

Первоначальное построение как закодированное сообщение

В статье рассматривается концепция «первоначального построения» на примере зафиксированной в автографе С.И. Танеева шестиголосной стретты на тему фуги, открывающей «Хорошо темперированный клавир» Баха. Первоначальное построение — это компактная структура, которая наглядно представляет множество вариантов реализации контрапунктической идеи на раннем этапе работы композитора.

Ключевые слова: С.И. Танеев, И.С. Бах, полифония, контрапунктическая техника, стретта, первоначальное построение.

Предлагаемое здесь словосочетание «первоначальное построение» не претендует на терминологический статус, но и не случайно ассоциируется с двумя хорошо известными терминами, введенными Танеевым в теорию сложного контрапункта: «первоначальное соединение» и «основное построение». Первоначальное соединение подразумевает не только возможность, но обязательно наличие одного или нескольких производных соединений¹. Основное построение (которое в обыденной

¹ Во Вступлении к «Подвижному контрапункту строгого письма» С.И. Танеев подчеркивает: «Существенный признак сложного контрапункта — возможность получить из первоначального соединения мелодий — новое, производное» (см.: Танеев С.И. Подвижной контрапункт строгого письма. М., 1959. С. 10). И хотя в теории контрапункта под производным соединением понимается любая, в том числе точный повтор неодногоголосного материала, внимание аналитика и исследователя всегда направлено прежде всего на собственно контрапунктическое — регистровое, интервальное, временное — изменение в соотношении мелодий. Типологически одинаковые производные могут иметь множество форм воплощения в зависимости от конкретных параметров изменений. Кроме того, одно и то же производное соединение может быть текстуально реализовано по-разному в зависимости, например, от ладотонального уровня или фактурного контекста.

учебной практике окрестили «методикой трех строчек») содержит в себе и первоначальное, и производное соединения в наглядной одновременности². Выражение же «первоначальное построение» актуально в связи с проекцией контрапунктических потенциалов материала на форму и — напротив — с влиянием особенностей формообразования на вид контрапунктической работы. Можно сказать, что первоначальное построение — это построение (комплекс построений), которое позволяет обозначить перспективы материала, контрапунктически заранее проработанного, в условиях той или иной композиционной идеи.

Исследовательская установка, актуализирующая первоначальное построение как тип прекомпозиционной работы, может работать и в том случае, когда мелодическая первооснова сочиняется, и в том, когда она заимствуется. При сочинении ход работы определяется регламентом техники, а задачей композитора является создание материала, пригодного для избранных контрапунктического приема и формы. При работе же с заимствованным материалом первостепенным становится нахождение, подбор, извлечение приемлемых контрапунктических соединений из мелодических сегментов первоисточника, как имитационных, так и неимитационных. Иными словами, важна посегментная контрапунктическая апробация данного материала.

Для композитора первоначальное построение может лечь в основу формообразующей идеи. Реконструирующая же мысль аналитика может свести к такому построению полновесный музыкальный текст.

«Канон, служащий основанием 1-й фуги Wohlt. Cl. ...»

О том, что поиск подобного построения представлял для С.И. Танеева область живого творческого и исследовательского интереса, свидетельствует, в частности, «Канон, служащий основанием 1-й фуги Wohlt[em-perierten] Cl[avier] и объясняющий все находящиеся в нем stretto», вписанный рукой композитора в переплетенный том «Контрапункт 1879»³.

² Танеевская теория позволяет извлекать производные соединения вертикально-подвижного контрапункта из первоначального путем умозрительного расчета, тогда как горизонтально-подвижной контрапункт требует экспериментальной, наглядной работы сразу с обоими соединениями. Как известно, и педагогическая, и композиторская практика прошлого пользовалась последней во всех видах сложного контрапункта.

³ Переплетенный том хранится в доме-музее П.И. Чайковского в Клину под шифром В1 № 445. Приводимая запись находится на с. 21 авторской пагинации.

Ил. 1. Шестиголосный канон С.И. Танеева на тему И.С. Баха

Точно датировать этот текст не удалось⁴. Однако из авторского комментария можно заключить, что запись сделана еще до четкой формулировки основных положений в теоретических трудах Танеева, в период его активных композиторских опытов с русской мелодикой:

Объяснение. 1а может б[ыть] соединено с 3а[,] идущим терциями, без определения (консон[антного]) отношения к другим голосам. 1β находится в таком же отношении к 5β, идущему терциями. 1γ должно быть написано так, чтобы 4γ находилось к нему в отношении двойного контрапункта квинты. Эта схема исчерпывает все комбинации *stretto* вышеупомянутой фуги.

NB. 1 ко 2 в двойном контрапункте октавы.

Специфической терминологии, введенной Танеевым в его трудах о подвижном контрапункте и каноне, объяснение не содержит. Нет здесь ни последовательных методических указаний к написанию канона, ни присущей танеевским научным текстам системности, ни внимания к деталям.

В объяснении композитор затрагивает лишь двухголосные соединения, что не только подчеркнуто вербально — «без определения (кон-

⁴ В этом томе Танеев датирует музыкальные сочинения, а не теоретические выкладки и примеры из сочинений различных авторов. Данная запись располагается между двумя композициями — «Херувимской киевского роспева», датированной 11 мая 1880 года, и «Ирмосом 1-й песни на Богоявление» от 7 марта 1881 года.

сон[антного]) отношения к другим голосам», — но и выражено графически при помощи квадратных скобок и литер греческого алфавита. Скобки с одинаковыми литерами обозначают область контрапунктирования двух голосов. При этом в пропосте левый край такой скобки всегда совпадает с началом доли, на которую приходится контрапунктирование. Риспосты же всегда отмечаются скобкой от второй восьмой доли в соответствии с ямбической природой имитируемого материала. Закрываются же квадратные скобки по-разному, что связано, по всей видимости, с возникающим в конце соединений диссонированием. Таким образом, отмеченные двухголосия оказываются неодинаковыми по протяженности: $\{1\alpha+3\alpha\}$ ⁵ и $\{1\beta+5\beta\}$ — две/три четвертные, $\{1\gamma+4\gamma\}$ — три/четыре четвертные⁶, а соединение $\{1+2\}$, не выделенное скобками и литерами, — очевидно, рассматривается целиком. Структурирование материала, не связанное с процессуальной стороной написания канона, подтверждает предположение о единой точке зрения при описании контрапунктических свойств соединений, а именно — анализа имеющихся двухголосных соединений в рамках шестиголосного построения.

Текст объяснения — сжатый, лаконичный — обходит молчанием очевидные в силу своей тождественности уже описанным свойства двухголосных соединений⁷: $\{II+III\}$, $\{III+IV\}$ и т. д. голоса состоят в двойном контрапункте октавы так же, как $\{I+II\}$; II может быть соединен с IV, идущим терциями, подобно $\{I+III\}$, и т. д. Вне обсуждения остаются свойства соединения весьма кратковременного — $\{I+VI\}$. Отношения голосов канона в многоголосии, зримо представляющие в нотном тексте, также остаются неоткомментированными.

Закодированное сообщение и вариант его дешифровки

Вербальный текст Танеева более всего напоминает ключ к расшифровке закодированного нотно-графического сообщения, содержащего основную контрапунктическую идею баховской композиции, но отнюдь

⁵ Напомним: в танеевской системе обозначений «+» означает контрапунктическое соединение.

⁶ Меньшая цифра — участок собственно контрапунктирования, большая — вся строгая часть данного соединения.

⁷ Здесь и далее будем обозначать голоса и канона, и фуги римскими цифрами (в отличие от арабских в комментарии Танеева).

не подробную инструкцию к восстановлению данной конкретной фуги. Вариантов его расшифровки множество.

Конструкция Танеева — шестиголосный канон с тождественными параметрами вступления голосов — как таковая, без рассмотрения дополнительного потенциала соединений, может служить первоначальным построением для фуги со стретным развитием. Здесь как в основном построении заложены возможности и для извлечения производных соединений в горизонтально-подвижном контрапункте, и для проб с разным числом голосов. Применение же наиболее употребимых двойных контрапунктов — октавы, децимы⁸ и дуодецимы, — а также терцовых и квинтовой транспозиций увеличивает на порядок и без того немалое количество возможных вариантов стретт и действительно позволяет получить из первоначальных соединений почти все производные, соответствующие баховским.

Танеевский канон содержит три двухголосных соединения, текстуально совпадающих с баховскими⁹. Это соединения I+II, II+IV и I+IV голосов канона; в фуге они расположены в тактах 16–18, соответственно между I, II и III голосами. Примечательно, что все три соединения звучат у Баха в одной — магистральной — стретте¹⁰, то есть танеевский канон точно совпадает с баховским и на уровне трехголосия¹¹. Очевидно, именно эта баховская стретта навела Танеева на мысль о поиске исходной канонической конструкции.

Однако напомним, что его интерес, однозначно выраженный в объяснении — двухголосные соединения. В таблице наглядно представлены двухголосные стретты фуги Баха в контексте обоих танеевских текстов — нотного и вербального:

⁸ На контрапункт терции (децимы) не указано прямо, как на двойные контрапункты октавы и квинты (дуодецимы); однако возможность удвоить терциями один из голосов соединения, оговоренная в тексте, предполагает применение и контрапункта децимы.

⁹ Точно соблюдено звуковысотное и регистровое положение голосов и расстояния вступлений, сдвиг же вдоль метрической сетки, не нарушающий соотношение сильной и слабой полудолей, кажется несущественным.

¹⁰ Эта стретта — не автономное проведение, а четвертое звено цепи стретт, развернутой в тактах 14–19.

¹¹ Вступлению баса в этой стретте соответствовала бы терцовая транспозиция VI голоса в танеевском каноне.

		ПЕРВОНАЧАЛЬНЫЕ (Танеев)									
		Первое: I+II PB=1♩, ИВ=↓3			Второе: I+III PB=2♩, ИВ=↓6		Третье: I+IV PB=3♩, ИВ=↓9	Четвертое: I+V PB=4♩, ИВ=↓12		Пятое: I+VI PB=5♩, ИВ=↓15	
ПРОИЗВОДНЫЕ I (Бах)	Такты	7-8	14-16	16-18	16-18		16-18				
	Голоса	I+II	II+III	I+II	II+III		I+III		—		
	Jv	Jv=+7	Jv=0	Jv=0	Jv=0		Jv=0				
ПРОИЗВОДНЫЕ II (Танеев/Бах)	Такты	10-12	19-20	17-19	24-25	20-23	14-16	16-18			
	Голоса	IV+I	III+II	III+IV	III+II	I+III	II+IV	II+IV		—	
	Jv	Jv=-14	Jv=-7	Jv=-2	Jv=-16	Jv=-4	Jv=-2	Jv=-2			
ПРОИЗВОДНЫЕ III (Бах)	Такты	20-21		15, 15-16		14-16				15-17	16-18
	Голоса	IV+I		IV+I/II		III+IV		—		IV+I	I+IV
	Jv	Jv=-19		Jv=-20/18		Jv=-2				Jv=-32	Jv=-2

Условные обозначения:

PB — расстояние вступления ристпсты; ИВ — интервал вступления ристпсты (ширина интервалов и величина Jv обозначены по системе Танеева)

Ил. 2. Двухголосные стреттные соединения в фуге C-dug из I тома ХТК Баха в контексте сообщения Танеева

Первоначальными названы соединения танеевской конструкции — пять двухголосий (пропоста с каждой из ристпст), различающихся расстоянием и интервалом вступления.

Производные соединения извлечены из стретт в фуге Баха; в таблице указаны:

- а) координаты изложений темы (номера тактов),
- б) исполняющие тему голоса и
- в) показатели вертикальных перестановок.

Раздел Производные I содержит производные соединения в нулевом или положительном октавном контрапункте. В комментарии Танеева

возможность повтора без изменений или с точной транспозицией не оговаривается, по-видимому, как разумеющаяся сама собой.

Раздел Производные II содержит баховские производные соединения от тех первоначальных, которые указаны и откомментированы Танеевым.

Раздел Производные III содержит баховские производные соединения, не учтенные в комментарии Танеева.

Из таблицы видно, что первоначальные соединения использованы в фуге Баха с различной частотой: первое — 6 раз, второе — 5¹², третье — 3, четвертое и пятое — по 2 раза. Различаются соединения и по интенсивности вносимых в тему изменений, и по фактурному контексту. Так, первое в наибольшей мере сохраняет свои исходные признаки как некое репрезентативное соединение — нулевой, положительный октавный и двойной октавный контрапункты не меняют ладового положения соединения. В 3-х случаях из 6-ти это соединение функционирует в фуге как самостоятельная двухголосная стретта, а не в составе многоголосных проведений.

Второе соединение, напротив, активно прорабатывается (хотя используется и с нулевым показателем) в контрапунктах с $Jv = -2, -16, -18, -20$, при этом всегда входя в состав многоголосного проведения.

Третье соединение входит с нулевым показателем в состав магистральной стретты, в контрапункте квинты ($Jv = -4$) звучит как самостоятельная двухголосная стретта и в контрапункте терции ($Jv = -2$) — на стыке трехголосных звеньев в цепи стретт.

Соединение четвертое не используется в своем исходном виде — в контрапункте терции ($Jv = -2$) оно участвует в цепи стретт и в магистральной стретте.

Пятое соединение также представлено в фуге лишь с вертикальными сдвигами: с $Jv = -32$ — на стыке звеньев цепи стретт и с $Jv = -2$ — в магистральной стретте.

Раздел Производные III показывает, что 6 производных соединений не отмечены Танеевым. Соединения эти сходны по нескольким параметрам. Все 6 соединений звучат в самой напряженной зоне свободной части фуги — после каданса в ля миноре. Из них 5 (одно производное от первого, два от второго, одно от третьего и два от пятого) имеют краткую зону контрапунктирования. В 4-х соединениях (производных от первого, второго и третьего) пропоста либо риспоста изложена не целиком из-за контрапунктического неблагозвучия.

¹² В соединении втором из строки Производные III употреблен контрапункт, допускающий удвоение голоса, то есть можно говорить о двух соединениях, звучащих одновременно.

Кратковременность соединений имеет разные причины — вступление респосты на последних звуках пропосты (производные от пятого соединения), невозможность продолжать канон из-за параллелизмов (производные первого и третьего), ряд диссонансов или же волевое решение автора (два производных от второго соединения).

Танеев, сконцентрировавший внимание при анализе фуги на контрапунктической технике, игнорирует кратковременные соединения. Однако они играют немаловажную роль: тематическая имитация поддерживает высокий уровень интонационной насыщенности, краткость же двухголосных контрапунктов позволяет им легко включаться в общий ладогармонический замысел¹³: чем короче контрапунктическое ядро соединения, тем более оно свободно в вертикальных перемещениях.

Проанализировав набор опорных консонансов в тех отрезках первоначальных соединений, от которых получены неполные производные соединения, легко убедиться, что возможности их вертикального перемещения в условиях свободного стиля весьма велики¹⁴ и, следовательно, их конкретное высотное положение в фуге Баха — результат осознанного воплощения ладотональной, гармонической драматургии целого.

Кажется неслучайным, что в 3-х из 6-ти соединений группы Производные III респоста вступает от V ступени — g. Дважды это происходит до магистральной стретты¹⁵ — в стреттно сжатом повторении экспозиции, одновременно напоминая о первой в фуге стретте, начавшей свободную часть. Перевес вступлений на доминантовой позиции (3 вместо 2) подстегивает ожидание появления темы от I ступени, создает нагнетание не только гармоническое, но и фактурное — в том числе терцовой дублировкой темы на подступе к магистральной стретте. Введенная секвентно, ниспадающая неравными уступами (вступления через 1, 2 и 1½ — но это замаскированные 2 — четвертные) и поворачивающая движение в бемольную сферу, она служит моментом преодоления повто-

¹³ Безусловно, любое двухголосие в баховской фуге режиссируется, среди прочего, гармонической логикой, однако главенство мелодико-контрапунктической или гармонико-функциональной направляющих сил в канонах находится в прямой зависимости от их развернутости.

¹⁴ В соединении I — опорная секста, II — опорные децима, октава и квинта, III — квинт-децима, децима и дуодецима, V — секста и терция через две октавы. По нормам строгого стиля для I соединения доступно применение 12 показателей вертикального перемещения, для II, III и V — по пять (см.: Неклюдов Ю. И. Возможности совершенствования преподавания полифонии на основе развития теории контрапункта С. И. Танеева // Вопросы теории и методики преподавания полифонии. Вып. 12. Новосибирск, 1989. С. 81–96). Свободный стиль открывает еще большие перспективы.

¹⁵ Тема от g перед магистральной стреттой вступает трижды, но первая респоста образуется благополучный контрапункт с пропостой.

ра, завершением и, одновременно, размыканием сжатого повтора экспозиции. Еще один раз — после этой стретты — вступление от *g* разворачивает тональное движение из побочных миноров II и III ступеней в русло основной тональности.

Заключение

Любое первоначальное построение несет в себе информацию о контрапунктических возможностях материала. Продукт дешифровки на этом уровне — запас производных соединений, материальная база для работы. Поиск инструментов, позволяющих с минимальными интеллектуальными затратами извлечь максимальное число производных соединений из данного или создать первоначальное соединение, таящее в себе множество производных — одна из руководящих идей «Подвижного контрапункта строгого письма», ясно прослеживающаяся и в «Учении о каноне» С. И. Танеева¹⁶. Наиболее точный, объективный инструмент, благодаря которому эмпирический метод («третьей строки») был заменен методом абстрактно-алгебраическим, найден ученым в области вертикально-подвижного контрапункта.

Конкретный вид контрапунктического приема (нескольких приемов), представленных в первоначальном построении — носитель информации о его композиционном потенциале. Здесь результатом может стать как генеральная формообразующая идея (таково рассмотренное положение в фуге *C-dur*), так и мысль об устройстве второстепенных разделов, а затем ее воплощение в целостном музыкальном тексте¹⁷. Дешифровка

¹⁶ Об этом подробнее см.: Мониц М. Л. Эскизы к обработкам причастных стихов как одна из страниц предыстории учения Танеева // Александр Наумович Должанский: сб. ст. к 100-летию со дня рождения. СПб., 2008. С. 142–160.

¹⁷ Например, первоначальными построениями фуг *As-dur* и *B-dur* из I тома ХТК можно считать трехголосные бесконечные каноны или канонические секвенции. В первой из названных фуг таких канонов два, однако оба они не содержат темы и находятся в интермедиях, причем один из них уже в повторяющемся звене нарушает порядок перестановок материала (см. такты 7–10), а в другом каноне отделы повторяющегося звена рассредоточены по трем интермедиям, демонстрируя действие сложного контрапункта (см. такты 11–13, 14–16 и 19–21). Во второй фуге комплект тема+удержанные противосложения, в большем соответствии с имитационной природой исходного приема, образует каноническую секвенцию с переменным шагом, которую вуалируют встроенные в нее интермедии. (Это убедительно продемонстрировано в работе: Лоскутов А. Н. О структурном стержне фуги *B-dur* из I тома ХТК Баха. Курсовая работа. СПбГК, 2011. Рукопись). Особенно же последовательно многоголосные бесконечные каноны и канонические секвенции служат первоначальными построениями в пермутационных фугах — таких, например, как финальные фуги в обеих частях 21-й кантаты Баха, или

на этом уровне напрямую связана с выявленными контрапунктическими возможностями. Соотнесение имеющегося материала с представлениями автора о стереотипных конструктивных и процессуальных особенностях формы или встраивание его в индивидуальную, новаторскую модель композиционного целого могут различным образом регулировать процесс декодирования на этом уровне.

Первоначальное построение дает также представление о гипотетическом исполнительском составе и фактуре будущей композиции.

Дешифровка первоначального построения может быть ориентированной, направленной на конкретный объект — законченное художественное произведение (одну из редакций или один из промежуточных вариантов текста). В таком случае первоначальное построение подобно символу, содержащему в себе характерную конструктивную «ДНК» произведения. При этом связь первоначальное построение → художественный текст включает не только выводимые объективно оптимальные детали итогового текста, но и «неудачные» элементы, и те, наличие которых не объясняется логикой самого первоначального построения. Между первоначальным построением как частью прекомпозиционной работы и художественным текстом как итогом не только владения техникой, но и действия слуховой, рациональной, эмоциональной воли композитора, — огромное расстояние. Первоначальное построение может служить представителем полновесного музыкального текста, но никак не заменять его.

В случае же дешифровки открытой, ненаправленной результатом выступает множество — мыслимых и зримо воплощенных контрапунктических проб, разделов формы, фактурно-регистровых решений, композиционных структур — значительное, но все же ограниченное установками стиля и метода число только объективно оптимальных вариантов. Первоначальное построение в таком контексте становится символом множества типологически родственных композиционных структур, как и символом самой возможности воплощения в них. Среди вариантов такого воплощения, вероятно, будут весьма добротные, но не будет ни одного, совпадающего точно, к примеру, с текстом примечательной своими гениальными «неправильностями», фуги *C-dur* из I тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха.

прелюдия *A-dur* в I томе *ХТК*, или кода финала в «Юпитере» Моцарта, или вокально-хоровая экспозиция в I части «Иоанна Дамаскина» Танеева.

Литература:

1. *Лоскутов А. Н.* О структурном стержне фуги В-dur из I тома ХТК Баха. Курсовая работа. СПбГК, 2011. Рукопись.
2. *Монич М. Л.* Эскизы к обработкам причастных стихов как одна из страниц предыстории учения Танеева // Александр Наумович Должанский: сборник статей к 100-летию со дня рождения. СПб., 2008. С. 142–160.
3. *Неклюдов Ю. И.* Возможности совершенствования преподавания полифонии на основе развития теории контрапункта С. И. Танеева // Вопросы теории и методики преподавания полифонии. Вып. 12. Новосибирск: изд. НГК, 1989. С. 81–96.
4. *Танеев С. И.* Подвижной контрапункт строгого письма. М.: Музгиз, 1959. 383 с.
5. *Танеев С. И.* Учение о каноне. М.: Музыкальный сектор Госиздата, 1929. 195 с.
6. *Танеев С. И.* Контрапункт 1879 // Государственный Дом-музей П. И. Чайковского, Клин. Фонд С. И. Танеева. В1. № 445.