.¹, § 67). При одном и том же интервале вступления может быть различие в направлении вступления, например, вступление в верхнюю или нижнюю квинту, в верхнюю или нижнюю октаву и т. п. Направление вступления мы будем сокращенно обозначать стрелкой, ставя ее перед цифрой интервала вступления. Таким образом выражение $\nearrow 1$ означает вступление R в верхнюю секунду, а $\searrow 1$ — в нижнюю секунду, $\nearrow 2$ — в верхнюю терцию, $\searrow 2$ — в нижнюю терцию и т. д. При вступлении в приму точно так же можно различать направление вступления ($\nearrow 0$ и $\searrow 0$) в зависимости от того, есть ли R верхний или нижний голос. Если нет надобности в указании на различие в направлении, то стрелку перед цифрой будем ставить горизонтально: $\rightarrow 4$ (вступление в квинту), $\rightarrow 9$ (вступление в дециму), без различия в направлении.

Интервал и направление вступления — признаки, по которым делятся двухголосные каноны. Таким образом различаются каноны: в приму ($\rightarrow 0$), в верхнюю или нижнюю секунду ($\nearrow 1$, $\searrow 1$), в верхнюю или нижнюю терцию ($\nearrow 2$, $\rightarrow 2$) и т. д.

¹ П. К. — Подвижной контрапункт старого письма.

§ 3. Приведем ряд примеров двухголосной канонической имитации. Там, где голос перестает участвовать в имитации и переходит в свободный контрапункт, поставлен знак *.

№ 1

Josquin
(G. D.¹ 280)

№ 2

P.² X. 86.

§ 4. В следующем примере перед вступлением R нет паузы и R составляет непосредственное продолжение предшествующей мелодии.

№ 3

P. X. 68.

¹ G. D. — «Додекахордон» Глареана.

² P. — Палестрина, сочинения.

§ 5. В примере

№ 4

P. XI, 4.

как P, так и R не отделены паузами от предшествующего движения голоса.

§ 6. В примере

№ 5

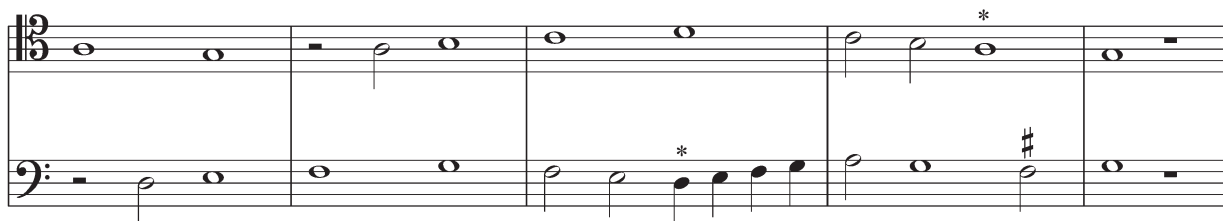
P. XI, 46-7.

и т. д.

R, также не отделенная паузой, имеет первую ноту удлинненной: целую — вместо полуноты. Это изменение длительности первой ноты не должно вводить в заблуждение относительно действительного расстояния вступления. Для определения последнего длительность начальной ноты нужно представить в ее настоящем виде. В вышеприведенном примере, следовательно, расстояние вступления R равняется полутакту. Следующий пример представляет обратный случай — укорочения длительности первой ноты R.

№ 6

Joannes
Vannius
(G. D. 268)



§ 7. В 3-м такте следующего примера надо отметить редкий случай вступления уменьшенной квинты на 1-м сильном времени.



§ 8. В предшествующих примерах расстояние вступления R равнялось или такту, или полутакту. В следующем примере оно равняется четверти такта.



Подобная тесная каноническая имитация называлась в прежнее время *fuga ad minima*. Название фуги в XV и XVI веках обозначало то, что мы теперь называем каноном. *Minima* — название ноты, соответствующей нашей полуноте.

§ 9. Расстояние вступления в следующих двух примерах превышает предшествующие. В первом оно равняется полутора такту, во втором — двум тактам.



№ 10

Joannes Mouton (G. D. 256)

Отметим в 6-м такте последнего примера скрытые квинты, нередко встречающиеся в двухголосном контрапункте нидерландских композиторов.

§ 10. Предшествующие примеры представляли имитацию в кварту и квинту и не заключали в себе перекрещивания голосов. Но в имитациях с меньшим интервалом вступления перекрещивание становится явлением обычным. Стремиться его избежать, например при имитации в приму, значило бы отказаться от всякой свободы голосоведения. Более или менее продолжительная имитация в приму без перекрещивания имела бы непременно результатом движение голосов в одну сторону. Так, например, если P есть голос верхний, то, для того чтобы и при вступлении R в приму остаться верхним голосом, P должна взять ноту выше своей начальной. Когда же R дойдет до этой ноты, то P должна опять направиться кверху и т. д. Например:

№ 11

Если бы P была нижним голосом, то при отсутствии перекрещивания оба голоса таким же образом направились бы книзу. На этом основании перекрещивание голосов при имитации в близкие интервалы, не только [не] должно быть, воспрещаемо, но, скорее, предписываемо. Следующий пример — начало канона в приму — заключает в себе многочисленные перекрещивания голосов.

№ 12

de Osto (G. D. 279)

§ 11. Дальнейшие примеры не нуждаются в пояснениях.

№ 13
P. XII, 32.

№ 14
P. XII, 85.

№ 15
→ 4

P. XIII, 17.

И т. д.

№ 16
→ 4

P. XIII, 31

И т. д.

№ 17
→ 4

P. XII, 54

№ 18
→ 4

P. X V, 24.

№ 19
→ 4

Joannes Vannius (G. D. 262)

§ 12. Имитация может входить как составная часть в сочинение для большего числа голосов, два голоса ведутся канон, другие же не имитируются. Закончим это собрание

примеров короткой двухголосной канонической имитацией в приму, входящей в состав четырехголосного *Miserere* из мессы *De nostra Domina* Жоскина. Приводим этот небольшой номер целиком.

№ 20
→ 0

Josquin
(G. D. 359)

и т. д.

§ 13. Во всех приведенных примерах P-t'a, а за нею и R-t'a не возвращаются к своему началу и не повторяются снова. Они или переходят в свободный от имитации контрапункт, чаще всего делая при этом каденцию, или же умолкают по очереди, как в примере № 15. Подобная каноническая имитация носит название к о н е ч н о й, в отличие от канонической имитации б е с к о н е ч н о й, где P и R возвращаются к своему началу и могут быть повторяемы произвольное число раз, как это видно из следующего примера бесконечного канона на тему Палестрины:

№ 21

P. XIV, 77.

§ 14. Собственно название канона принято применять к имитации только в том случае, когда она образует самостоятельное, законченное сочинение, хотя бы небольших размеров.

С этой точки зрения конечным канон должен быть назван лишь та каноническая имитация, которая заканчивается каденцией. Однако при изучении канонических форм различие это не существенно. Каденция, заключающая собою канон, представляет момент второстепенной важности. Она пишется в простом контрапункте и не оказывает никакого влияния на приемы сочинения самого канона. В каноне самую важную часть составляет именно каноническая имитация, а закончится ли она каденцией или голоса ее, не делая каденции, примут участие в общем ходе сочинения, является безразличным. Став на обычную точку зрения, требующую, чтобы канон представлял законченное целое, мы до чрезвычайности сузили бы область примеров, которыми можно руководствоваться.

Сравнительно немного найдешь законченных канонов у мастеров строгого письма. Требуя этой законченности, мы поневоле должны были бы обратиться от живой музыкальной литературы к мертворожденным измышлениям теоретиков, писавших каноны часто очень сомнительного музыкального достоинства. Напротив, не ставя этих требований и довольствуясь каноническими имитациями, хотя бы и входящими в состав другого сочинения и появляющимися лишь периодически, мы получаем в свое распоряжение громадный запас образцов, заключенных в сочинениях величайших мастеров контрапункта. Тогда только делается ясным, насколько значительна роль канона как двухголосного, так и многоголосного в их сочинениях, с какою легкостью они владеют каноническими формами, далеко однако не исчерпывая их, как это принято утверждать. Каноническая имитация и служащий ей основой подвижной контрапункт, взаимная связь которых выяснится в настоящем сочинении, составляют неотъемлемую принадлежность техники контрапунктического письма и без ясного их уразумения многие стороны этой техники остаются непонятными.

§ 15. Способ писания двухголосных конечных канонов состоит в следующем. Написав отдел P-t'ы до момента вступления R-t'ы и перенеся этот отдел в последнюю, продолжать P-t'у, контрапунктируя R-t'e, и этот контрапункт опять перенести в R-t'у, продолжая таким образом до заключительной каденции. Обозначим ряд отделов, составляющих в общей сложности P-t'у буквами А, В, С и т. д., а ряд тех же отделов R-t'ы буквами А, В, С, и т. д. Так как величина каждого отдела равняется расстоянию между началом P-t'ы [и началом R-t'ы,] то схематически канон можно изобразить так:

(P) А В С D E и т. д.

(R) А, В, С, D, E, и т. д.

или так, если R вступает сверху:

(R) А, В, С, и т. д.

(P) А В С и т. д.

Способ писания канона, следовательно, таков. Пишется А и переносится в R-t'у с перестановкой в требуемый интервал, образуя отдел А,. Затем пишется контрапункт к этому отделу (соединение А, + В), В переносится в R-t'у, пишется соединение В, + С и т. д.

№ 22

Josquin (Publ. IV)

дополнительный голос