

Лариса Львовна Гервер

[l3232@gmail.com](mailto:l3232@gmail.com)

Доктор искусствоведения, профессор  
Российской академии музыки имени  
Гнесиных

Prof. Larisa L. Gerver, D.A.

[l3232@gmail.com](mailto:l3232@gmail.com)

Gnessin Russian Academy of Music

## Техника инганно: опыт классификации

### Аннотация

Основным эффектом применения техники инганно в ричеркарах, фантазиях и других жанрах конца XVI – начала XVII веков является изменение контура темы, в то время как названия ее гексахордовых слогов остаются неизменными. Происходит подмена высоты отдельных слогов: к примеру, в теме, написанной в натуральном гексахорде, часть слогов звучит квинтой выше, то есть в твердом гексахорде, и т.п.

Вслед за Р. Джексоном (1968) и М. Гвидо (2011), автор данной статьи предлагает собственную типологию техники инганно. Основные позиции этой типологии: 1) установление различий между заимствованиями из гексахордов *квинтового* или же *секундового* соотношения, 2) выявление устойчивых форм мелодического преобразования темы посредством инганно и 3) запланированных мелодических результатов инганно, таких как превращение темы в линию или в комбинацию тонов трезвучия.

### Ключевые слова

Классификация, инганно, гексахорд, ричеркар, де Мак, Трабачи, Майоне, Фрескобальди.

## The inganno technique: experience of classification

### Abstract

The main effect of inganno technique application in ricercars, fantasies and other genres at the end of the XVI and beginning of the XVII centuries is the contour reshaping of the subject while the names of its hexachord syllables remain invariable. A substitution of the pitch of separate syllables takes place: for example, in the subject written in natural hexachord some syllables sound a fifth higher, that is in the hard hexachord, etc.

After R. Jackson (1968) and M. Guido (2011) the author of this paper offers her own typology of inganno technique. The main points of the typology are: 1) the distinctions between borrowing from hexachords with fifth or second interval relationship, 2) the identification of steady forms of melodic transformation of a subject through the inganno, and 3) the identification of a planned melodic results of inganno such as a transformation of the subject into the straight line or into the combination of the tones of the triad.

### Keywords

Classification, inganno, hexachord, ricercare, de Macque, Trabaci, Mayone, Frescobaldi

### Предварительные сведения

Техника инганно — порождение сольмизационной системы на заключительной фазе ее существования. Слово *inganno* переводится с итальянского как «обман», «подлог», однако это подлог «на законных основаниях».

Суть техники состоит в игре сольмизационных слогов и соответствующих им звуков. Наличие трех высотных позиций для *ut, re, mi, fa, sol, la* в натуральном, твердом и мягком гексахордах понималось как возможность *подменять звуки полифонической темы* в пределах единого для них «имени». К примеру, в теме *ut, re, fa, mi* трем значениям *re* соответствуют варианты:

*c, d, f, e;*

*c, g, f, e;*

*c, a, f, e.*

Согласно определению Дж. М. Артузи, данному в трактате «О несовершенствах современной музыки» (1603), «подлог (*inganno*) случается всякий раз, когда один голос начинает тему, а вторящий ему голос следует за ним не по тем же ступеням, но по тем же именам слогов [воксам гексахорда]» [7, 45-46] (перевод С. Н. Лебедева)<sup>1</sup>.

То же слово, но в форме множественного числа — *inganni*, — зафиксировано в двух книгах клавирных сочинений Дж. М. Трабачи [17; 18]. В Первой книге, вышедшей в свет в том же 1603 году, что и трактат Артузи, оно введено в название ричеркара: [*Ricercare*] *quarto tono con tre fughe & inganni* ([*Ричеркар*] *четвертого тона с тремя темами и подлогами*)<sup>2</sup>. Во Второй же книге (1615) слово *inganni* встречается в многочисленных подписях, размещенных в нотном тексте, непосредственно под измененным проведением темы.

Пик техники инганно достигнут в опубликованных в 1608 году 12 фантазиях Дж. Фрескобальди и в 12 ричеркарах из Второй книги Дж. М. Трабачи, где сосредоточены наиболее сложные, изоощренные и при этом весьма многочисленные, образцы инганно.

Отличительной чертой названных сочинений является *мозаическая фактура* [14, 4], то есть фактура, состоящая по преимуществу, а в некоторых случаях — почти исключительно, из тематических проведений. Участие инганно в тематической мозаике было не обязательным, можно встретить и очень плотную тематическую «кладку», осуществленную без применения этой техники [1]. Но во многих случаях именно инганно, вкупе с часто сопутствующими ему ритмическими изменениями темы, является инструментом, обеспечивающим одновременные и последовательные сочетания тем.

Приведем два образца такого рода — фрагменты трехтемного ричеркара Трабачи (Пример 1) и однотемной фантазии Фрескобальди<sup>3</sup> (Пример 2). В обоих случаях

<sup>1</sup> Более подробное описание техники как таковой не входит в задачу данной публикации. См. [11; 14; 9]. На русском языке см.: [2; 4; 5].

<sup>2</sup> Развернутые названия даны также ричеркарам 5/1, 6/1, 8/1 (здесь и далее через косую черту обозначены номера ричеркара и книги клавирных сочинений, в состав которой он входит). По существу, подобное название представляет собой облиго (*obbligato* или *obbligato* — итал. обязанность, долг, обязательство) — сформулированное автором задание, некое самоограничение, действующее в границах данной пьесы. Как показывают ричеркары Фрескобальди, облиго может включать указание на первоисточник (*Recercar Quarto, Obligo mi, re, fa, mi*), объявление о числе тем (*Recercar Nono, Obligo di quattro soggetti*), некое условие голосоведения, даже такое, казалось бы, невероятное, как запрет на поступенное движение (*Recercar Ottavo, Obligo di non mai di grado*), и т. д. В то же время само слово *obbligato* не обязательно вводится в название пьесы — так, в частности, обстоит дело с сочинениями де Мака и Трабачи. Связь ричеркаров Трабачи с практикой облиго отмечена О. Мискьяти [16, VI].

<sup>3</sup> Сочинение полифонической пьесы на одну тему было большой редкостью в мозаической практике (к примеру, среди ричеркаров Дж. де Мака и А. Майоне ричеркары на одну и две темы отсутствуют вообще). Не случайно и Трабачи, и Фрескобальди, в названиях своих однотемных сочинений указывали: [*Ricercare*] <...> *con una fuga sola, Fantasia* <...> *sopra un soggetto solo* — то есть ричеркар или фантазия «на

воздействие инганно показано посредством слоговой разметки и соединительных линий между звуками новообразованного интервала.

Пример 1. *Trabaci. Ricercar 5/2. Fuga principale* — обозначение Трабачи, помогающее читателю распознать измененную тему.

The image displays a musical score for a vocal piece. It consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line with lyrics: "fa re fa re fa fa sol" and a bass line with lyrics: "ut ut ut mi". The second system is titled "Fuga principale" and includes a vocal line with lyrics: "ut ut ut mi" and a bass line. The score features various musical notations, including rests, notes, and fingerings (e.g., 4, 2, 1, 3, 2, 3). The lyrics are written below the notes, and some notes are connected by lines, indicating a specific technique or phrasing.

одну единственную тему». Заметим в этой связи, что в однотемных фантазиях Фрескобальди мозаический принцип выражен настолько последовательно и технически изощренно, что мы вправе говорить об эксперименте, результат которого не был не только превзойден, но даже и повторен кем бы то ни было.

Пример 2. Frescobaldi. Fantasia 2.

The image displays a musical score for Frescobaldi's Fantasia 2, consisting of four systems of staves. Each system includes a vocal line (soprano and alto) and an instrumental line (violin and bass). The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The vocal lines are marked with 'T' above certain notes, indicating trills. The instrumental lines provide a rhythmic and harmonic accompaniment. The lyrics are written below the vocal staves.

mi fa sol mi fa  
la sol fa mi fa sol  
la sol fa mi fa sol  
mi fa, mi fa mi

### Классификация

Существуют две попытки классификации инганни<sup>4</sup>. Первая из них была предложена Рональдом Джексоном в его пионерской статье 1968 года [11]. Джексон различает инганни, которые 1) «модулируют» из одного гексахорда в другой по ходу темы, 2) сводятся к замещению лишь одной ноты, 3) включают более одной «модуляции» или замещения. Классификация Джексона учтена в нашем последующем рассмотрении.

Единственным критерием в систематизации Массимилиано Гвидо, где различаются лишь «старая» и «новая» манеры инганно [10], является принадлежность сочинения к первой или же ко второй «практике», подразумевающих соответственно диатоническую или хроматическую трактовку модальности. Гвидо очень широко понимает инганно, и в целом ряде приводимых им примеров демонстрируется хроматическое преобразование неизменной ступени, что, конечно, противоречит определению Артузи.

Основу классификации, которой посвящена данная статья, составляют различия между *квинтовыми* и *секундовыми* инганни: в первом случае действуют механизмы заимствования звуков из гексахордов *квинтового* соотношения (натуральный ↔ мягкий, натуральный ↔ твердый), во втором — из гексахордов *секундового* соотношения (мягкий ↔ твердый). Предложенное разграничение не имеет абсолютного характера: в одной и той же модификации темы могут участвовать как квинтовые, так и секундовые инганни: бывает, что едва ли не каждый звук темы получает собственный гексахордовый «адрес». Однако немало и беспримесных образов, позволяющих понять специфику квинтовых и секундовых инганни, совершенно различных по механизму.

Другим, не менее существенным, аспектом техники инганно, о котором пойдет речь, является возможность получить определенный *мелодический эффект*. В многочисленных сочинениях мы видим не только одни и те же инганнные ходы, но и явно запланированные, и при этом малоотличимые, результаты преобразования темы.

Поэтому порядок рассмотрения образцов инганно будет принят следующий.

Вначале мы рассмотрим (1) *квинтовые инганни*, выделив в них ряд *типовых преобразований* темы, далее — (2) *секундовые инганни*, с присущими им *типовыми преобразованиями*, и, наконец, (3) немногочисленную группу инганни, в которых типологическая близость образцов не связана принадлежностью к пунктам (1) и (2).

### Квинтовые инганни

Это весьма многочисленная группа преобразований темы, в которой для подмены берутся звуки из гексахордов, расположенных квинтой (квартой) ниже или выше. По сравнению с секундовыми инганни, квинтовые — гораздо более определенная форма приема. Звук квинтой (квартой) выше или ниже того, взамен которого он появился в теме, воспринимается именно как «подлог», в то время как секундовое смещение часто производит впечатление неточности.

Следует подчеркнуть, что эффект инганно не исчерпывается разницей в высоте между первоначальной и подменной позицией слога. Очень многое зависит от того, в каком месте темы осуществлен подлог, каким образом сочетается подменный звук темы с другими звуками — оставшимися без изменений или также, в свою очередь, измененными. Рассмотрим для начала схематический пример (Пример 3), в котором показаны тема (1) и ее варианты (2), (3), (4). Инганно происходит на слоге *fa*, который оказывается в натуральном гексахорде «вместо» мягкого.

---

<sup>4</sup> Очень интересную систематизацию *функций* инганно в Ричеркаре четвертого тона А. Вилларта, содержащуюся в статье П. Шуберта [15], мы оставляем вне рассмотрения. Для ричеркара, которому посвящена упомянутая работа, как и для других ричеркаров Вилларта из книги *Fantasia recercari contrapunti a tre voci di m. Adriano et de altri autori <...>* (1559), еще не актуален принцип построения формы на одних и тех же, многократно повторяемых, темах, как это характерно для изучаемой нами практики.



Пример 3. Схема квинтовых инганни.

Слог *fa* «проваливается» во всех случаях, однако в варианте (2) за *fa* следуют и остальные слоги, в (3) эти слоги возвращаются в начальный гексахорд, в (4) конфигурация темы значительно меняется из-за смены «адреса» у каждого из слогов *fa-mi-re*.

**Транспозиция части темы** (первый тип инганно по Джексону) — самый простой по технике, *одноходовый* вариант инганно, который, однако, обладает богатым запасом решений.

Характер изменения темы зависит от того, с какого ее звука начнется транспозиция, как «впишется» новый интервальный шаг в контур начальной части темы и т. п. Эффект такой транспозиции может быть очень значительным. Сравним первую тему Четвертой фантазии Фрескобалди (Пример 4) (1) и ее начальные преобразования. В варианте (2) поступенный ход вниз оборачивается скачком и секвенцией квартового шага, «выросшей на ровном месте», а в варианте (3) тема неожиданно приобретает какой-то «несобранный» вид из-за ничем не смягченной последовательности разнонаправленных скачков<sup>5</sup>.

Пример 4. *Frescobaldi. Fantasia 4*. В скобках под слогами указаны основания гексахордов.

Следующий пример взят из Ричеркара 12/2 Трабачи (Пример 5). В основном виде темы все звуки, кроме одного, представляют собой последовательность тонов мажорного тонического трезвучия (1). Контур темы сохраняется в варианте (2), когда изменяется только величина восходящего скачка; в варианте (3) скачков уже два — нисходящая

<sup>5</sup> Здесь и далее примеры инганнных изменений темы начинаются с ее первоначального варианта.

секунда *mi-re* заменяется восходящей квартой, однако опора на трезвучие *F* все еще присутствует.

Пример 5. *Trabaci. Ricercare 12/2*.

(1) ut sol mi re ut

(2) ut sol mi re ut  
(C) (F)

(3) ut sol mi re ut  
(F) (C)

(4) ut sol mi re ut  
(F) (C)

Лишь вариант (4) с инганно на шаге *sol-mi* качественно отличается и от основного вида темы, и от предыдущих ее модификаций. Не удивительно, что именно он маркирован авторской подписью *Ingāni dela prim. fug*<sup>6</sup>. Теперь это «ковыляющая» последовательность скачков, которую не закругляют, как вначале, а размыкают два заключительных звука.

*Инганно «вместо» мутации.* Так можно обозначить случаи, когда инганно служит инструментом возвращения темы в преодоленные было рамки исходного гексахорда. Ряд примеров начнем с одного из первых (но не названных автором) образцов инганно из «Установлений гармонии» Царлино (Пример 6).

Пример 6. *Zarlino. Le istituzioni harmoniche. III:59*.

(1) re mi fa re mi fa sol mi re  
=ut (C)

(2) re mi fa re mi fa sol mi re  
(G)

В исходном варианте примера (1) благодаря мутации становится возможным пробег в объеме септимы; примечательно и сочетание двух разных *re*, в начале и в конце мелодического построения. В варианте (2) мутация отменяется из-за вмешательства инганно: мелодический подъем происходит в два приема, и его амбитус сокращается до кварты; *re* в начале и в конце мелодического построения становится одним и тем же.

В Ричеркаре 2/1 Джованни де Мака (Пример 7) мутация позволила осуществить переключку разных по высоте *fa-mi* в начале и в конце темы (1). Инганно же отменяет мутацию: в вариантах (2) и (3) оба *fa-mi* звучат на одной высоте. Примечательно и преобразование самого момента мутации. Повторение звука *a* приходится на приравнивание *la=mi* в (1), но оборачивается повторением слога *la* и соответствующего

<sup>6</sup> Подпись Трабачи воспроизведена по: [18, 39]. Об авторских разъяснениях во Второй книге клавирных сочинений Трабачи см.: [3].



ему звука в (2) и *последовательностью* тех же слогов и соответствующих им (разных) звуков в (3).

Пример 7. *De Macque. Ricercar 2/1.*

(1)

la fa mi re la =mi fa mi  
(F) (B)

(2)

la fa mi re la fa mi  
(F)

(3)

la fa mi re la =mi fa mi  
(F)

*Транспозиции, отдаляющие mi от fa.* Особое место в транспонирующих инганни занимает устойчивая формула, в которой, благодаря «подлогу», сочетание слогов *mi-fa* озвучено ходом на *восходящую сексту* (эта секста — сумма первоначального секундового хода и квинты, добавленной посредством инганно). В разных сочинениях формула повторяется практически без изменений (Примеры 8, 9, 10, 11)

Пример 8.  
*De Macque. Ricercar 3/1.*

mi mi fa

Пример 9.  
*Trabaci. Ricercar 3/2.*

la mi fa

Пример 10.  
*Trabaci. Ricercar 9/2.*

la mi fa

Пример 11.  
*Frescobaldi. Fantasia 3.*

mi fa mi

**Многоходовые квинтовые инганни** представляют собой значительный корпус, в котором мы выделим несколько групп.

*Замещение одного звука темы* (второй пункт в перечне Джексона). Часто для инганно этого типа избирается такая симметричная фигура, в которой «подменяемый» средний звук, оказывается то выше, то ниже окружающих его двух одинаковых звуков (например,  $^a_b a - ^b_a a$ ).

Первый пример замещения одного звука темы является и первым «официальным» образцом инганно из трактата Артузи [7, 46] (Пример 12). В пропосте последовательность слогов *la-fa-la* озвучена в одном и том же (натуральном) гексахорде — *fa*, естественно, располагается терцией ниже обоих *la*. В респосте, благодаря инганно, слог *la* оказывается на той же высоте, что и в пропосте, поэтому новое взаиморасположение слогов *la-fa-la* становится особенно наглядным: теперь *fa* оказывается секундой выше обоих *la*.

Изменено положение лишь одного слога — и соответствующего ему звука. Но, как показывает разметка, «подлог» ради этой цели просходит дважды.

Пример 12. *Artusi. Seconda parte dell'Artusi, p. 46.*

sol la fa la  
sol (G) la fa la (C) (F) (C)

Такие инганни — с заменой одного звука ценой двух «подлогов» — встречаются нередко. Это могут быть и замены высокой позиции слога на низкую (Примеры 13, 14) и замены низкой позиции на еще более низкую (Пример 15), а высокой на более высокую (Пример 16). В последнем случае в функции срединного элемента *b* выступает трихорд *la-sol-fa*.

Пример 13.

*De Macque. Ricercare 10/1*

mi fa sol la fa  
(C) (G) (C)

Пример 14.

*De Macque. Ricercare 12/1*

sol la fa  
(C) (F) (C)

Пример 15.

*Trabaci. Ricercare 7/2.*

sol ut sol  
(C) (G) (C)

Пример 16.

*Frescobaldi. Fantasia 4.*

mi la sol fa mi  
(F) (C) (F)

*Игра повторяющихся звуков и слогов:* повтор слога оборачивается последовательностью разных звуков (Пример 17), а сочетание разных, но родственных по функции слогов, таких, как *la-mi-la*, оборачивается повторением звука (Пример 18).

Пример 17.

*Trabaci. Ricercar 5/2.*

ut ut ut mi sol  
(C) (F) (C)

Пример 18.

*Trabaci. Ricercar 1/2*

la mi la  
(F) (B) (F)

**Запланированные мелодические результаты в квинтовых инганни (независимо от числа ходов).** Для многих квинтовых инганни характерна определенность мелодических намерений, нацеленность на однозначно узнаваемые формы движения, а именно, *трезвучные ходы* или *поступенные последования*, «неизвестно откуда взявшиеся» в теме.

*Появление хода по тонам трезвучия.* Одним из самых ранних и, при этом, замечательно остроумных примеров работы над темой с целью «добиться во что бы то ни стало» появления в ней трезвучия или его обращения служит Ричеркар 10 из Кодекса Бурдене [14, б], атрибутируемый Жьяшу Брумелю<sup>7</sup> (Пример 19).

Пример 19. *Bourdeney codex. Ricercar 10.*

re mi fa sol re fa mi re  
 re mi fa sol re fa mi re  
 re mi fa sol re fa mi re  
 re mi fa sol re fa mi re

Наличие таких интервалов, как нисходящая кварта и восходящая терция на слогах *sol-re* и *re-fa*, позволило Брумелю получить три версии одноходовых инганни с одинаковым трезвучным эффектом. Расположим варианты в логической последовательности:

re mi fa sol re  
           sol re fa  
           re fa Mi

Такое же обыгрывание имеющихся в теме интервалов происходит и в других случаях (Примеры 20, 21, 22, 23, 24).

Пример 20. *De Macque. Ricercare 10/1.*

mi fa sol la fa mi re mi fa mi  
 (C) (G)

<sup>7</sup> Согласно атрибуции Ньюкома, Брумель является автором большинства ричеркаров Кодекса Бурдене.

Пример 21.  
*De Macque. Ricercare 3/1.*

mi fa re mi

(C) (G)

Пример 22.  
*Trabaci. Ricercare 11/2.*

sol mi sol fa mi re ut

(C) (F)

Пример 23.  
*Frescobaldi. Fantasia 1.*

re fa ut =fa sol la

(B) (F)

Пример 24.  
*Frescobaldi. Fantasia 6.*

fa re sol fa

(C) (G)

Все это — одноходовые инганни. Однако встречаются и гораздо более сложные решения. В следующем примере из Трабачи восхождение по звукам трезвучия становится нисходящим секстаккордом, затем нисходящим трезвучием, а в конечном счете и септаккордом (!). Именно это проведение «удостоено» маркировки — Трабачи подписывает под ним: *Inganni della prima fuga* (Пример 25).

Пример 25. *Trabaci. Ricercare 5/2.*

ut ut ut mi sol mi

(C) (F) (C) (F)

ut mi sol mi

(C) (F) (B)

Во второй теме Четвертой фантазии Фрескобальди целиком поступенная тема радикально изменяется благодаря фа-мажорному секстаккорду, размещенному на ее слогах двумя различными способами (Пример 26).

Пример 26. *Frescobaldi. Fantasia 4.*

mi fa sol la sol fa

(C) (F) (C) (G) (F) (C)

Возможность превращения поступенного ряда в трезвучие или его обращение особенно ярко проявляется в инганти гексахордовых тем. Теоретически существует возможность превратить весь поступенный ряд в перебор тонов трезвучия — как мажорного, так и минорного (Пример 27).

Пример 27. Инганти в гексахорде.

мягк. тврд.

ут ре ми фа сол ла

натур.

мягк. тврд.

ут ре ми фа сол ла

натур.

В Фантазии 38 Эсташа дю Корруа идея поиска трезвучных ходов в гексахордовом ряде выражена весьма последовательно и реализована в преобразованиях не только восходящей формы гексахорда, но и нисходящей (Пример 28).

Пример 28. *Du Caurroy. Fantasie 38.*

8

ут ре ми фа сол ла

(G) (C) (G)

ут ре ми фа сол ла

(G) (C) (G)

ут ре ми фа сол ла

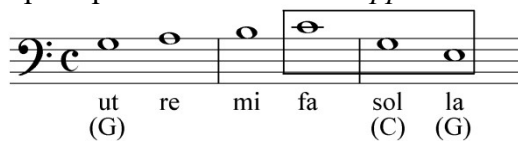
(C) (G) (C)

ла сол фа ми ре ут

(G) (C) (G)

Приведем в дополнение пример из Первого каприччио Фрескобальди на *ut, re, mi, fa, sol, la* (Пример 29), где использована самая естественная из трезвучных модификаций гексахорда (встречающаяся и у дю Корруа).

Пример 29. *Frescobaldi. Capriccio 1.*



*Вытягивание темы в линию.* Инганно служит не только способом преодоления постепенности (как в случаях с гексахордовыми темами), но и способом ее достижения: тема (целиком или по большей части) превращается в линию (Примеры 30, 31).

Пример 30.  
*De Macque. Ricercare 7/1.*



sol fa mi la sol

(G) (C)

Пример 31.  
*De Macque. Ricercare 3/1.*



mi fa re mi fa mi

(G) (C)

Из трабачиевых инганни выберем те образцы вытягивания темы в линию, которые снабжены авторскими ремарками<sup>8</sup>. В Ричеркаре 8/2 (Пример 32) Трабачи отмечает вторую из идущих подряд одинаковых инганнных модификаций темы, обращая внимание читателя на изменение ее ритмической плотности (четверти, целая и половинная ноты взамен ровных половин). В примере из Ричеркара 11/2 (Пример 33) поводом к обозначению приема стало сочетание нескольких факторов — инганно в сочетании с мутацией (а не «вместо» нее, как в более простых случаях, показанных ранее) и с хроматическими понижениями двух *mi* (разметка Джексона [11, 205]).

Пример 32. *Trabaci. Ricercare 8/2.*



sol la mi fa sol

Inganni

(C) (G)

Пример 33. *Trabaci. Ricercare 11/2.*



ut fa mi re ut fa mi

Inganni

(D) (G) (C)

### Секундовые инганни

Секундовые инганни кажутся не такими «эффектными», как квинтовые, так как в большинстве случаев интервальные ходы увеличиваются или уменьшаются всего лишь на секунду. В такой ситуации возникает тонкая игра «подлогов» при сохранении общего контура темы, что невозможно при использовании квинтовых инганни.

*Секундовые инганни как пробы тонального ответа.* Взаимодействие мягкого и твердого гексахордов в условиях инганно часто проявляется в переборе вариантов субдоминантового или доминантового ответа. Впрочем, слово «ответ» мы употребляем условно, так как секундовые инганни — прием не экспонирования, а развития.

Один из редких примеров последовательного применения этой разновидности инганно — Ричеркар четвертого тона из Второй книги клавирных сочинений Асканио Майоне [13]. Запланированные мелодические результаты (одно из постоянных свойств изучаемой нами техники) здесь связаны с установкой на *зеркальную симметрию начального восходящего и заключительного нисходящего ходов* (Пример 34). Интересно, что основная версия темы (1) такой симметрией не обладает — это один из результатов экспериментирования с секундовыми смещениями ее сегментов вверх или вниз.

<sup>8</sup> В примерах 32 и 33 ремарки воспроизведены нами в сокращенном виде.



Пример 34. *Mayone. Recercar del quarto tono/2.*

(1)  
mi sol ut re mi fa mi

(2)  
mi sol ut re mi fa mi  
(F) (G) (F)

(3)  
mi sol ut re mi fa mi  
(B) (C) (B)

(4)  
mi sol ut re mi fa mi  
(C) (B) (C)

(5)  
mi sol ut re mi fa mi  
(B) (C) (B)

Еще один устойчивый тип секундовых инганни — использование их в качестве инструментов *превращения хроматической темы в диатоническую и наоборот*. Это изысканный и относительно редкий случай.

Наш первый пример такого рода взят из Трабачи (Пример 35). Подписанное проведение темы с инганно отличается от основного ее вида лишь одним звуком. Однако это проведение не зря получило авторскую маркировку: слог *fa* смещен из твердого гексахорда в мягкий. Восходящее разрешение *mi-fa* сменяет нисходящий хроматический ход на тех же слогах. Новое *fa* (звук *b*) требует разрешения, почему к теме и добавляется слог и соответствующий ему звук (*mi=a*).

Пример 35. *Trabaci. Ricercare 9/2.*

fa mi re sol fa mi re mi fa

*Inganni*  
(G) (F)

Существуют и симметричные примеры «диатонизации» темы с хроматическими ступенями в ричеркарах де Мака и Трабачи. Остроумная игра вариантов вновь связана с решением вопроса о *mi* и *fa*.

В Ричеркаре 6/1 де Мака первый вариант темы включает три разных *mi-fa* (Пример 36): в мягком и твердом гексахордах по краям темы и с инганнным вариантом в виде восходящей терции посередине (1); далее следует комбинация двух уже знакомых вариантов (2), затем — новое сочетание: *mi-fa* в мягком и натуральном гексахордах по краям и инганнный вариант в виде нисходящей терции посередине. Поиски завершаются

приведением трех *ti-fa* «к общему знаменателю» — тема целиком размещена в натуральном гексахорде (4):

Пример 36. *De Macque. Ricercare 6/1.*

(1) *mi fa re mi fa mi fa*  
(F) (G)

(2) *mi fa re mi fa mi fa*  
(F) (G)

(3) *mi fa re mi fa mi fa*  
(F) (C)

(4) *mi fa re mi fa mi fa*  
(F)

Такое же сочетание разных *fa*, но данное в прямой последовательности, содержит тема Хроматического ричеркара Трабачи, написанного в том же шестом тоне, что и приведенный выше ричеркар его учителя де Мака. Обыгрывается сочетание звуков *b* и *h* (*b-molle* и *b-quadro*). Это единственный ричеркар Второй книги, написанный на одну тему и к тому же с очень умеренным применением техники инганно (Пример 37). Оба эти обстоятельства объясняются особым характером темы, которая делится на сегменты, принадлежащие гексахордам секундового соотношения: хроматический ход, благодаря которому ричеркар получил название *Cromatico*, представляет собой мутацию из твердого гексахорда в мягкий (1).

Пример 37. *Trabaci. Ricercare 6/2.*

(1) *fa mi fa mi sol ut*  
(G) (F)

(2) *fa mi fa mi sol ut*  
(C) (G) (F) (G)

(3) *fa mi fa mi sol ut*  
(G) (F)

(4) *fa mi fa mi sol ut*  
(C) (B) (C)

(5) *fa mi fa mi sol ut*  
(G) (F) (C)

(6) *fa mi fa mi sol ut*  
(G) (F) (C) (F)

Из пяти случаев инганно три представляют собой диатоническое «исправление» темы посредством секундовых «подлогов» (2), (3) и (4) — именно они отмечены авторскими подписями. Варианты (2) и (4) отличаются «разбросанностью» тонов. Совсем иначе обстоит дело в варианте (3) — здесь тема становится не только диатонической, но почти полностью сводится к перебору тонов мажорного трезвучия. Если сравнить (3) и с первоначальным хроматическим вариантом темы (1), легко увидеть, что одна и та же комбинация твердого и мягкого гексахордов отличается лишь моментом «модуляции». В

теме переход к мягкому гексахорду, отмеченному знаком (*F*), начинается на третьем звуке, то есть на слоге *fa*, в варианте (3) такой же переход происходит на четвертом звуке (слог *mi*). Остальные два варианта хроматической темы с обычными квинтовыми инганни мы приводим ради полноты картины: в обоих неизменным остается начало темы, а в варианте (6) оно получает «достойное» постепенное завершение.

### «Целевые» инганни вне разграничений на квинтовые и секундовые

В отличие от других «целевых» инганни, задачей которых было получить ход по тонам трезвучия или же выпрямить тему, превратить ее в гамму и т. д., здесь идея имеет более абстрактный характер: это *намеренное искажение контура темы* и симметричное ему *исправление изначально странного контура*.

Начнем с искажений. В первом из примеров такого рода (Пример 38) контур темы (1) представляет собой последовательность тонов трезвучия *F*. В первой инганни модификации (2) «концы с концами не сходятся», во второй (3) контуром темы становится уменьшенный квартсектаккорд *c-a-fis-c*.

Пример 38. *De Macque. Ricercare 12/1*.

(1) sol mi la fa sol ut  
 (2) (C) (F)  
 (3) (F) (C)

Причудливые модификации многих тем Трабачи нередко содержат некомпенсированные скачки, в частности, на таких слогах, как *mi-fa* (Пример 39) или *fa-sol* (Пример 40).

Пример 39. *Trabaci. Ricercare 3/2*.

la mi fa mi re ut re  
 la mi fa mi mi re ut re  
 (C) (G) (C) (G)

Пример 40. *Trabaci. Ricercare 5/2*.

mi fa sol la  
 (G) (C)

В Ричеркаре 1/2 Трабачи (Пример 41) сочетание родственных слогов *la, sol, re*, озвученное квинтоктавным сочетанием *a-d-a-d*, превращается в «ковыляющую» последовательность квинт и кварт.

Пример 41. *Trabaci. Ricercare 1/2*.

la re la sol fa mi re  
 (G) (F) (C) (G)

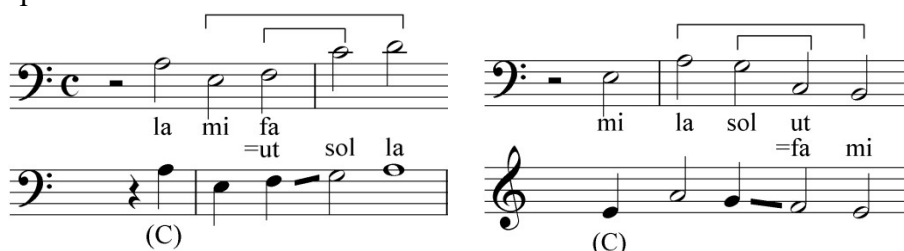
А в Ричеркаре 11/2 (Пример 42) амбитус темы, равный кварте, «дорастает» до септимы. Тема искажается, «распадаясь на части». Ее второй слог отрывается от первого из-за инганно, а третий от второго — из-за паузы.

Пример 42. *Trabaci. Ricercare 11/2.*



Гораздо реже встречается обратный вариант: исправление странной темы. Мы располагаем лишь одним, но несомненным, примером такого рода из Фантазии 10 Фрескобальди (Пример 43). Очевидная странность темы и ее обращения — по Фрескобальди это третья и четвертая темы в фантазии *Sopra quattro soggetti* — преодолевается благодаря отмене мутации. Квинтовый скачок, «распирающий» тему, вместе с секундовыми ходами, которые дорастивают однонаправленный ход до размеров септимы, как по мановению волшебной палочки превращаются в тетракорд: тема становится «обыкновенной», как и ее инверсия. Примечательно, что новые варианты полностью вытесняют первоначальные версии третьей и четвертой тем, которые после «исправления» более не появляются в фантазии.

Пример 43. *Frescobaldi. Fantasia 10.*



\*\*\*

Такой представляется общая картина техники инганно в основной сфере ее применения — инструментальных полифонических формах, преимущественно, ричеркарах и фантазиях. Нами были показаны лишь инганнные механизмы как таковые, взятые в пределах темы. Мы почти не затронули вопрос о тематических комбинациях. Не была показана и очень важная, требующая теоретического осмысления, сфера взаимодействия инганно и инверсий на гексахордовой основе.

Все это — малоизученные аспекты техники инганно, требующие отдельного рассмотрения.

## Литература

1. Гервер Л. Л. Ars combinatoria и полифоническая техника Дж. Фрескобальди // От Гвидо до Кейджа: Полифонические чтения: сб. ст. по материалам науч. конф. / Ред.-сост. Н. И. Тарасевич, Т. Ф. Генова. М.: НПФ «ТС-ПРИМА», 2006. С. 87-108.
2. Гервер Л. «Инганно» полифонии Фрескобальди // Музыка и время. 2012. № 22. С. 29-31.
3. Гервер Л. Разъяснения Дж. М. Трабачи в двух книгах его сочинений для клавира // Техника музыкального сочинения в разъяснениях автора: Сб. ст. / Ред.-сост. Л. Л. Гервер. М.: РАМ им. Гнесиных, 2016 [В печати].
4. Гервер Л. Тематическая мозаика в II primo libro delle fantasie a quattro Джироламо Фрескобальди // Старинная музыка. 2012. № 1—2 (55—56). С. 6-9.
5. Распутина М. Ut-re-mi-fa-sol-la, или Из истории музыкальных тем // Двенадцать этюдов о музыке. К 75-летию со дня рождения Евгения Владимировича Назайкинского / Сост. Л. Логинова. М.: Мос. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2001. С. 80-100.
6. Чеклецова Я. Ричеркары из Кодекса Бурдене. Дипломная работа / РАМ им. Гнесиных, руководитель Л. Л. Гервер. М., 2016. 85 с.
7. [Artusi G. V.] Seconda parte dell'Artusi ovvero Delle imperfettioni della moderna musica. Nella quale si tratta de'molti abusi introdotti da i moderni Scrittori, & Compositori. Nuovamente Stampata. [Considerationi musicali del R. P. D. Gio. Maria Artusi da Bologna, Canonico Regolare nella Congregatione del Salvatore]. Venetia: Giacomo Vincenti, 1603. [10], 56, 54 p.
8. [Berardi A.] Documenti armonici di D. Angelo Berardi da S. Agata[,] Canonico nell'Insigne Collegiata di S. Angelo di Viterbo; Nelli quali con varij Discorsi, Regole, & Essempii si dimostrano gli studij artificiosi della Musica, oltre il modo di usare le ligature, e d'intendere il valore di ciascheduna figura sotto qual sia segno. Dedicati all'Illustrissimo Signore, il Signor Conte Ranuccio Marsciani. Bologna: Giacomo Monti, 1687. 178 p.
9. Bornstein A. Two-part didactic music in printed Italian collections of the Renaissance and Baroque (1521 – 1744). Ph. D. thesis. University of Birmingham. 2001. 218, XIII, 525 p.
10. Guido M. Giovanni Maria Trabaci and the New Manner of Inganni: A Musical Mockery in The Early Seicento Ricercare // Interpreting Historical Keyboard Music. Sources, Contexts and Performance / Ed. by Andrew Woolley, John Kitchen. Farnham, Surrey: Ashgate, 2013. P. 43-64.
11. Jackson R. The «Inganni» and the Keyboard Music of Trabaci // Journal of the American Musicological Society. Vol. 21. No. 2 (Summer, 1968). P. 204-208.
12. Macque G. de (ca. 1550 – 1614) Opere per tastiera. Vol. II: 14 Ricercari. II edizione riveduta e corretta. / A cura di A. Carideo; Istituto dell'Organo Storico Italiano. Latina: Il Levante Libreria Editrice, 2007. XXIII, 51 p. (TASTATA – Opere d'intavolatura d'organo e cimbalo; TA 8).
13. Maione A. Diversi capricci per sonare. Libro II. Napoli, 1609 / Ascanio Mayone; edizione a cura di C. Stenbridge. Padova: G. Zanibon, 1984. 81 p.
14. Newcomb A. The Anonymous Ricercars of the Bourdeney Codex // Frescobaldi Studies / ed. A. Silbiger. Durham, NC: Duke University Press, 1987. P. 97-123.
15. Schubert P. Recombinant Melody: Ten Things to Love About Willaert's Music // Current Musicology. No. 75 (Spring 2003). P. 91-113.

16. *Trabaci G. M.* Composizioni per organo e cembalo. Fascicolo I (12 Ricercate dal Libro I, 1603). / Edite a cura di O. Mischiati. Brescia — Kassel: Paideia, Bärenreiter, 1964. XII, 29 p. (Monumenti di Musica Italiana. Serie I: Organo e cembalo. Vol. III).

17. *Trabaci G. M.* Ricercate, Canzoni francese, Capricci: opere tutte da sonare, a quattro voci. Libro primo. In Napoli: Per Constantino Vitale. 1603. Rist. anast. Firenze: Studio per Edizioni Scelte, 1984. 122 p. (Archivum musicum. Collana di testi rari; 56).

18. *Trabaci G. M.* Il secondo libro de Ricercate et altri varij Capricci. Napoli: Nella Stamparia di Gio. Giacomo Carlino, 1615. Rist. anast. Firenze: Studio per Edizioni Scelte, 1984. 132 p. (Archivum musicum. Collana di testi rari; 56).