

**Выявление подхода к анализу редких видов канонов
Эбенезера Праута: на основании перевода главы
трактата «Двойной контрапункт и Канон»**

Иванова Екатерина Владимировна

Кандидат искусствоведения, доцент,

кафедра теории музыки,

Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского,
125009, Российская Федерация, Москва, ул. Большая Никитская, 13/6;
e-mail: ca-non2008@yandex.ru

Аннотация

Статья посвящена научной оценке выполненного автором перевода заключительной главы трактата английского музыканта и ученого Эбенезера Прауга «Двойной контрапункт и Канон» (изд. в 1891 году) – о любопытных видах канонов, то есть представляющих особые, редкие формы, не вошедшие в широкую практику. Представлен обзор содержательной части текста с выявлением особенностей его структуры. Кратко описано большинство примеров, выбранных Праутом для иллюстрации разных видов редких канонов. При этом в статье предложено критическое осмысление проделанного английским теоретиком анализа с позиций современных (в том числе отечественных) музыковедческих знаний о данном предмете. Приводятся переводы и нотные примеры отдельных фрагментов данной главы с целью познакомить современную аудиторию музыкальных исследователей с таким редким материалом и знаниями о нем. Научную ценность представляют также и собственные комментарии, предлагаемые в данной статье.

Для цитирования в научных исследованиях

Иванова Е.В. Выявление подхода к анализу редких видов канонов Эбенезера Праута: на основании перевода главы трактата «Двойной контрапункт и Канон» // Культура и цивилизация. 2025. Том 15. № 10А. С. 139-152. DOI: 10.34670/AR.2025.43.20.018

Ключевые слова

Трактат, перевод, редкие виды канона, комментарии, анализ канонов, музыкальная теория, контрапункт, Эбенезер Праут, музыковедение.

Введение

В зарубежных исследованиях о контрапункте немалый научный интерес представляют те фрагменты текста, где представлены какие-то уникальные примеры или случаи особого (редкостного) качества применения того или иного полифонического метода.

Предметом рассмотрения в данном случае является заключительная XVII глава трактата «Двойной контрапункт и Канон» ("Double Counterpoint and Canon", изд. 1891 года [Prout, 1891]) английского музыкального теоретика, педагога, издателя и композитора XIX столетия Эбенезера Праута (1835–1909). Глава посвящена разным видам «курьезного» рода канонов (название главы – «Curiosities of canon»), то есть достаточно редко встречающихся в практике. Некоторые из примеров этой группы (например, те, что относятся к канонам-загадкам) считаются уникальными, не имеющими аналогов.

Основная часть

Изложение своих мыслей автор начинает словами, которые несколько обескураживают: «Старые теоретики прикладывали немало усилий в изобретении канонов, многие из которых не имели ни малейшего практического применения» (здесь и далее переводы выполнены мной – Ивановой Е.В.). Праут сразу как бы умаляет художественное значение подобных примеров, делая акцент на главенстве в них интеллектуального качества конструирования. Стоит все же немного подискутировать с английским теоретиком, так как приводимые им далее музыкальные образцы обладают достойными художественными качествами, поскольку созданы композиторами-профессионалами, а некоторые из них входят в сокровищницу музыкального искусства (например, загадочные каноны из «Музыкального приношения» И. С. Баха). Возможно, ученый хотел подчеркнуть то, что структурные компоненты этих композиций оказывают гораздо впечатляющее воздействие, нежели их благородное звучание.

Несомненно, что именно логико-математические возможности были тем движущими импульсами, благодаря которым появлялись данные примеры. Авторы даже в некоторых случаях соревновались в изобретении того или иного способа соединения голосов в канонах, или разнообразного выведения других видов канона из исходного (как в случае с полиморфными канонами [Иванова, 2024, с. 50-51]).

Данная глава трактата включает тридцать пунктов, из которых двадцать восемь посвящены конкретным редким видам в искусстве музыкального канона.

Сначала Праут приводит случаи канонов с какими-либо ритмическими преобразованиями: равнопропорциональными ритмическими увеличениями (четырехголосный пропорциональный канон композитора XIX века С. Зехтера, где каждый голос дан в последовательном двукратном увеличении), с сочетанием последовательного ритмического увеличения в риспостах и инверсии (четырехголосный канон И. Ф. Кирнбергера). Эти примеры не имеют у него какого-то видового названия и относятся, по его определению, к «излюбленному способу сочинения старых композиторов». Например, к канону Зехтера он даёт весьма не любезный комментарий: «Это просто канон для глаза, а не для уха; он не имеет никакой музыкальной ценности и совершенно бесполезен, если только как упражнение на изобретательность». Однако сочетание голосов канона по вертикали выполнено профессионально с точки зрения тонально-гармонических связей созвучий, применения диссонансов, и при воспроизведении создает вполне достойное музыкальное звучание.

Канон Кирнбергера для четырёх голосов, как говорилось выше, даёт комбинацию преобразования ритма (в увеличении) и зеркального (обращенного) отражения мелодического рисунка пропорции. В нем сочетаются изобретательность и музыкальная выверенность материала по вертикали.

Канон Кирнбергера (у Прауга приведены первые 6 тактов композиции, ниже приведены первые 3 такта) относится к канону в ритмическом увеличении (в 2, 4, 8 раз по отношению к пропорции – басу) и в инверсии (в теноре и сопрано):



Рисунок 1 - Нотный пример 1

Конечно, сам по себе образец подобного рода вызовет малый интерес у обычного слушателя. С этим нельзя не согласиться. Он может заинтересовать лишь профессионального музыканта, способного при анализе рассмотреть его исключительные особенности.

В последующем изложении у Прауга даются постепенно все более сложные и еще более редко встречающиеся виды канонов.

Представлю общий план дальнейшего исследования по видам редких канонов, которые имею терминологическое определение у Прауга:

- Ракоходный канон (Retrograde Canon)
- Обратный ретроградный канон (Reverse Retrograde Canon)
- Круговой канон (Circular Canon)
- Полиморфный канон (Polymorphus Canon)
- Загадочный канон (Riddle-Canon)

Следующие после этого образцы (пункты 471-474 трактата) сам автор называет «курьёзами», которые нельзя отнести к какой-то категории» (двойной канон на *canto fermo* У. Бёрда, двойной канон с одним свободным голосом Т. Таллиса, семиголосный однотемный канон с *basso ostinato* И.С. Баха, канон для 36 голосов М. Романо).

Остановимся на каждом из пяти видов редких канонов по отдельности, выделяя наиболее впечатляющие примеры.

В группу образцов *ракоходных канонов* (по терминологии более раннего времени – *Canon Cancrizans*) помимо известного ракоходного канона из «Музыкального приношения» Баха включён образец из творчества Уильяма Бёрда (цитируемый автором по «Истории музыки» Хоукинса). Этот восьмиголосный канон помещён целиком в труд Прауга ввиду необычности его строения, постичь которое можно только при целостном взгляде. Однако в силу большой протяжённости примера (43 такта) здесь приводятся лишь по пять тактов из начала и завершения композиции.



Рисунок 2 - Нотный пример 2. Такты 1-5, 39-43

Анализ Праутом данной композиции включает необходимые технические характеристики и эмоциональный «реверанс» в конце (в приводимом ниже переводе в квадратные скобки помещены уточняющие комментарии): «Здесь мы имеем наиболее сложный ретроградный [ракоходный] канон, 8 in 4. Вторая часть материала во втором дисканте – это материал первого дисканта, прочитанный задом наперед, а вторые альтовая, теноровая и басовая партии – это также их соответствующие первые партии в ретроградном движением. Хотя она [композиция] довольно длинная, было необходимо привести здесь всю пьесу, чтобы сделать ее понятной. Пусть учащийся¹ заметит, что в дополнение к ретроградной имитации, о которой мы говорили, есть также почти непрерывная близкая прямая имитация между голосами. Воистину, старые мастера Елизаветинской эпохи обладали редким мастерством в контрапунктическом письме!»

В качестве дополнительного комментария к данному переводу следует уточнить, что центр композиции проходит в середине 22 такта при общей протяжённости 43 такта. Относительно той части анализа, где Праут говорит о «близкой прямой имитации», также необходимо отметить нестабильность этого технического эффекта, с разной регулярностью возникающего между парами голосов (в двух партиях каждого тембра).

Сам принцип ракоходного канона уже использовался композиторами разных эпох (начиная с Рондо французского композитора Г. де Машо «Мой конец – моё начало» в XIV веке, затем в 12 строфе Магнификата *Quinti toni* [Симакова, 2002]) итальянского автора Дж. П. да Палестрины в XVI веке). Примечательность и уникальность канона английского композитора Уильяма Бёрда (младшего современника Палестрины) заключается в одновременном сочетании четырех (!) ракоходных канонов.

В следующей далее группе канонов с сочетанием двух зеркальных отражений (инверсии и ракохода) под английским названием Reverse Retrograde Canon размещены примеры из творчества мало известных нам композиторов – Й. Лобе, О. Болка, Ф. Кордера. Их объединяет общая закономерность, которую можно отнести к логическому феномену музыкальной шарады-

¹ Примечание переводчика: поскольку данный трактат издавался как учебное пособие, в тексте нередко встречаются обращения к учащемуся (student).

перевёртыша: при переворачивании нотной записи материала всей композиции она читается аналогично начальному виду. Описывая эту графическую особенность, Праут, к сожалению, опускает чисто технический комментарий к методу сочинения данного вида канона. Он состоит в родственном предыдущему (ракоходному канону) принципе перенесения первой части материала одного голоса в другой, однако с добавлением зеркального (инверсионного) преобразования помимо ракохода. А также написание первой половины такой композиции требует сочинения простого канона. Первые два канона Лобе и Болка как раз демонстрирует это. В трактате они напечатаны в удобном варианте для визуального анализа: две системы (две половины материала канонов) как первоначальное и производное соотношения в ракоходной инверсии. В каноне современника Прауга – немецкого композитора Оскара Болка, взятом автором из Музыкального еженедельника, – помимо этого момента подчеркну (также, как это делает Праут) момент перевернутой записи ключей, ключевых знаков, имени композитора.



Рисунок 3 - Нотный пример 3

А вот третий пример такого рода перевёртыша (канон английского композитора-современника Прауга – Ф. Кордера) более сложный по технике, так как помимо аналогичных особенностей записи содержит материал двух канонов с *одновременно* вступающими четырьмя голосами. Один ракоходный канон помещен в двух средних голосах, а второй – в крайних. Праут отмечает, что «здесь нет канона в прямом движении». Это требует специального комментария.

В предыдущих его двух примерах были двухголосные каноны, в риспостах которых звучал в ракоходной инверсии материал пропости, но по записи материал представлял собой точный канон с расстоянием вступления в один такт. Теперь все четыре голоса вступают одновременно и сам звуковой эффект канонической имитации отсутствует, поскольку технология сочинения такой композиции исключает тип фактурной организации за счёт простого двухголосного канона в первой половине материала с последующей его ракоходно-инверсионной перестановкой. Здесь полимелодический вид фактуры, где риспоста каждого из двух канонов – это целиком ракоходная инверсия материала пропости. Аналогично первым двум образцам сохраняется ось в центре композиции (граница 11–12 тактов), от которой мы видим производное соотношение.

Примером «высокой изобретательности» Праут считает и следующий затем восьмиголосный «*Credo*» Керубини. Он причисляет его к *разновидности канонической имитации в инверсионно-обратном движении* (by Inverse Contrary movement). Термин сразу требует уточнения для российского музыковедения. Дословный перевод его может создать

неясность понимания словосочетания «обратное движение». На мой взгляд, уместнее употребить термин «в зеркальном контрапункте», или «в инверсии» [Дубравская, 2008, с.128-132], или, как еще принято в отечественной учебной практике, «в вертикально-обратимом контрапункте» [Симакова, 2002].

Праут со всей очевидностью имеет ввиду перевернутый порядок голосов в комплексе многоголосного вступления нескольких риспост, вступающих фактически одновременно. Здесь он приводит лишь начало композиции Керубини в силу её большой протяженности. Но отмечает, что данный принцип (каноническая имитация материала первого хора вторым в инверсии и в отраженном по вертикали порядке расположения голосов) выдержан на протяжении 77 тактов. Фактически мы видим здесь четырехголосное полимелодическое вступление у одного хора (четыре пропосты), на последний такт которого накладывается аналогичное вступление второго хора с тем же материалом в описанном выше преобразовании (см. нотный пример 5, первые 7 тактов канона).



Рисунок 4 - Нотный пример 4

Данный тип канона напоминает так называемый *распределенный* (или *формальный*) канон эпохи Возрождения (по терминологии Л. Файнингера [Холопов, 1978]), но без преобразования материала в риспостах. Можно вспомнить, например, разделы *Christe*, *Benedictus* из мессы «*Prolationum*» Й. Окегема [Симакова, 2002, с. 356]. Праут, однако, предпочёл упомянуть здесь более уместный образец целой фуги (*Contrapunctus XII* – по авторской рукописи) из «*Искусства фуги*» И.С. Баха, выполненный таким же способом инверсионного (обратимого) преобразования.

Опуская в иллюстрации последующие такты композиции, автор трактата тем не менее описывает ее развитие, подчеркивая, что «к концу канона имитация становится более тесной и сложной». Поэтому Праут приводит последние девятнадцать тактов со следующим комментарием: «здесь мы имеем не только инверсионно-обратную имитацию, как приведенную ранее, но и строгую имитацию в прямом движении между разными голосами одного и того же хора. Кроме того, второй хор теперь не молчит, когда вступает первый».

Приводимый далее образец *кругового вида* канона (*Circular canon*) достаточно хорошо известен – один из канонов «Музыкального приношения» И.С. Баха – и не требует особых комментариев, поскольку он представляет собой канон старинного типа «*per tonos*» (по тонам). Приведу здесь лишь определение с некоторыми уточнениями данного вида канона у Праута:

«**КРУГОВОЙ КАНОН** – это тот, в котором каждое повторение находится в другой тональности. Модуляции в таком каноне осуществляются так, что распространенной разновидностью является тот, в котором каждое повторение на тон выше предыдущего; отсюда

старое название этого вида канона – «*Canon per tonos*». Очевидно, что после шести повторений, где каждое на тон выше, мы вернемся к исходной тональности. Если желательно пройти через все двенадцать тональностей, то каждое повторение должно быть либо на полутон, либо на кварту или квинту выше предыдущего».

Мысли Прауга относительно интервальной логики в таком виде канона очень ценные для дальнейшей логической стратегии изложения материала трактата.

Девять следующих пунктов данной главы посвящены *полиморфному канону* (*Polytome canon*). В большинстве из них подробно представлены всевозможные способы извлечения разного вида канонов из одного, уже сочиненного прежде, канона как первоисточника (у Прауга приведен как образец канон Штёльцеля) [Иванова, 2025, с. 48-54]. Здесь, как один из способов работы Праут вводит круговой канон и предлагает исходный канон Штёльцеля развивать квarto-квинтовой канонической имитацией: «Наконец, канон можно рассматривать как круговой канон, возобновляя его на кварту ниже и на квинту выше попеременно при каждом новом повторении».

Также вкратце описывается полиморфная работа с гаммообразной мелодией – темой, взятой из трактата Ф.В. Марпурга (очевидно, что Праут имеет в виду труд 1753-54 годов «*Abhandlung von der Fuge*» [Marpurg, 1753]). Резюме этого описания помимо технических моментов содержит в заключении характерное восторженно-эмоциональное восклицание: «Марпург показывает, что более сотни различных канонов возможны на эту тему только в двух голосах, в то время как при добавлении терций, секст или децим к одному или к двум голосам число возможных комбинаций увеличивается до более чем тысячи. И все это можно сделать с помощью простой гаммы!»

Конечно, самая увлекательная фабула этой главы трактата содержится в пунктах с примерами загадочных канонов (*Riddle-Canon*) – последнего вида редких форм канона по Прауту.

Автор снова делится здесь несколько ироничными замечаниями, теперь, правда, ссылаясь на слова Марпурга: «Старые мастера потратили огромное количество времени и изобретательности на изобретение и решение подобных головоломок, в отношении которых Марпург содержательно замечает, что один глупец задает вопросы, на которые не могут ответить десять мудрецов».

Именно в этом разделе у Прауга содержатся два загадочных канона из «Истории музыки» Дж. Б. Мартини, столь многочисленно разбросанных на страницах данного труда в виде виньеток (некоторые из них помещены в учебник «Полифония» Дубравской Т. Н. в окончании каждого раздела пособия [Дубравская, 2008]). Можно смело предположить, что сочинение таких форм композиции было для итальянского мастера одним из регулярных профессиональных экзерсисов.

Первый из канонов (нотный пример 5) содержит несколько атрибутов, характерных для данного вида, но не обязательно встречающихся в каждом из канонов-загадок [Иванова, 2011].

Праут даёт полный анализ, который стоит привести целиком:

«Здесь дается больше подсказок к решению, чем в некоторых случаях. «*Diapason-Diapente*» – греческое название интервала дуодецимы и латинский девиз «*Plutonica subiit regna*» («Он спустился в царства Плутона»), намекают, что канон должен начинаться с нисходящего направления. Здесь, следовательно, должен быть канон в дуодециму посредством зеркального движения, и головоломка состоит в том, чтобы найти, где должна начаться имитация. Указание «*tertia pars, si placet*» – третий голос, если желаете – указывает на свободный бас *ad libitum*. Канон, как будет видно, бесконечный <...>».



Рисунок 5 - Нотный пример 5

Вариант его расшифровки перепечатан Праутом с разрешения «Музыкального еженедельника»:



Рисунок 6 - Нотный пример 6

Второй канон Мартини из того же трактата «История музыки» (нотный пример 8) – «значительно более трудный образец канона-загадки», – по словам Прауга.



Рисунок 7 - Нотный пример 7

Аналитические комментарии автора доказывают это:

«Здесь мы видим, что есть две темы, перед каждой из которых помещены четыре ключа; каждая должна быть, следовательно, спета четырьмя голосами, и канон будет 8 in 2. Указание (w), поставленное в конце каждой темы, отсылающее к её первой ноте, показывает, что канон

должен быть бесконечным. Но не дается никакой подсказки относительно порядка, интервала или расстояния времени вступления различных голосов. Чтобы решить такую загадку-канон, как этот, было бы необходимо попробовать темы во все возможные интервалы, в прямой, инверсионной и ретроградной имитации, даже в увеличении и уменьшении, пока успех не вознаградит наши усилия. В данном случае правильное решение было дано в *Musikalische Wochenschrift* за 1880 г. Мы перепечатываем его, как удивительный искусственный образец».

Каждая тема здесь рассматривается как канон в квинте, причем второй хор вступает через четыре такта после первого».



Рисунок 8 - Нотный пример 8 (первые 8 тактов расшифровки)

Приводимые далее Праутом примеры канонов-загадок (в качестве небольшого упоминания – два загадочных канона из «Музыкального приношения» Баха, и в очень подробном аналитическом изложении – Дуэт для двух скрипок Фр. Линка взятый из «Музыкального еженедельника») здесь пропускаются ввиду уже существующей о них статьи [Иванова, 2024, с. 49-55]. Отмечу лишь, что последний из образцов в данной группе (Дуэт Фр. Линка), как и прежде в выше представленных видах редких канонов, отличается наибольшей степенью технической изощренности и интеллектуальной изобретательности. Как видим, такое своеобразное crescendo в изложении материала является отличительным для стилистики Прауга-ученого.

Как упоминалось выше, самые последние примеры канонов-курьёзов не относятся к каким-то из приводимых Праутом видам, поэтому он их приводит и анализирует по отдельности.

Первый из этих четырех образцов – шестиголосная композиция У. Бёрда, соединяющая по вертикали канон 4 in 2, canto fermo и свободный голос (см. Нотный пример 9). Сверху вниз образуется такое функциональное расположение голосов: первый дискант – свободный голос, второй дискант – заимствованный напев, третий дискант и первый альт – первый канон, второй альт и бас – второй канон.



Рисунок 9 - Нотный пример 9 (начало канона)

Анализ Прауга выполнен достаточно подробно и точно, однако требует некоторых попутных комментариев (в приводимом ниже переводе они помещены в квадратные скобки):

«Здесь виден необычный вид канона 4 в 2 на существующий напев (или *canto fermo*). Распев, который виден во втором дисканте, является мелодией старого гимна "O Lux beata Trinitas", на который Берд написал много канонов. Между третьим дискантом и первым альтом находится канон в нижнюю квинту *per arsin et thesin* [со смещением долевой акцентности – с сильного времени в пропосте на слабое время в риспосте]; в то время как между вторым альтом и басом находится канон в октаву с нерегулярным увеличением, где некоторые из басовых нот в четыре раза длиннее тех, что у альта, а другие только в два раза длиннее, в то время как две ноты альта (первая и третья минимум [половинные длительности] третьего такта) имеют такой же ритм в басу. Паузы [видимо, имеются в виду знаки ферматы] в третьем дисканте и во втором альте показывают не остановку на этих звуках, а то, как долго длится каноническая имитация в имитирующих голосах [буквально – сколько звуков в пропостах звучат в риспостах]. Первый дискант – свободный голос».

Во втором примере – семиголосном «*Miserere*» Т. Таллиса (английского композитора XVI века) – дан двойной канон (один – двухголосный, второй – четырехголосный с преобразованиями в риспостах) и один свободный голос.

Праут сразу же уведомляет читателя о том, что данный образец имеет «чрезвычайно сложное строение, составленное Таллисом». Двадцать три такта данного сочинения описаны английским теоретиком таким образом:

«Здесь мы имеем канон 6 в 2 с одним свободным голосом. Обычно в каноне 6 в 2 каждая из двух тем находится в трех голосах<...>. Здесь, однако, первая тема поручена только двум дискантам, которые имеют канон в унисон на расстоянии двух миним. Другая тема, которая видна в первом теноре, появляется в прямом движении, и в двойном увеличении во втором теноре; первый бас (который в оригинале написан в очень редком ключе До на пятой строке) – свободный голос; второй бас дает тему первого тенора в противоположном движении и тройном увеличении, тогда как третий бас берет ту же тему в простом увеличении и в обращении. Количество труда, требуемое для написания такого канона, как этот, навряд ли постижимо. Сочинение неизбежно несколько свободное. В целом, пьеса заслуживает тщательного исследования и анализа».

В третьем одиночном образце уже представлен тип однотемного канона с остинатным басом – «бесконечный канон 7 в 1 в унисон, на повторяющийся бас (basso ostinato)» И. С. Баха, безусловно, редкий случай композиционного решения. Хотя исторически тип бесконечного канона в унисон с повторяющимся остинатным фоном уже был известен со средневековой поры – такая композиция была применена в шестиголосном «Летнем каноне» («Редингской роте») XIII века (или начале XIV века), где в качестве остината использовался принцип *pes* (лат. – «стопа») с обменом голосов местами при повторении в двух нижних голосах, а верхние четыре участника исполняли бесконечный канон в унисон [Дубравская, 2008; Симакова, 2002]. Стоит полагать, что Бах сделал образец подобного плана, выписав по отдельности мелодию пропости с указанием мест вступления других голосов (риспост) и два такта остинатного сопровождения.



Рисунок 10 - Нотный пример 10

Наконец, в качестве последнего из случаев редких канонов Праут описывает канонические формы на большое количество голосов с подробным анализом канона итальянского композитора конца XVI–первой половины XVII века М. Романо для 36 голосов в 9 хорах (в квадратных скобках помещены уточняющие комментарии):

«Излюбленным развлечением была практика старых мастеров писать каноны для огромного количества голосов. Марпург дает образец канона, который Валентини написал для 96 голосов, организованных в 24 хора, и он сообщает нам, что Кирхер обнаружил, что тот же самый канон может быть исполнен 512 голосами, или 128 хорами. Сам [музыкальный материал этого канона] состоит только из нот общего аккорда. Очевидно, такой канон, как этот, не может претендовать на то, чтобы считаться настоящей музыкой; при исполнении вы бы ничего не услышали, кроме общего аккорда, с непрерывно перекрецивающимися голосами, так что не могло бы быть никакого ясного эффекта. В качестве образца такого рода изобретательности, которая была затрачена на эти диковинки, мы приводим как наш последний пример – канон 36 в 1, для девяти хоров, Микьелли Романо, который жил в Венеции около начала семнадцатого века. Так как в нашем издании невозможно набрать 36 голосов на странице, то мы даем каждый из девяти хоров в виде «краткой партитуры».

В анализе структуры этого бесконечного канона Праут отмечает наличие инверсионного преобразования между теноровой и басовой партией (добавлю, что в нулевой дистанции по времени), которая затем повторяется в верхней паре голосов через полтакта. Каждый последующий хор вступает через один такт с аналогичным музыкальным материалом, который дает перекрецивания (в нотах стоят соответствующие символы – например, в 6 такте у первого хора в приводимом выше примере 11).



Рисунок 11 - Нотный пример 11 (даются первые 6 тактов, далее принцип вступления еще трех хоров остается прежним)

Завершая данную главу и, заодно, весь свой труд о каноне (475 пункт трактата), Праут обращается к учащемуся с мудрыми наставлениями: «Студент, который желает глубже вникнуть в эти диковинки, может найти дальнейшие подробности в [трудах] Марпурга и Лобе. Наша цель — просто научить тем вопросам, связанным с каноном, которые, вероятно, будут практически полезны. Великая польза канонического письма заключается не столько в нем самом, сколько в той свободе, которую дает его изучение для фугированной и в значительной степени также для симфонической композиции. Те, кто полностью освоил содержание этого тома, найдут свои приобретенные знания бесценными, если они перейдут к следующему шагу в композиции — написанию фуги, которая составляет предмет нашего следующего тома».

Заключение

Подводя итог рассмотрению многих интересных страниц из заключительной главы данного трактата, тоже хочется подчеркнуть огромную роль канонического искусства в том композиционном многообразии авторских решений в имеющемся музыкально-историческом наследии.

Хочется надеяться, что приведенные здесь переводы с нотными примерами и комментариями о редких видах и обосновленных образцах канонов расширят и дополнят историко-теоретический кругозор исследователей отечественного музыказнания.

Библиография

1. Дубравская Т.Н. Полифония: Учебник для высшей школы. М., 2008. – 360 с.
2. Иванова Е.В. Занимательные аспекты математики в истории музыкального контрапункта// Гуманитарный научный вестник. Сетевое издание. Научный журнал. 2024. №10. С. 48-54.
3. Иванова Е.В. И еще раз о загадочных канонах (о примере из трактата Э. Праута «Двойной контрапункт и Канон»)// XIV Болховитинские чтения. Искусство в пространстве современного человека; XV Болховитинские чтения. Автор и его эпоха в произведениях искусства. Материалы всероссийских научных конференций 2022-2023 гг./ Отв. ред. Девуцкий О.В. – Воронеж: ВГИИ, 2025. С. 49–55.
4. Иванова Е. В. Поговорим о музыкальных загадках // Научно-методический журнал "Музыка в школе", М., 2011, № 5. С. 60-65.
5. Симакова Н.А. Вокальные жанры Эпохи Возрождения. М.,2002. – 362 с., нот.
6. Симакова Н.А. Контрапункт строгого стиля и фуга. История, теория и практика. Часть I. М., 2002. – 528 с.
7. Холопов Ю. Н. Канон. Генезис и ранние этапы развития // Теоретические наблюдения над историей музыки: сб. ст. М., 1978. С. 127–173.
8. Feininger L. K. Die Frühgeschichte des Kanons bis Josquin des Prez (um 1500). Diss. – Emsdetten (Westf.), 1937.
9. Marpurg F. W. Abhandlung von der Fuge. Berlin, 1753, Th.I, II.
10. Prout E. Double Counterpoint and Canon. London, 1891.

Identification of the Approach to Analyzing Rare Types of Canons by Ebenezer Prout: Based on Translation of a Chapter from the Treatise "Double Counterpoint and Canon"

Ekaterina V. Ivanova

PhD in Art History, Associate Professor,
Department of Music Theory,
P.I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory,
125009, 13/6, Bolshaya Nikitskaya str., Moscow, Russian Federation;
e-mail: ca-non2008@yandex.ru

Abstract

The article is devoted to the scientific assessment of the author's translation of the final chapter of the treatise "Double Counterpoint and Canon" (published in 1891) by English musician and scholar Ebenezer Prout - about curious types of canons, that is, representing special, rare forms that did not enter widespread practice. A review of the substantive part of the text is presented with identification of its structural features. Most examples selected by Prout to illustrate different types of rare canons are briefly described. At the same time, the article proposes a critical understanding of the analysis conducted by the English theorist from the perspective of contemporary (including domestic) musicological knowledge on this subject. Translations and musical examples of individual fragments of this chapter are provided to acquaint the contemporary audience of music researchers with such rare material and knowledge about it. The author's own commentaries offered in this article also represent scientific value.

For citation

Ivanova E.V. (2025) Vyyavleniye podkhoda k analizu redkikh vidov kanonov Ebenezena Prauta: na osnove perevoda glavy traktata «Dvoynoy kontrapunkt i Kanon» [Identification of the Approach to Analyzing Rare Types of Canons by Ebenezer Prout: Based on Translation of a Chapter from the Treatise "Double Counterpoint and Canon"]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 15 (10A), pp. 139-152. DOI: 10.34670/AR.2025.43.20.018

Keywords

Treatise, translation, rare types of canon, commentaries, analysis of canons, music theory, counterpoint, Ebenezer Prout, musicology.

References

1. Dubravskaya T.N. Polyphony: A textbook for higher education. Moscow, 2008. 360 p.
2. Ivanova E.V. Entertaining aspects of mathematics in the history of musical counterpoint// Humanitarian Scientific Bulletin. Online publication. Scientific journal. 2024. No. 10. pp. 48-54.
3. Ivanova E.V. And once again about the mysterious canons (an example from E. Prouta's treatise "Double Counterpoint and Canon")// XIV Bolkhovitinskie readings. Art in the space of modern man; XV Bolkhovitinsky readings. The author and his era in works of art. Materials of the All-Russian scientific conferences of 2022-2023/ Ed. Devutsky O.V. – Voronezh: VGII, 2025. pp. 49-55.
4. Ivanova E. V. Let's talk about musical riddles // Scientific and methodological journal "Music at school", Moscow, 2011, No. 5. pp. 60-65.
5. Simakova N.A. Vocal genres of the Renaissance. Moscow, 2002. - 362 p., notes.
6. Simakova N.A. Strict style counterpoint and fugue. History, theory and practice. Part I. M., 2002. – 528 p.
7. Kholopov Yu. N. Canon. Genesis and early stages of development // Theoretical observations on the history of music: Collection of Art. Moscow, 1978. pp. 127-173.
8. Feininger L. K. The early history of the canon to Josquin des Prez (c. 1500). Diss. - Emsdetten (Westf.), 1937.
9. Marpurg F. W. Treatise of the Fugue. Berlin, 1753, Th. I, II.
10. Prout E. Double Counterpoint and Canon. London, 1891.