

7universum.com  
**UNIVERSUM:**

ФИЛОЛОГИЯ И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

---

## **ЗАГАДОЧНЫЕ КАНОНЫ И СЕРИЙНЫЙ МЕТОД КОМПОЗИЦИИ В МУЗЫКЕ XX ВЕКА: К ПРОБЛЕМЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ**

*Иванова Екатерина Владимировна*

*канд. искусствоведения, доцент кафедры теории музыки  
Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского,  
125009, Россия, г. Москва, Б. Никитская ул., 13  
E-mail: [ca-non2008@yandex.ru](mailto:ca-non2008@yandex.ru)*

## **RIDDLE CANONS AND THE SERIAL METHOD OF COMPOSITIONS IN MUSIC OF XX CENTURY: TO THE PROBLEM OF COOPERATION**

*Ekaterina Ivanova*

*Candidate of Arts (PhD), Associate Professor of the Department of Music Theory,  
Tchaikovsky Moscow State Conservatory,  
125009, Russia, Moscow, Bolshaya Nikitskaya Street, 13*

### **АННОТАЦИЯ**

В статье рассматривается опыт взаимодействия двух музыкальных явлений, встретившихся в XX веке, – традиции загадочных канонов и серийного метода композиции. На примерах из творчества А. Шёнберга, И.А. Стравинского, Э. Кшенека и А. Шнитке подчеркивается мысль о том, что серийность значительно обогатила коллекцию канонов-загадок. Выдвигается тезис об уникализации, как общем свойстве описываемых объектов взаимодействия.

Предлагаемые образцы позволяют отобразить *новые качества*, появившиеся в комплексе средств данного жанра внутри двух его ветвей – поздравительных и мемориальных канонов. Среди них особую актуальность представляют такие компоненты серийности, как серийный ряд, выбор его

высотных позиций, их расположение в пьесе. Также важный акцент ставится на проблеме соотношения звуковой реализации с тестовым содержанием, в особенности с его семантическими сторонами.

Помимо этого, на примере из сочинений А. Шнитке – Каноне памяти Стравинского – затрагивается вопрос о своеобразной инверсии жанровых установок, сложившейся в ряде сочинений XX века с привлечением серийности. А именно, о смене объекта загадки. Если раньше композиторы в качестве «шифровки» предлагали запись мелодии канона с текстовым или иным сопровождением-указанием, то теперь полная запись канона (сочинение целиком) становится таковым ребусом.

### **ABSTRACT**

In the article experience of interaction between two musical phenomena encountered in the twentieth century - traditions of riddle canons and serial method of composition is considered. On the examples of A. Schoenberg, I. Stravinsky, E. Krenek and Alfred Schnittke's creativity, the idea emphasizes that the production significantly enriches the collection of canons-mysteries. The thesis about uniqueness as common property of described objects of interaction is proposed.

The proposed sample allows display *new qualities* that have appeared in the complex tools of the genre in its two branches – memorial greetings and canons. Components of such seriality present particular relevance among them as the serial number, the choice of its high-rise positions, and their position in the play. An important emphasis is made on the issue of the implementation of a sound relation with the test content particularly with its semantic sides.

In addition, on the example of Alfred Schnittke's works in the canon devoted to Stravinsky's memory, the question of a kind of genre systems inversion prevailing in a number of works of XX century is touched with the involvement of seriality. Namely, about the change of the puzzle object. If earlier composers offer, as "encryption", a record music canon with text or other accompaniment-indication, full record of the canon (entire composition) becomes such puzzles now.

**Ключевые слова:** полифония, серийная техника, загадочные каноны, Шёнберг, Стравинский, Кшенек, Шнитке.

**Keywords:** polyphony, serial technique, riddle canons, Schoenberg, Stravinsky, Krenek, Schnittke.

Новейшее время в музыкальной истории освещено вспышками ярких новаций. Как известно, прежде всего, они связаны с областью моделирования разных методов композиционного оформления сочинений – серийного, сонорного, алеаторного и т. д. Также хорошо известно и то, что при изменении внешней оболочки на многочисленных уровнях музыкального материала (звуковысотном, ритмическом, фактурном и других) в большей мере устойчивыми остались факторы жанровой принадлежности и способы формообразования.

Ярким примером такого соотношения может быть жанровая ветвь загадочных канонов (в XX веке – поздравительные и мемориальные), которая получила новую жизнь благодаря появлению серийного метода композиции в первой половине минувшего столетия.

Как любое явление истории, серийность имела свою подготовительную платформу в виде назревания бунта против привычной тональности, давшего новые типы звуковых отношений. Впоследствии они получили широкое определение «свободной атональности» и «новой тональности» [см.: 5; 6].

В качестве иллюстрации этого эволюционного аспекта приведем некоторые образцы из сочинений главы нововенской школы Арнольда Шёнберга. Они особенно показательны и в связи с основополагающей ролью этой личности для серийного метода композиции.

Будучи новатором, Шёнберг, как и любой композитор, обучался и черпал идеи в глубоких традициях. Обращение к полифоническим корням – творчеству нидерландцев XV–XVI столетий – послужило отправной точкой для создания новой концепции. Своеобразной лабораторией этого процесса стали безопусные каноны (свыше 30), продолжившие давнюю традицию

канонов-загадок (нем. Rätsel-Kanon). Среди них на приоритетном фоне тональных композиций выделяются некоторые, выполненные в манере расширенной, хроматической тональности, а также свободной двенадцатитоновости. Лишь единственный образец ориентирован на нормы серийного метода – канон 1945 года *ко дню рождения Томаса Манна*, который создавался в процессе длительного труда (более 30 эскизов), и даже его заглавный мотив (тритоновый скачок) был введен на промежуточном этапе работы. Конструктивный план пьесы строится на основе четырех модусов, характерных для двенадцатитоновой композиции: прима (первая половина пропосты в тт. 1–3 тенора), инверсия (уровень обратимого канона — два верхних голоса в обращении), ракоход (с т. 3 пропосты) и ракоход-инверсия (в материале двух верхних голосов с т. 4).

### Схема 1.

Диспозиция вступления голосов канона и смены четырех модусов (для их обозначения приводятся общепринятые латинские сокращения) в 1–4 тактах, соответствующим первоначальному показу материала до его повторения:

| Такты / Голоса | 1        | 2        | 3        | 4         |
|----------------|----------|----------|----------|-----------|
| Сопрано        |          | <b>I</b> |          | <b>RI</b> |
| Альт           |          | <b>I</b> |          | <b>RI</b> |
| Тенор          | <b>P</b> |          | <b>R</b> |           |
| Бас            | <b>P</b> |          | <b>R</b> |           |

### Нотный пример 1

Канон ко дню рождения Т. Манна.

Приведены 1–4 такты (половина пьесы) по изданию Руфера, где канон опубликован с оригинальными обозначениями – стрелками, указывающими вертикальные и горизонтальные преобразования мелодии:



В конце канона приводятся объяснения автора извинительного характера, адресованные писателю (дословный перевод с немецкого языка выполнен мной – Е. В.): *«Очевидно, чтобы особым образом показать Вам свое почтение, я сделал этот канон особенно трудным, почти не исполнимым. Впрочем, он звучит невообразимо, и я надеюсь, Вы не захотите его услышать, вот почему я записал его в старых ключах. Не без искреннего эгоизма я желал бы, чтобы мы долгие годы оставались добрыми современниками. Сердечно ваш, А. Шёнберг».*

Пьеса в целом реализована как четырехголосный бесконечный канон в инверсии. Музыкальный язык канона хроматический, но с соблюдением правил голосоведения тональной музыки. Конечно, к этому времени Шёнберг уже был автором большого числа серийных опусов, что, однако, непосредственно нашло отражение лишь в организации звуковысотного материала этого канона.

Как было отмечено ранее, загадочные каноны в XX веке объединяют две разновидности – каноны-подарки (поздравительные) и каноны *in memoriam* (мемориальные). Первая их них включает образцы, продолжающие традицию эмблематических канонов. Они представляют собой тип остроумных шарад,

обычно записываемых на одном нотном стане, иногда с указанием вступления голосов, либо с иными обозначениями (чаще текстовыми). В такой манере писали свои безопусные каноны-поздравления Шёнберг, отчасти Хиндемит, Кшенек. Наличие визуального ряда (в том числе словесного указания-загадки, размещаемого перед нотной записью или после нее или в подтекстовке самого канона) было в них основополагающим. При взаимодействии с серийным методом данный аспект обогащается и получает иное выражение. Помимо традиционных атрибутов жанра появляется дополнительный уровень – серийный ряд (не обязательно 12-тоновый), который сам по себе может содержать конструктивный ключ к разгадке и технического плана сочинения, и его содержательной стороны.

Таков канон Э. Кшенека «К 80-летию И. Ф. Стравинского» (1962), в предпослании к которому содержатся две формы ряда с латинскими обозначениями его форм (основной и инверсионной) и интервальным строением в полутонах, скрывающим в сумме сакральную для данного сочинения цифру 80 (годовщину адресата).

### Нотный пример 2

Предпослание к канону Э. Кшенека «К 80-летию Стравинского».

**Canonis argumentum** **Inverse ac retrorsum**

IX VIII IX II IX VI IX II IX VIII IX: semitonium summa LXXX

В этом своеобразном motto также существенным является деление ряда на два шестизвуковых сегмента при помощи зеркально направленных стрелок. С одной стороны, таким образом подчеркивается зеркальность (RI) в строении серии за счет ракоходного отражения интервальной последовательности

в полутонах, с другой, дается указание на способ серийной организации посредством гексахордов – в данном случае, метод *комбинирования* шестерок звуков двух избранных рядов  $P_c$  и  $I_c$  (они соответствуют  $R_c$  и  $RI_c$ ).

Следующий за тем нотный материал сочинения представляет полную запись двухголосного бесконечного ритмического канона с подтекстовкой Кшенека. Звуковая реализация дает следование описанным выше указаниям авторского эпиграфа в традиции канона-правила.

### Схема 2.

Схема серийных диспозиций (постоянный контрапункт полного двенадцатизвукового последования и перестановки его двух шестизвуковых сегментов):

$P_{c1-12}$   $R_{fis7-11}$   $R_{fis1-6, 12}$   $P_{c1-12}$   $R_{fis7-12}$   $R_{fis1-6}$   $P_{c7-12}$   $R_{fis7-12,6}$   $P_{c7-12}$   $I_{c1-6}$   $RI_{fis1-6}$   $R_{fis1-6}$   $P_{c1-12}$   $P_{c1-6}$   
 $I_{c7-12}$   $R_{fis1-6}$   $P_{c1-12}$   $I_{c7-12}$   $R_{fis7-12}$

$P_{c7-12}$   $P_{c1-6}$   $R_{fis1-12, 7}$   $P_{c7-12}$   $P_{c1-6}$   $R_{fis1-12}$   $P_{c1-6}$   $R_{fis1-6, 12}$   $P_{c1-6}$   $R_{fis1-6, 12}$   $I_{c1-12}$   $RI_{fis7-12}$   $I_{c7-12}$   
 $I_{c1-6}$   $P_{c7-12}$   $RI_{fis1-6}$   $I_{c1-6}$   $RI_{fis7-12}$   $P_{c1-6}$

( $RI_{fis7-12}$ )

### Нотный пример 3

Начало канона (скобками обозначены мотивы, которые при имитации даются с обращением интервалов – излюбленным способом работы Стравинского):

I - go - ri, ca - ri - ssi - mo a - mi - co, sa - pi - on - ti - ssi - mo ma - gi - stro, qui tum glo - ri -

I - go - ri, ca - ri - ssi - mo a - mi - co, sa - pi - on - ti - ssi - mo ma - gi - stro,

Вместе с тем подтекстовка на латинском языке продолжает интеллектуальную шараду, начатую в предислании. Текст также содержит

несколько содержательных уровней. Так, его наиболее важные слова и словосочетания имеют отношение к структуре и семантике канона: *акростих имени, додекафонная серия, 80 полутонов, вторая половина – инверсия и ракоход, бесконечный канон.*

Композитор искусно объединил в каноне обе стилистические манеры – собственную, выраженную в способе звуковысотного оформления материала посредством комбинирования гексахордов избранных рядов, и манеру адресата, угадываемую в работе с расположением звуков при имитации (обращения интервалов). В звуковом облике ряда также можно усмотреть некоторые связи с мелодикой серий Стравинского, зачастую имеющей опору на модальную тональность.

Все эти моменты в разной степени характерны и для других образцов из музыки XX века подобного рода. В частности, сюда могут быть отнесены не только пьесы поздравительного характера, обозначаемые авторами канонами, но и некоторые другие вокальные (опусные) композиции, сохраняющие многие из перечисленных особенностей. Прежде всего, это строгая каноническая фактура и звуковысотное оформление серийным методом. При этом черты традиции загадочных канонов усматриваются в текстовом компоненте сочинения и иногда в способе серийного изложения (разные модусы, работа с сегментами ряда и т. д.) и даже на уровне интонационного, конструктивного строения серии. Например, *Четыре пьесы ор. 27, Три сатиры ор. 28* А. Шёнберга, *Песни ор. 23, 25* и *Кантаты* А. Веберна.

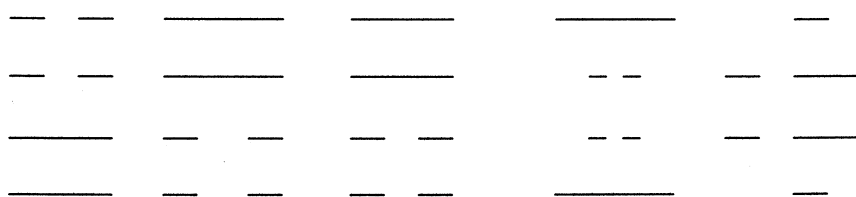
Среди них особенно интересна одна из пьес ор. 27 Шёнберга – *«Луна и люди»* для смешанного хора ор. 27 № 3 (1925). Из параметров взаимосвязи между серийным методом и канонической фактурой в данном опусе на первом плане оказывается *графика*. Основным источником «лирической геометрии» этой композиции стало одноименное стихотворение китайского поэта эпохи Тан (VIII век) по сборнику Ганса Бетге «Китайская флейта» – *Чан-Йо-Су*. Визуальный аспект формы вызывает, с одной стороны, аллюзии



с графическими символами гексаграмм главного гадательного канона китайцев «И Цзин» («Книга перемен»): полный двенадцатизвуковой ряд – прямая линия, сложение двух шестерок разных рядов – прерванная линия (то есть символическое отображение взаимодействующих антиномий: *ян* и *инь*, *Небо* и *Земля*, наконец, *Луна* и *Люди*). В четырехголосии смешанного хора они приобретают вид тетраграмм (Схема 3 а). С другой стороны, при помощи несложных геометрических форм-символов можно представить и такую графическую фабулу пьесы, которая будет вызывать непосредственные ассоциации с изображением полной луны, луны на ущербе (во второй половине пьесы) и суетящихся людей.

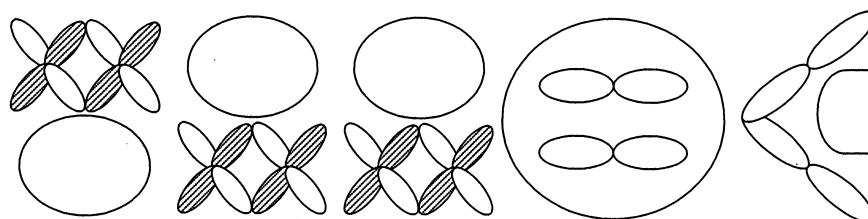
### Схема 3 а

Схема пьесы «Луна и люди» в виде линейных символов-«тетраграмм» (длинная линия – полный ряд, короткие линии – шестизвуковые сегменты):



### Схема 3 б

Схема пьесы «Луна и люди» с геометрическими фигурами-символами полной луны (круга – полного 12-звукового ряда), луны на ущербе (полукруга – неполного ряда) и людей (овала – гексахорными сегментами ряда):



На схеме овалы («люди») делятся на бесцветные и заштрихованные, что показывает взаимосвязи двух гексахордов (начало и продолжение ряда).

Целостность восприятия дополнит текст пьесы (дословный перевод с немецкого языка выполнен мной – Е.В.): «Живя на земле, мы видим луну в ее сказочном сиянии, которое никогда не проходит. Подобно тихому следованию воды за движением реки, она путешествует каждую ночь по своей дороге. Мы никогда не видим, что она не спит, останавливаясь в странствовании, и что обратно она поворачивается малым шагом. Мы же, напротив, растерянные люди, непостоянно и беспокойно все и все, что мы думаем, делаем, все, что мы думаем и делаем».

Канон реализован только на уровне звуковысотного серийного оформления, дающего вид двойного канона в обращении. Причем зеркальность доведена здесь до тотальной степени строгой организации отражений додекафонных элементов – от устройства ряда (вторая часть которого есть инверсия первой) до вертикальных сопряжений его половинок в разных комбинациях (вертикально-подвижной контрапункт мелодических отрезков – шестерок звуков, собственно зеркальные отражения по типу двойного канона).

#### Схема 4

Схема серийной организации четырехголосия в 1–2 тактах пьесы (стрелками показан план вертикально-подвижного контрапункта шестизвуковых сегментов ряда):

| Такты<br>Голоса | 1                           | 2                         |
|-----------------|-----------------------------|---------------------------|
| Сопрано         | $P_{h7-12}$ g-fis-d-e-f-es  | $I_{e1-6}$ e es-g-f-fis-d |
| Альт            | $I_{e7-12}$ gis-a-cis-h-b-c | $P_{h1-6}$ h-c-as-b-a-cis |
| Тенор           | $P_{h1-12}$ h-c-as-b-a-cis  | g-fis-d-e-f-es            |
| Бас             | $I_{e1-12}$ e-es-g-f-fis-d  | as-a-cis-h-b-c            |

Помимо обозначенных на схеме особенностей, нельзя не заметить, что два верхних голоса уже в первом такте дают вертикальную комбинацию из двух сегментов ряда в прямом и обращенном модусах, которые отвечают семантике лунных отражений. Из-за зеркального строения двенадцатизвуковой серии эти высотные позиции могут быть трактованы и как  $I_{g1-6}$  (у сопрано), и  $P_{gis1-6}$  (у альты).

Данный пример демонстрирует факт обновления рассматриваемой традиции загадочных канонов, наполнения ее новыми элементами и возможностями для изобретения иных интеллектуальных фокусов. У Шёнберга есть еще один яркий случай такого соединения, в сатирическом тексте-загадке, в устройстве серии которого скрывается «адресат» (широкая аудитория современников-коллег) и предмет дилеммы. Это – первая из *Трех сатир op. 28*, символически названная «*На распутье*». Первые слова и начальные восемь звуков двенадцатитонового ряда этого бесконечного канона и есть ключ к пониманию скрытого подтекста пьесы.

#### Нотный пример 4

Начало канона – первоначальное изложение серии у сопрано (пропосты канона). Скобками обозначены сегменты ряда:

$f$   $p$   
 To - nal o - der a - to - nal? Nun sagt ein - mal,  
 └──────────┘ └──────────────────────────┘

«Тональность или атональность?» – вопрос, который обнажает возникшую в то время ситуацию с определением этого музыкального кредо у композиторов разных национальных школ. До-мажорное трезвучие как нехитрый атрибут тональной системы и диссонантно-экспрессивная мелодия без тяготений к центру, как изображение атональности – иллюстрируют воображаемый «перекресток» (разделение их паузами, контрастными динамическими оттенками), где оказывается музыкант-сочинитель.

Такой канон является, по сути, первым в истории сатирическим каноном-памфлетом на злобу дня. В техническом отношении фактура пьесы весьма традиционна. Уровни серийного плана диспозиций (в звуковысотной пропосте это только основная и ракоходная последовательности ряда) и их ритмического оформления совпадают при имитировании.

Уже совсем иначе выполнен следующий канон во второй сатире этого опуса – «Многосторонность». С одной, содержательной, стороны, автор вновь сатирически трансформирует традицию загадочных канонов в хорошо известном тексте пьесы, высмеивающем Стравинского – «маленького Модернского». С другой, технической, стороны, это своеобразный канон – «палиндром»: двойной зеркальный канон в сочетании с пропорциональным (тема тенора проходит в увеличении у альты, а затем в уменьшении), и канон-перевертыш, на нотном стане которого записаны ключи в обычном и зеркально-перевернутом виде с обеих сторон системы (в поэзии так же устроено стихотворение – анацикл). Данный момент связан с традицией записи ракоходных канонов (в частности, загадочный canon cancrizans в «Музыкальном приношении» И.С. Баха, для которого существуют несколько вариантов расшифровки).

По словам Шёнберга в письме к Амадео де Филиппо, «Заголовок “Многосторонность” означает только, что ноты можно переворачивать и читать в обратном порядке, причем получается та же музыка» [4, с. 356]. Композитор демонстрирует здесь один из излюбленных способов «показа мысли», в котором одновременно сплетаются разные грани ее видения (в конкретном примере это три уровня: визуальный – канон-перевертыш, звуковысотный – двойной ракоходно-инверсионный канон, ритмический – пропорциональный канон). Вместе с тем необходимо подчеркнуть, что этот способ возникает как следствие пародии (ведь неслучайно в тексте сатиры упоминается имя «папаши Баха»). И в качестве пародии берется манера записи загадочного канона.

В этой связи возникает потребность обратиться к творчеству Стравинского, который помимо того, что имел пристрастие писать каноны-поздравления и каноны *in memoriam*, в позднем периоде (50-е годы) пришел к серийному методу композиции. Собственно использование серийности в сочетании с фактурой канона у него можно найти лишь в трех образцах – Траурных канонах памяти Дилана Томаса (1954), Двойном каноне памяти Рауля Дюфи (1959) и каноне-посвящении супруге «Совёнок и кошечка» (1966). Каждый из них может быть назван маленьким шедевром, дополняющим сокровищницу загадочных канонов [см.: 1]. Его мемориальные каноны реализуют этот момент за счет определенных примет, ставших «каноническим правилом» данной разновидности. Конечно, часть из них связана с траурной семантикой повода создания:

- определенный набор интонаций скорбного характера (мелодика гемитонного происхождения с обилием полутонов),
- введение некоторых стилевых атрибутов адресата (разными средствами в зависимости от профессиональной деятельности объекта посвящения, например, в случае *in memoriam* музыканта – тема-монограмма или анаграмма его имени или какой-то излюбленный музыкальный прием, иногда с введением риторической фигуры креста).

Другая же часть особенностей таких сочинений проистекает из серийного метода композиции. Помимо собственно четырех линейных способов модификации ряда, зеркальные плоскости которого становятся особенно востребованными в семантическом спектре траура (бытие – инобытие), серийность также позволяет использовать и другие параметры своего облачения. Например, в качестве такого объекта берется *рисунок расположения рядов* серийного квадрата в двойном каноне *памяти Рауля Дюфи* Стравинского – это работа с избранными позициями серии для *прост* двойного канона. Композитор использует такие три их варианта из 48 возможных ( $P_{fis}$ ,  $R_{ais}$ ,  $RI_{ais}$ ), которые дают графическое подобие фигуре креста, то есть символа распятия

Христа на Голгофе [1, с. 124]. Возможно, этот аспект связан с одной из сфер профессиональной деятельности адресата – Рауля Дюфи – графикой. Вместе с тем автор уже в первом мотиве серии скрывает эту идею пьесы в теме креста (звуки пропосты: *fis-f-a-gis*), являющейся распространенным музыкальным символом страдания и скорби.

Рассмотрение других композиционных моментов этой серийной пьесы-канона для состава струнного квартета позволяет обнаружить еще некоторые особенности. Так, обращает внимание симметричное расположение вступления голосов (дуэт скрипок по краям, квартет в середине) и выбор ракоходных форм ряда для второй пары двойного канона (с точным ритмическим ракоходом по отношению к первой паре голосов канона). Все это дополняет уровень зеркальных взаимосвязей. Техническое выполнение канона относится к тем разновидностям, где ритмическая идентичность голосов на протяжении всего сочинения не совпадает со звуковысотной стороной организации. Здесь композитор пользуется вариативностью в смене интервала имитирования, причем не без особого пристрастия к приему обращения (например, верхняя пара голосов вступает каноном в секунду, а нижняя пара – каноном в септиму, затем *унисон – октава*). Собственно по серийному плану канон ракоходный с чертами бесконечного (возвращение пропосты на исходную высоту, а затем смена интервала имитации).

Безусловно, такой пример иллюстрирует воздействие эстетики А. Веберна, которое не отрицал сам Стравинский. Их объединила задача разработки идеи на всех уровнях произведения с максимальной степенью проникновения «во все уголки» композиционного формирования материала. Через Веберна композитор приобщился и к новому типу серийного загадочного канона, который был инспирирован особым родом интеллектуализма нидерландских композиторов XV–XVI веков. Его нормы проникают в серийные вокальные сочинения, требующие глубоких межпараметровых интеграций, подчиненных раскрытию текстового содержания и его подтекста.

Принцип уникализации сочинения, заложенный в серийности [3, с. 84], определяет родство двух рассматриваемых явлений. Любой образец данного симбиоза каждый раз представляет нечто неповторимое, наделенное чертами единичности. Такое свойство присуще тем сочинениям, которые создаются профессионалами с большим опытом и познаниями в этой области. В плеяде таких мастеров второй половины XX века выделяется имя Альфреда Шнитке.

Из всего многообразия использования канона в его сочинениях лишь единственный образец имеет непосредственное отношение к соединению серийного метода и традиции канона, требующего дешифровки, – *Канон памяти И.Ф. Стравинского* (1971). В нем отсутствуют какие-либо прямые указания, поясняющие способ его прочтения. Наоборот, именно его готовое звуковое решение и является «загадкой», требующей поиска объяснения такого его вида. Эта инверсия в установках жанра вообще свойственна многим сочинениям XX столетия.

У Шнитке само название «Канон» становится некой данью традиции, оно применяется уже в очень широком смысле. Характерная для музыкальной формы канона имитационность соседствует здесь с неимитационностью (канон и не-канон). Драматургия пьесы напоминает вариационные композиции наподобие старинного типа канонических вариаций – от изложения темы-монограммы (*g-f-e-d-es-c-h-es-a-es*) в технике «реверберационного» канона, через постепенное «нивелирование» строгой имитационности посредством «выпадения» звуков в респостах (элизионный канон), к обретению 12-звуковой темы в неимитационной фактуре (звуки рассредоточены между четырьмя партиями струнных).

Сами способы фактурного переосмысления канона у Шнитке, с одной стороны, привносят еще одно новое слово в историю этого явления, а с другой, переключают восприятие на иной уровень постижения – на уровень философского масштаба.

Несомненно, что принципы загадочных канонов и серийный метод композиции при взаимодействии обрели в XX веке удивительную гармонию,

породившую массу уникальных примеров. В статье нашли отражение лишь некоторые из них, что, вероятно, побудит других исследователей к поиску своих интерпретаций и обретению смысла в образцах, не вошедших в формат настоящей публикации.

### **Список литературы:**

1. Иванова Е. Каноны в творчестве Стравинского: диалоги эпох // Стравинский в контексте времени и места: Материалы науч. конф. / ред.-сост. С.И. Савенко. – М.: Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 2006. – С. 120–131.
2. Иванова Е. Традиция эмблематических канонов в музыке XX века. Шёнберг – Берг, Стравинский – Кшенек // Музыкальное искусство в контексте современной культуры. Сборник статей по материалам научно-практической конференции. – Воронеж, 2004. – С. 83–89.
3. Курбатская С. Серийная музыка: вопросы истории, теории, эстетики. – М., 1996. – 388 с.
4. Павлишин С. Арнольд Шёнберг. – М., 2001. – 477 с.
5. Теория современной композиции: Учебное пособие. – М., 2005. – 624 с.
6. Холопов Ю.Н. «Атональность» – новая тональность // Гармония. Практический курс. Ч. 2. – М., 2003. – С. 512–524.

### **References:**

1. Ivanova E. Canons in Stravinsky's creativity: dialogues of ages. *Stravinskii v kontekste vremeni i mesta*. [Stravinsky in the context of time and place]. Moscow, Tchaikovsky Moscow State Conservatory Publ., 2006. pp. 120–131. (In Russian).
2. Ivanova E. The tradition of the emblematic canons in music of the XX century. Schoenberg – Berg, Stravinsky – Krenek. *Muzykal'noe iskusstvo v kontekste sovremennoi kul'tury* [Musical art in the context of contemporary culture]. Voronezh, 2004, pp. 83–89 (In Russian).



3. Kurbatskaia S. Continuous music: history questions, theory, aesthetics. Moscow, 1996. 388 p. (In Russian).
4. Pavlishin S. Arnold Schoenberg. Moscow, 2001. 477 p. (In Russian).
5. The theory of contemporary composition. Moscow, 2005. 624 p. (In Russian).
6. Kholopov Iu.N. “Atonality” — a new tone. *Garmoniiia. Prakticheskii kurs. Ch.2.* [Harmony. Practical Course. Part 2]. Moscow, 2003, pp. 512–524 (In Russian).