

Баховите независими канонични пиеси BWV 1072 – 1078, deest – теория и практика

Сабин Леви

Abstract

В тази статия са представени анализи и авторски упражнения, всичките основани върху баховите канони от заглавието. Това е част от изследване, което изучава всички Бахови канони. Тези пиеси са самостоятелни, написани за приятели в по-голямата си степен и демонстрират забележителни аспекти на Баховото полифонично мислене.

Bach's Independent Canons BWV 1072-1078, deest. Theory and practice Sabin Levi

Abstract

This article presents analyses and original exercises, all based on the Bach canons mentioned in the title. It is part of a study examining all of Bach's canons. These pieces are self-contained works—mostly written for friends—that demonstrate a remarkable aspects of Bach's polyphonic thinking.

Тук са включени анализи и реализации на пиесите така, както са показани заедно в Bach Neue Ausgabe том 1¹. Включени са и такива, открити след установяването на BWV номера на опуси – тези пиеси се означават с "BWV deest": "липсващ BWV" но се считат Бахови. Те естествено са били писани по различни времена и обстоятелства; някои са посветени на различни хора, приятели на Бах. Всички те и техните реализации от други специалисти (не от мен) са на едно място, в първият том на Bach Neue Ausgabe. Те са общо осем.

¹ Източник: Leipzig, VEB, 1974. Online: <https://imslp.eu/files/imglnks/euimg/e/ef/IMSLP459438-PMLP719625-bachNBAVIII,1.pdf>

Ето първият:

1.
1. Kanon zu acht Stimmen
BWV 1072

Canon
Trias Harmonica



Според условието е предназначен за реализация от (до) осем гласа.

2.



В този канон се демонстрира постъпенно движение на гласовете - те попадат в тризвучието до-ми-сол на силно и на относително силно време. Ето мой опит да напиша подобна пиеса (повече информация за нея по-долу):



Ето условието на втория канон:

3².
2. Kanon zu vier Stimmen
BWV 1073
Canon à 4.Voc: perpetuus



Weimar, den 2. Aug: 1713

Dieses wenige wolte dem Herrn
Besizer zu geneigtem An-
gedencken hier einzeichnen
Joh: Sebast. Bach.
Fürstlich Sächsischer HoffOrg. v.
Cammer Musicus

Четиригласен канон вече видяхме в края на Музикална Жертва (и още в Голдберг Вариации). Ще последват и други – макар и не включващи задължително четири канонични гласа – например в органовия цикъл Orgelbüchlein.

Като конструкция, обаче, се различава от пиесата в края на Жертвата. Превратен контрапункт има, но той се "върти" в обратна посока – отдясно-наляво (показано малко по-долу). Платформата е две четвъртини; всеки глас отстои на квинта нагоре от всеки влязъл по-рано. Този канон е стретен.

4. Принципна схема (всеки сегмент = две четвъртини):

			1	2	3	4	
		1	2	3	4	1 – и повторение на 4-гласната конструкция	
	1	2	3	4	1	2	
1	2	3	4	1	2	3	

Ето я същата, показана в сравнение с тази на четиригласния канон от Музикална жертва:

² Мой приблизителен превод: "Четиригласен канон: безкраен. Тези няколко такта са написани тук в памет на господаря/владетеля. Й. С. Бах, Княжески Саксонски придворен органист и капелмайстор. Ваймар. 2 август 1713 г." Изглежда написано на смесица от френски, латински и немски.

5.

Четиригласен влез на гласа – от Музикална жертва

- и от този канон

1	4	3	2
2	1	4	3
3	2	1	4
4	3	2	1

1	2	3	4
2	3	4	1
3	4	1	2
4	1	2	3

Същото с някои указателни стрелки:

6.

1	4	3	2
2	1	4	3
3	2	1	4
4	3	2	1

1	2	3	4
2	3	4	1
3	4	1	2
4	1	2	3

В лявата колона сегмент 4 отива най-отгоре – във втората група цифри. От нея, сегмент 3 отива най-отгоре в третата група, после сегмент 2 отива най-отгоре в четвъртата група, и най-накрая сегмент 1 – обратно най-отгоре в първата група. Това е в "жертвения" канон. В този (дясната колона), сегмент 1 слиза най-долу във втората група, после 2 отива най-долу в третата група и т.н. – тоест вертикалното (и хоризонталното) завъртане на тези четири сегмента е в обратната посока.

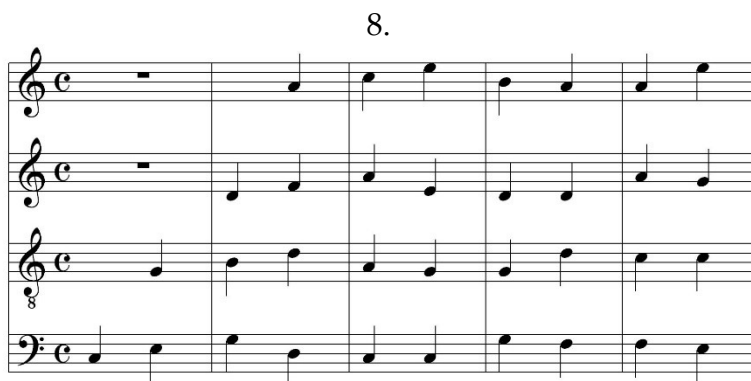
Реализация:

7.

The musical score consists of two systems, each with four staves. The first system has a treble clef on the first staff and a bass clef on the fourth staff. The second system also has a treble clef on the first staff and a bass clef on the fourth staff. The music is written in a common time signature (C) and features a variety of note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. The notation includes stems, beams, and various musical symbols typical of a standard musical score.



Четириите "принципни" сегмента са показани по-горе, за да обяснят логиката на канона, но всички неповтарящи се сегменти са 26. Така той изглежда по-малък като размери, но е стретен. На всяко силно и относително силно време³ имаме вертикално резултантно тризвучие – по-долу показвам първите няколко такта (десет сегмента):



Това го прави близък роднина на *Trias harmonica*. Отново имаме гласове, които се движат главно постъпенно, без алтерации, и заемат консонантен вертикал на всяко "второ" време. Но тук постъпенната "разходка" е по-разгърната. Вертикалът е много по-смел, когато говорим за изместванията на гласовете на слабите времена; няма проблем например да се появят конфликти от подобен вид:

³ Може би било малко по-лесно да се разчете, ако е написано в размер 2/4 – така всеки сегмент просто би се равнявал на един такт.



В този случай също имаме явление на (главно) постепенно движение на гласовете, както и в Trias harmonica. Неслучайно давам моя пример 2 като потенциално решение; въпреки че моята тема не се движи изцяло постепенно, когато четирите гласа се наложат един върху друг, резултантната конструкция може да бъде написана и така:



Следвайки тази логика, мога да построя макро-конструкция с консонанси на силно време – в примера по-долу са използвани половини, но това е само условно:



⁴ Има само един скок на кварта с баса. Тук този феномен е избегнат до максимум.

Така оставам с впечатлението, че този канон, както предишния и следващия, са построени по предварително съставена матрица. Тя не е стриктно необходима – в повечето случаи е възможно (поне) да се започне четиригласна конструкция, в която разстоянието между пропостите не е октава, например:

12. Възможно начало⁵ - имитация на септима



На подобен принцип е и следващата пиеса, която е четиригласен канон, който има свой огледален вариант:

13.
3. Kanon zu vier Stimmen
BWV 1074

Canon a 4



Мой превод от френски: "Четиригласен канон, посветен на Г-н Удемани и композиран от Й. С. Бах⁶."

Тук инципитът е даден "по-тайнствено"; въпреки, че е даден размер, не са дадени тактове – няма и обяснение за различната арматура и ключовете (които са обърнати) в края на условието.

⁵ В този фрагмент има кварта с баса, но също така има скокове в зададения материал, в темата. Между това условие и скока на кварта има индиректна връзка.

⁶ Този е един от много малкото канони, публикувани още докато Бах е бил жив. За повече информация виж Butler, Gregory. J. S. Bach "Hudemann" Canon, BWV 1074: A Note on the Engraving and Printing History. The Journal of the Riemenschneider Bach Institute, Vol. 25/1 (1994). Източник: <https://www.jstor.org/stable/41640387> Посл. посетен 12.2025.

Ето решението. То не е дадено в ключовете, които са в условието – за това малко по-долу.

14⁷.

I



II



Четиригласните встъпват с платформа (изместване) от една половина. Втората версия представлява огледален вариант на първата – и тук става ясно защо е променена тоналността/арматурата – това е направено с цел да се избегне обращението на квартата (бас, Вариант 1, т. 2-3 например) в тритонус (сопран Вариант 2, т. 2-3) във Вариант 2. За да се напише такава конструкция е необходима симетрична проекция. Забележителното е, че ключовете остават непроменени⁸.

Езикът на пиесата може да се нарече най-общо ренесансов. Виждат се редки попадения на кварта с баса (скокове, като например в т. 5 (Вариант 2) между алт и сопран. Понеже сопрана е същият като баса, квартата се чува отчетливо. Налице са също някои редки странични дисонанси на осминовите групи.

⁷ Във Вариант I., алтова партия, т. 6, първо време, изглежда има грешка на издателството.

Четвъртината "до" би трябвало да е "си", залеговано от предишния такт.

⁸ Тук веднага идва наум старата концепция за киавета (виж дефиницията в Barbieri, Patrizio (2001). "Chiavette". In Sadie, Stanley; Tyrrell, John (eds.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2nd ed.). London: Macmillan, 2014). Но в случая не става дума за транспозиция. Ако оригиналът на четиригласната партитура е в четири (или по-малко) различни ключа, какви ключове бихме могли да използваме за огледалния вариант? При условие, че историческите ключове са минимум десет, ние бихме могли да експериментираме до безкрай кой ключ как "ще се отрази." Това определено е обект на друго, голямо и интересно изследване. Моите опити разкриват някои дребни детайли, които показвам по-долу.

В хода на моите експерименти си поставих следната задача, продиктувана от условията на трите пиеси, които показах по-горе: моята пиеса трябва да е смислено тонален четиригласен канон, с минимално количество скокове, с консонантен вертикал на силно и относително силно време и със свой симетричен вариант.

Водейки се по Баховото мислене, канонът трябва да бъде мислен в Ренесансов стил, като дисонантен контрол. Някои странични дисонанси са възможни, но те се използват предпазливо. Квартата с баса е нежелана, но на моменти може да бъде допусната – тук отново се връщате "отначало", както в анализите на 14^{те} канона върху баса на Голдберг вариации. Тази строгост е пряко следствие на поставената задача – "по-съвременен" канон, с по-свободни дисонанси и кварта с баса ще се отрази също така в "по-свободен". Това не е устройвало автора. Пиесата е трябвало да звучи перфектно – и отразена, да продължава да звучи перфектно.

Преди да пристъпя към този проект, трябва да се върна малко назад. В пример 13 Майстора дава инципит, в който са отбелязани прави ключове, както и обърнати на обратно, но те не са същите ключове, както е показано в реализацията в пример 14. По-долу показвам пример с оригиналните Бахови ключове – и като дадено условие, и като реализация.

15.

I.



II.



Налице е едно малко чудо: и с променените ключове, пиесата е отразена перфектно. И ключовете в пример 13 са идентични във Вариант I и II – докато в пример 14 са различни и в условията, и в реализацията.

Защо се получава така, е малко встрани от фокуса на моето изследване – както споменах, то предстои да бъде написано от някой друг, който разбира по-добре от мен и от геометрия, и от алгебра. Но все пак бих могъл да обърна внимание на читателя (пример 15), че референтните точки на ключовете във вариант I отстоят на терца нагоре от ключовете във вариант II; ако текстът в двата варианта беше идентичен, можеше да става дума за киавета. Но тук ситуацията е напълно различна – тук говорим за централна вертикална симетрия на цялата партитура! Няма съмнение – Бах е експериментирал много с различните ключове, с цел от една страна да се получи правилно отражение на партиите, и от друга страна – да има смислена транзиция на сопран в бас, алт в тенор, тенор в алт и бас в сопран, без да се нарушават нормалните певчески диапазони. Този единствен ред с нотен текст крие в себе си много скрити изненади.

Започвайки работа и следвайки правилата за "стандартно" мотетно встъпление, веднага се натъквам на неразрешим проблем:

16.

Прав вариант ← възможен тон няма

Отразен вариант

конфликти

отражение

Мотетното встъпление (при което започвам с I-V-I-V или V-I-V-I степен) е невъзможно – отразява се неправилно и няма възможност да се продължи (освен със задържане). Ако променя някой ключ, ситуацията се променя рязко; може да има повече възможности, или обратното, по-малко. Могат да възникнат проблеми и от по-различно естество. Например, решавам да променя ключа на тенора в правия вариант:

17.

Прав вариант

Отразен вариант

високият тенор се отразява в нисък алт

отражение

Тук има теоретично решение и ако действам с презумпцията, че това не е вокална музика, може да се продължи. Но има още голяма вероятност за проблеми в бъдеще – на няколко пъти стигнах до начало, в което са възможни шест встъпления, но седмо – не. Проблеми могат да се появят и от напълно различна посока – да се получи полифонично "успешен" канон, който обаче звучи кухо и безсмислено; бивайки условно тонален, той няма тонален или функционален план, не звучи сякаш има посока, начало или край. А това си остава задължително условие.

Възможно е оста на симетрия в Баховата пиеса (до) да е от значение, но друго, което се набива в очи е, че в условието има само един скок на кварта. По-

малко (и по-малки) скокове несъмнено помагат за възможното решение; но вярвам, че веднъж решил да използва квартов скок, авторът е знаел, че употребата му в още три различни прави варианта + четири огледални неминуемо ще доведе до появата на тритонус някъде. Затова в условието е включил арматурна промяна. Експериментирах и с този компонент: по-малко или повече знаци в арматура довеждат до различни резултати, но някои от тях, въпреки че помагат да се заличат тритонусите, отново не дават този "кохерентен" тонален контекст, който Бах е искал. Но в Баховата пиеса четирите бемола са най-добрият вариант. В моите пиеси аз давам различно решение.

В първото мое упражнение реших да използвам стретни встъпления, където пропостата е представена и право, и огледално. Ето първото:

18. Първи опит

I.



II.



Тук няма промяна в арматурата в огледалния вариант. Като че ли няма нужда от това. Двете версии звучат еднакво. Тук и там се чуват "неправилни" удвоявания, скрити интервали в крайни гласове. В отразения вариант алтът е по-висок от сопрана, а тенорът е прекалено нисък – повече прилича на втори бас.

19. Втори опит



II.



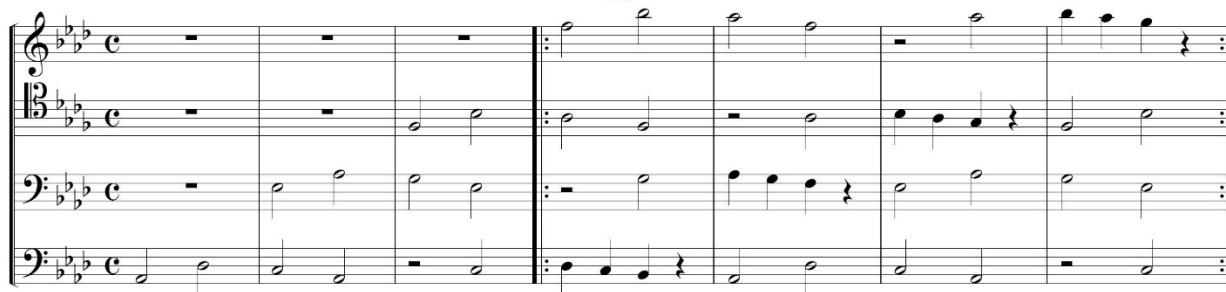
Вторият ми опит изглежда малко по-сполучлив – и двата варианта са в едноименни тоналности, в мажор и минор. В доказателство на твърдението, че различни ключове дават различни резултати, давам още един пример, който е почти идентичен с предишния, но не съвсем – виждате ли разликите?

20.

I.



II.



Приключвайки с този труден проект вярвам, че повече опити ще дават все по-добри резултати; повечето упражнения ще направят по-лесно да се внедрят всички тези многобройни условия в едно смислено цяло⁹. Тази пиеса е моят "отговор" на трите споменати по-горе четиригласни канонични проекти.

Следващият канон е двугласен. Условие:

21.
4. Kanon zu zwei Stimmen
BWV 1075
Canon a 2. perpetuus

Leipzig. den 10. Januar:
1734

Dieses wolte seinem Herrn Pathen
zum Andencken beyfügen
Joh: Seb: Bach

Превод мой: "Безкраен двугласен канон. За спомен на кръстника/духовния родител. Лайпциг, 10 януари 1734 г." Решение:

22.

Пропоста

прав сегмент

огледален сегмент на правия

Риспота

Това е канон на прима, изместване от шест четвъртини/един такт¹⁰, безкраен. Както показвам в примера, първите два такта на пропостата са отразени от вторите два (ос: ми). На пръв поглед изглежда твърде прост. Но той има някои неочаквани потенциали за отражение:

⁹ Моето, макар и кратко "потопяне" в тази материя безусловно показва до каква степен е бил "потопен" Майсторът – интелектуалните експерименти, които е решил да си поставя той излизат далеч извън границите, които повечето хора подозират.

¹⁰ За по-удобно размерът е даден в "модерния" си вариант, а не 3/4.

23. Хоризонтално огледален вариант на цялата пиеса

Пропоста Прав вариант (модел)

прав сегмент огледален сегмент на правия

Риспоста

Хоризонтално огледален вариант (ос - ми)

24. Вертикално огледален вариант

Прав вариант (модел)

Вертикално огледален вариант

Но симетрията е възможна и в други аспекти:

25. На моменти квинтата се обръща в кварта (превратен контрапункт на октава). Указано е със стрелка

Прав срещу огледален модел

Хоризонтално огледален вариант

26.

Прав срещу огледален модел

Вертикално огледален вариант

27.

Ретроградно-огледален модел

Хоризонтално ретрограден вариант

28.

Ретроградно-огледален модел

Вертикално огледален вариант

Едно възможно частично обяснение за универсализма на тази пиеса е, че са използвани главно терци и сексти по вертикал – при превратен контрапункт на

октава едните се обръщат в другите. Същото важи за октава и прима; остават само "заядливите" кварта и квинта. Противоположното движение на гласовете (и двата сегмента на пропостата) също влиза в работа; това ще се види с повече яснота при анализите на каноните от Изкуството на фугата.

Следващият канон е вариант на пиесата, която Бах държи в ръка, в портрета на Хаусман. Другият вариант е под номер BWV 1087.

29.

"По-старата" пиеса – 'инципит на BWV 1087/13	"Сегашната" пиеса – инципит на BWV 1076
13. Canon triplex à 6 	5. Kanon zu sechs Stimmen BWV 1076 Canon triplex à 6 Voc:  per J. S. Bach

Решение (на BWV 1087):

30.



Това е практически същата пиеса, с по-малко паузи.

Следващата¹¹ пиеса – инципит:

31.

6. Kanon zu vier Stimmen
BWV 1077

Canone doppio sopr' il Soggetto

Canone 1

Canone 2

Soggetto

Symbolum
Christus Coronabit Crucigeros

Lipsiae d. 15. Octobr: 1747

Domino Possessori
hisce notulis commen-
dare se volebat
J. S. Bach

Превод от латински: "Двоен канон върху [една] тема. Й. С. Бах желаше да се представи/уважи пред Господ с тези ноти." Под началото на басовата партия пише: "Символ на коронявания разпнат Христос". Дата: "Лайпциг, 15 октомври 1747 г." Този канон, в малко по-различен вариант¹², е № 11 от Приложените 14 канона към Голдберг вариации. На следващата страница за по-удобно представям отново предишния пример, за да може да бъде сравнен със следващия.

¹¹ Имам усещането че трябва да се извиня за нещо. Прието е да се счита, че в многото посвещения, написани от Майстора има тайни, неоткрити от нас досега съобщения. Освен това пиесите имат интересна история. Този изключително интересен материал не е в сферата на това изследване и се извинявам, че не го включвам тук.

¹² Много от произведенията на Майстора имат варианти, написани от самия него, които са достигнали до нас. За пример мога да дам BWV 620, 630, 631, 638: техните варианти са BWV 620a, 630a, 631a, 638a. Тези много интересни пиеси често се анализират в сравнение с "оригиналите", както на места е показано и тук. Ето източник на споменатите хорални прелудии: <https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/852011/ot22> Посл. посетен 1.2026.

Инципит на "предишната" пиеса – BWV 1087

11. Canon duplex übers Fundament à 5



Инципит на "сегашната" пиеса – BWV 1077

6. Kanon zu vier Stimmen

BWV 1077

Canone doppio sopr' il Soggetto

Canone 1

Canone 2

Soggetto

Symbolum
Christus Coronabit Crucigeros
Lipsiae d. 15. Octobr: 1747

Domino Possessori
hisce notulis commen-
dare se volebat
J. S. Bach

Прилича малко на задача от типа на "Открийте седемте разлики" – но в случая аз виждам четири-пет. Освен променения размер, в по-късно написания BWV 1077 (три години преди смъртта на автора) има и някои дребни промени и в музикалния материал.

33. Реализации

BWV 1087



BWV 1077

6. Kanon zu vier Stimmen
BWV 1077



Освен кратките "опашчици" в края на някои фрази, това е една и съща пиеса. Още едно доказателство за усилията на автора да открива нови решения; умът му е бил в постоянен процес на търсене. Въпреки променения размер и няколко малко по-различни ноти тук и там, не може да се говори за две различни пиеси според мен – става дума за различни варианти. Същото се отнася за BWV 1087/13 и 1076.

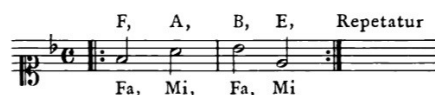
Предпоследният канон в тази поредица е прочутият "Фабер"-канон. Реализацията (както и на всички други пиеси) идва от Neue Bachgesellschaft; но след като представя инципита, на помощ ми идва Професор Анатолий Милка¹³. Не го цитирам буквално навсякъде; на моменти обяснявам сам, но принципното обяснение, що се отнася до инципита, е изцяло негово.

34.

7. Kanon zu sieben Stimmen

BWV 1078

Fa Mi, et Mi Fa est tota Musica



Canon super Fa Mi, a 7. post Tempus Musicum

Lipsiae d. 1 Martii
1749

Domine Possessor
Fidelis Amici Beatum Esse Recordari,
tibi haud ignotum: itaque
Bonae Artis Cultorem Habeas
verum amicum Tuum

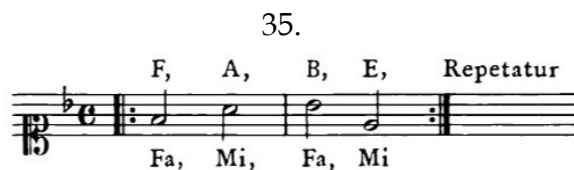
Мой превод: "[немски] Канон в седем гласа. [Под него, всичко останало на латински]: *Фа ми* и *ми фа* [са, представляват, включват] цялата музика. F, A, B, E, Повторение. Канон по *фа ми*, в седем [гласа] по [определено, регулирано] музикално време. Господин Собственик[о], едва ли не знаеш, че да помниш верен приятел означава щастие: следователно приеми този, който е добър в доброто изкуство, за твой истински приятел. Лайпциг, 1 март 1749 г."

¹³ Milka, A. P. On the Circumstantial Context of J. S. Bach's Canon super Fa Mi BWV 1078. Вестник СПбГУ. Искусствоведение. 2019. Т. 9. Вып. 2. Източникът, който намерих, е на английски; на същия език е и цялата статия, затова материалите от нея са преведени от мен от английски на български. Източник: <https://artsjournal.spbu.ru/article/view/5236/4395> Посл. посетен 1.2026.

По-нататък обяснявам компонент по компонент, но моето обяснение е основано на това на Професор Милка. Той самият се позовава на различни източници, един от тях е Баховата биография на Филип Шпита¹⁴.

"Фа ми и ми фа [са, представляват, включват] цялата музика" е цитат чиито вариант открих и в Gradus ad Parnassum на Й. Й. Фукс¹⁵: "Mi contra fa, est diabolus in Musica" – превод: "Ми срещу фа е дяволът в музиката." В двата цитата става дума за солмизационната система на Гуидо Д'Арецо. Но в нашия случай не е използвана тя – използвани са само някои нейни термини. Тук не представям същността на тази система, а само някои нейни детайли.

Ми-фа е термин който касае полутонът в хексакордите¹⁶ на тази система, доминиращата и най-важна музикално-теоретична система по онова време и място. Полутонът си-до също се нарича ми-фа. Това може би прави малко по-лесно да се разбере, че полутон (ми-фа) има на две места в един фрагмент от условието показано по-горе:



Полутон има между втората и третата нота (между ла и си бемол); полутон има също между последната нота и повторената първа – ми и фа. Имената на нотите са написани над тях – фа (F), ла (A), си бемол (B - бемолът е в арматура), и ми (E), а първата буква на думата Repetatur (R) прави възможно да се получи думата FABER. Въпреки че няма конкретни доказателства че канонът е посветен на човек на име Фабер, има известна логика да считаме че наистина става дума за Бениамин Готлоб Фабер¹⁷ (1721 - ?), приятел на Бах.

В германската музикално-теоретична традиция, буквите В – А – С – Н също представляват имена на ноти: си бемол, ла, до, си (бекар). Тук също има две "ми-

¹⁴ Spitta, Philipp. Johann Sebastian Bach: His Work and Influence on the Music of Germany, 1685–1750. Translated from German by Clara Bell and John Alexander Fuller-Maitland. 3 vols. London: Novello, Ewer & Co., 1885, vol. 3.

¹⁵ Йохан Йозеф Фукс. Полифония: Строг стил с Йохан Йозеф Фукс. Преводач от латински на английски Alfred Mann: The Study of Counterpoint: From Johann Joseph Fux's Gradus Ad Parnassum. New York: W. W. Norton, 1943, 1965, 1971. Преводачи: (отчасти от латински, отчасти от английски) Наташа Япова, Сабин Леви. Музикални редактори: Наташа Япова, Николай Градев. София: In Sacris, 2017 г. Книгата (българския превод) се намира онлайн на адрес www.musicology-bg.com/sabin/fux.pdf Цитатът споменат по-горе фигурира на латински на стр. 42 и е преведен и отчасти обяснен на стр. 43. Посл. посетен 2.2026.

¹⁶ Всичките хексакорди на тази система са шест, и всички освен първият съдържат "ми-фа". Тоест комбинацията им би била комбинация на ми-фа – и това е което се има предвид във "Фа ми и ми фа [са, представляват, включват] цялата музика."

¹⁷ Милка, стр. 244.

фа," два полутона – между първите две ноти (си бемол и ла) и и вторите две – до и си. Това допълнително сродява групите от ноти F – A – B – E и B – A – C – H. Но анализите не свършват дотук.

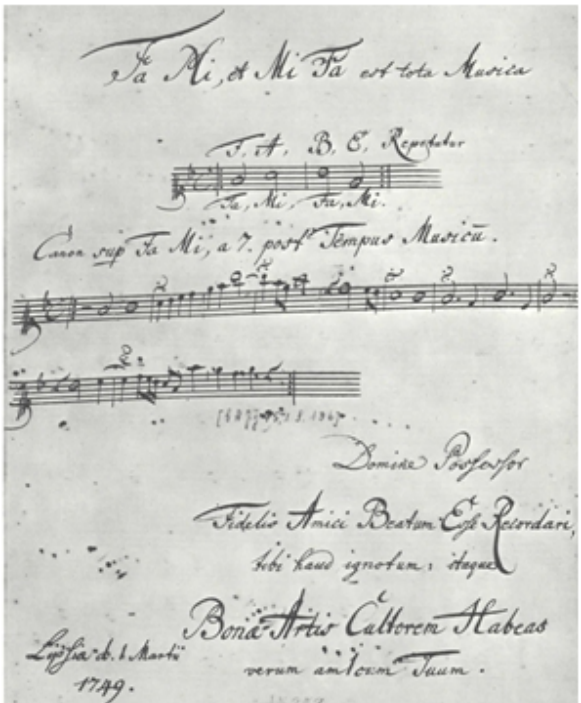
Ако всяка буква е изразена със своя цифров еквивалент¹⁸, в който A = 1, B = 2, C = 3 и т. н., тогава се оказва, че FABE (без буквата R) и BACH имат еднакъв еквивалент на сбора от своите цифри:

36.

	Букви	Цифри	Букви	Цифри
	F	6	B	2
	A	1	A	1
	B	2	C	3
	E	5	H	8
Сбор		14		14

В посвещението написано по-долу, някои букви са главни – и така се получава недешифриран докрай акростих: PD, FABER, BACH, IT. Според Милка, PD и IT все още не са напълно разбрани; Милка дава своите предположения.

37¹⁹.



Dominus Pоеееor
Fidelis Amici Beatum Eee Recordari
tibi haud ignotum: itaque
Bonae Artis Cultorem Habeas verum amicum Tuum. (забележете главната буква I в средата на думата)

¹⁸ Т. е., изразена по гиматричен принцип, който има своя източник в Кабала, теологията на юдаизма (възможен е и по-ранен произход). Гиматрията е една от кабалистичните практики, които впоследствие се възприемат и в латинската азбука.

¹⁹ Това е копие, написано от Кирнбергер. Източникът е използван в статията на Милка: Staatsbibliothek Berlin, Preussischer Kulturbesitz, shelf mark Mus. ms. Bach P 611.

Накрая следва отново нотен текст, с указания откъде да започват допълнителните гласове на канона. Така се получават две различни нотни условия. Ето реализацията:

38.





В тази реализация, първият вариант на нотното условие, "FABE-R" (пример 35) се намира в най-долното петолиние. Седемте канонични гласа са над него; всички гласове са на виолинов ключ – това означава, че осемте партии се намират в един и същ диапазон: от *до* на първа октава до *сол* на втора октава (дуодецима). Това прави канона възможен за пеене. Осем гласа на един и същ ключ, при това в канон, е първото необичайно явление тук.

Второто явление, което считам за необичайно, е самият брой на гласовете. Доколкото ни е известно, Бах има малко произведения²⁰ в шест или повече гласа: ричеркара от Изкуството на фугата, хоралната прелюдия *Aus Tiefer Not* BWV 686, Мотет *Singet dem Herrn* BWV 225 (има и други), но няма инструментална пиеса, т. е., за един инструмент - и няма друг канон, който да е в толкова много гласове, може би с единственото изключение на *Trias harmonica* BWV 1072. Шестгласна фактура е сравнително рядко явление – но не в Ренесанса. Възможна е теорията,

²⁰ Що се касае до инструментална музика, има някои редки примери и в творчеството на други барокови композитори, например *Modus Ludendi* SSWV 157 на Samuel Scheidt (1587 - 1654).

Полифонична музика в шест и повече гласа се среща на много места в Барока; освен в творчеството на Джовани Габриели (*Canzon VII a 7*), подобни примери могат да се открият и при Монтеверди, например *Missa In illo tempore* (1610) в седем гласа, и на много други места.

че концепцията за многогласна вокална музика идва главно "от юг"²¹, от Ренесансовата музика на Италия, която после, преминавайки поне отчасти през творчеството на Джовани Габриели, достига до "севера". Но седемгласната инструментална музика на Барока практически не включва музика само за един инструмент.

Така достигам до логичното заключение, че седемгласният канон за който говорим тук, е мислен в рамките на Ренесансова хорална музика. Наистина, неговият дисонантен контрол е безусловно ренесансов и това е вторият довод в подкрепа на това – първият довод е споменатата по-горе теснота на гласовете.

Тази пиеса може да се охарактеризира като акомпаниран канон; колкото и необичайно да звучи, седемте гласа се намират в стриктно канонични взаимоотношения, а осмият не е част от това, тоест на теория те го акомпанират. Въпреки че той е даден на отделно място в условието, между него и всички останали гласове няма никакви полифонични грешки – той не удвоява и не влиза в конфликт с никой глас. А те не звучат добре без него – той е задължителна част от оригиналната композиция. Това е третото явление, което прави този канон необикновен като замисъл – но има и четвърто.

Понеже компонентът FАBE-R се повтаря, тук има елемент и на остинато. Това родее тази пиеса с някои други остинатни полифонични жанрове – ако говорим за барокова вокална остинатна полифонична музика²², един подобен пример е *Lamento della ninfa*²³ от Монтеверди (5 гласа и басо континуо). Това остинато се явява и ключът за написване на подобна пиеса; първите две ноти (*фа* – *ла*) и вторите две (*си* бемол – *ми*) са двата хармонични стълба – върху тях е построен целият вертикал на пиесата. Те формират два акорда във *фа* мажор – тонически и доминантов. Оттам вече може да се проумее, че написването на подобна пиеса не е толкова ужасно трудно, колкото човек би си помислил. Трудното е отделните гласове да звучат красиво, когато са в комбинация от два, после три, четири и т. н. Същото така е трудно максимален брой от тях да бъдат "плавни" – да нямат твърде много скокове.

В това изследване няма да се съсредоточавам на втория и третия смислов пласт, които се намират в Баховия инципит. Първият пласт се отнася до буквеното, солмизационно значение на първото условие – това, което тук отговаря на комбинацията от букви FАBE-R. По-точно, няма да се занимавам с неговото гиматрично свойство (FАBE - 6+1+2+5, което отговаря на ВАСН - 2+1+3+8). Третият смислов пласт е в акростиха, който е в посвещението – въпреки че това представлява много увлекателна, интересна задача, тя не се отнася стриктно до музика. Повече ме интересува как върху вече съществуваща

²¹ Но също така отчасти и "от север", от Нидерландската школа.

²² Тук мога да напомня и за Пърселовият *Two in one upon a ground*, или още по-рано, Летният канон – и двете пиеси са споменати в историческата глава.

²³ Част от цикъла *Madrigari Guerieri e amorosi*, SV 163 (втори дял на пиесата). Източник: https://imslp734051-pmlp534614-30-monteverdi--lamento_della_ninfa----0-score-1.pdf Посл. посетен 1.2026.

солмизационна основа (която дори не представлява бас) може да бъдат наложени толкова много гласове, и всичките приблизително в един диапазон.

Тук решавам да подхожда отново на същия принцип, както в писането на четиригласния канон от Музикална жертва – първо ще напиша всички гласове един над друг. Моето остигато е най-отгоре.

Техническите изисквания за такава пиеса са доста близки до тези за писане на четиригласния канон от Музикална жертва. Гласовете трябва да звучат "прилично", когато са само два (т. е. само остигатната тема + още един глас), после три, четири и т. н. Това се отнася до ритмичната пулсация: не е добре гласовете да "замръзват", да няма поне четвъртиново комплементарно движение. Да няма твърде много паузи. Също така е препоръчително квартата с баса да бъде проходяща и по принцип да се избягва, да се използва само в краен случай.

Тук е представено вече готово решение – не показвам всички стадии на писане. Всеки глас трябва да се провери заедно с всеки друг за грешки, паралелизми и прекалено оживена или прекалено вяла ритмика – гласовете трябва да са сравнително равностойни. И естествено, всяка комбинация от гласове трябва да бъде основана хармонично – трябва да има нормално запълване на акордовите гласове с избягване на лошо звучащи удвоявания.

Ето "заготовката". Тук всички гласове са представени заедно.

39. Солмизационната тема е най-отгоре

The musical score consists of seven staves, numbered 1 to 7 from top to bottom. The top staff (Staff 1) is the solmization theme, with notes labeled B, U(t), L(a), E, F, and A. The subsequent staves (2-7) show the development of the canon for each voice, with various rhythmic patterns and melodic lines. The score is written in a standard musical notation with a treble clef and a key signature of two flats.

Това, което остава е да се измисли редът, в който седемте сегмента ще се появят. Тук показвам решение, при което гласовете влизат "от периферията към центъра": 1-7 - 2-6 - 3-5 - 4.

40.



25

Последната стъпка е очевидна: вместо да встъпват вертикално, седемте сегмента се подреждат хоризонтално. Няма никакви нововъведения – в случая става дума за чисто козметична промяна:

41.

B U(t) L(a) E F A

17

25

Някои наблюдения: Този канон започва на субдоминанта, това е малко странно, но се обяснява с естеството на темата. Ако я интерпретирам във *фа* мажор, нямам друг изход. Осен това, тук вече не може и дума да става за вокална фактура; това е инструментална пиеса, защото когато се представят хоризонтално, между отделните сегменти се получават скокове, на моменти доста големи. Любопитното е, че достигнем ли веднъж до тактове 25 – 28, този проблем изчезва. Всеки сегмент повтаря само себе си. Този "не-вокален" феномен може да бъде коригиран – за това по-долу.

За моя следващ опит се опитвам да включа буквата R по същия начин, както е използвана от Майстора:

42.

A	D	E	F	G	R = Repetatur	GRADEF
1	4	5	6	7	=	

След като експериментирах малко с тази тема²⁴, достигнах до определен извод. Подреждайки темата и седемте останали гласа един под друг открих, че те могат да бъдат по-плавни, ако краят на единия от тях не се намира далеч до началото на следващия:

43.

The musical score consists of eight staves, each representing a different voice. The notes are written in 4/4 time. The notes are connected by lines, indicating a continuous melodic line across the voices. The notes are labeled A, D, E, F, G, and R. The notes are connected by lines, indicating a continuous melodic line across the voices.

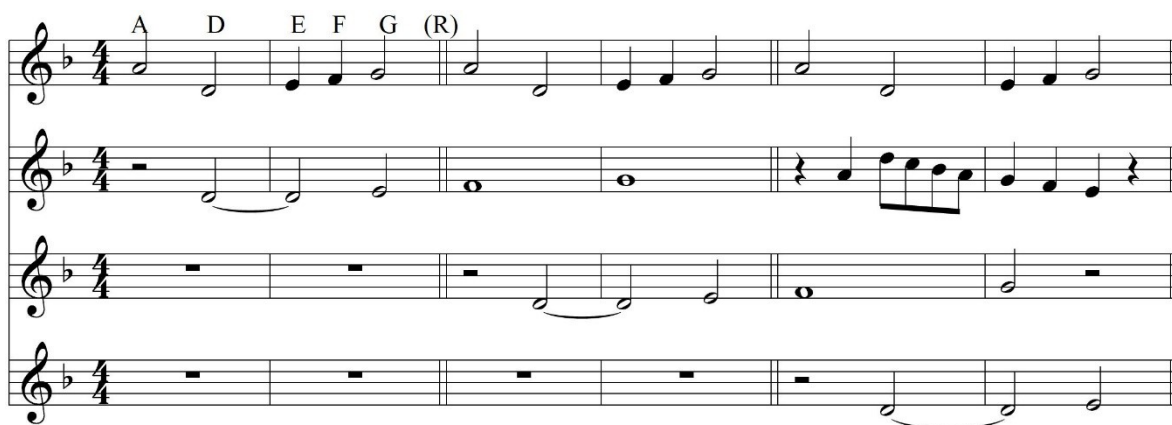
С цел да не правя фактурата прекалено плътна, използвах повече паузи – Бах прави същото. Изпускам вертикалното подреждане на гласовете, както показвах в пример 40. По-долу е представена готовата пиеса – в нея гласовете следват естествения си ред, както са представени в заготовката: 1-2-3-4-5-6-7. Ако

²⁴ Моят втори опит да напиша такава пиеса е показан в приложението. Там темата е третирана във фа мажор – а третият ми опит, показан по-горе, е в ре минор. Това е звучащ пример (G= 7, R= 18, A= 1, D= 4, E= 5, F= 6. 7 + 18 + 1 + 4 + 5 + 6 = 41).

има повече скокове и не-паралелни удвоявания на гласовете, те могат да бъдат и повече от седем.

В заключителния раздел, където гласовете се повтарят, отпада легатурата в края на сегмент 6. Това може да бъде избегнато, ако партитурата е написана в четириделен размер с полутактове, както е в реализацията на Баховата пиеса, показана в пример 38.

44. 51



7



Последният канон няма номер на опус – BWV deest.

Canon
Concordia discors

46. Решение

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It consists of two staves, a treble staff and a bass staff, both in 4/4 time. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The bass staff begins with a bass clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in the treble staff, and the accompaniment is written in the bass staff. The score includes a repeat sign after the first measure of the treble staff. The melody consists of a series of eighth and quarter notes, with a final measure containing a half note. The accompaniment consists of a series of eighth and quarter notes, with a final measure containing a half note.



"Съгласие в противоречието"²⁵ – "Concordia discors" – е единственият намек, или инструкция, които придружават условието на този канон. Той е огледален, с ос *ми*. Гласовете се движат главно в противоположна посока, но не винаги: те понякога "спорят" и понякога се "съгласяват" един с друг.

Класическите латински поети са се изучавали сериозно по Бахово време; той самият е трябвало да преподава латински в Св. Томас, но не знаем дали го е правел лично или някой друг е преподавал като негов заместник. Но това е цитат, който е бил широко известен, заедно с по-известният цитат на Хораций: "carpe diem".

За тази изящна малка пиеса важат и някои от чертите които описах и в анализа на BWV 1075 (примери 21-28). Вместо долният глас да закъснява спрямо горния, както е показано в пример 46, ролите могат да бъдат разменени; и написано в правилните ключове, отново може да се демонстрира вертикална симетрия:

47.



²⁵ Приблизителен превод от латински мой. Това е цитат на Хораций – "...Quid velit et possit rerum concordia discors..." На английски: "...what the discordant harmony of circumstances would and could effect...". Книга I, Послания, Epistle XII, ред 19. Това е фрагмент от по-дълго изречение.



Библиография

Barbieri, Patrizio (2001). "Chiavette". In Sadie, Stanley; Tyrrell, John (eds.). The New Grove Dictionary of Music and Musicians (2nd ed.). London: Macmillan, 2014

Butler, Gregory. J. S. Bach "Hudemann" Canon, BWV 1074: A Note on the Engraving and Printing History. The Journal of the Riemenschneider Bach Institute, Vol. 25/1 (1994). Источник: <https://www.jstor.org/stable/41640387> Посл. посетен 12.2025.

Milka, A. P. On the Circumstantial Context of J. S. Bach's Canon super Fa Mi BWV 1078. Вестник СПбГУ. Искусствоведение. 2019. Т. 9. Вып. 2. Источник: <https://artsjournal.spbu.ru/article/view/5236/4395> Посл. посетен 1.2026.

Spitta, Philipp. Johann Sebastian Bach: His Work and Influence on the Music of Germany, 1685–1750. Translated from German by Clara Bell and John Alexander Fuller-Maitland. 3 vols. London: Novello, Ewer & Co., 1885 г.

Фукс, Йохан Йозеф. Полифония: Строг стил с Йохан Йозеф Фукс. Преводач от латински на английски Alfred Mann: The Study of Counterpoint: From Johann Joseph Fux's Gradus Ad Parnassum. New York: W. W. Norton, 1943, 1965, 1971. Преводачи: (отчасти от латински, отчасти от английски) Наташа Япова, Сабин Леви. Музикални редактори: Наташа Япова, Николай Градев. София: In Sacris, 2017 г.

Онлайн източник (на английски) на поезията на Хораций:

<https://www.gutenberg.org/cache/epub/14020/pg14020-images.html> Посл. посетен VI.2026