

Лариса Львовна Гервер

l3232@gmail.com

доктор искусствоведения, профессор
Российской академии музыки имени
Гнесиных

Prof. Larisa L. Gerver, D.A.

l3232@gmail.com

Gnessins Russian Academy of Music

Техника инверсии в полифонической теории и практике второй половины XVI–XVIII веков: слоги и звуки

Аннотация

Статья посвящена классификации инверсий в полифонической музыке второй половины XVI – XVIII веков. Основное внимание уделено гексахордовым инверсиям — одной из наименее изученных тем в теории и практике контрапункта. Гексахордовый принцип инверсии основан на симметрии сольмизационных слогов равноудаленных от центра *mi-fa*. Согласно предлагаемой классификации, инверсия осуществляется посредством использования симметричных слогов 1) одного и того же гексахорда, 2) гексахордов квинтового или 3) большесекундового соотношения. Статья содержит ряд примеров из трактатов и полифонических произведений XVI–XVIII веков.

Ключевые слова

Гексахордовые и негексахордовые инверсии, сольмизационные слоги, ось симметрии, полифония XVI–XVIII веков

A Technique of Inversion in Polyphonic Theory and Practice of the latter half of the 16th–18th centuries: syllables and tones

Abstract

The paper concerns the typology of melodic inversions in the polyphonic music of the second half of the 16th–18th centuries. The focus is on the hexachordal inversions — one of the least studied subjects of the theory and practice of counterpoint. The hexachordal principle of inversion is based on the symmetry of the solmization syllables which are equidistant from the axis *mi-fa*. According to the offered typology the inversion is produced by using the symmetrical syllables within 1) one hexachord, 2) the hexachords of the relation of fifth or 3) major second. The article contains a number of examples from the treatises and polyphonic pieces of the 16th–18th centuries.

Keywords

Hexachordal and nonhexachordal inversions, solmization syllables, the axis of symmetry, polyphony of the music of the 16th–18th centuries

Наиболее актуальной формой инверсии едва ли не во все время существования этой полифонической техники были преобразования *одноголосных* построений. Начиная со второй половины XVI века, инверсия понималась композиторами и преподносилась авторами трактатов прежде всего как область полифонической техники, неотъемлемая от *имитации*: материалом преобразования посредством инверсии чаще всего служили пропосты имитаций или канонов, темы ричеркаров, фантазий, каприччио, фуг и т. п.

Особый интерес представляют *строгие* инверсии, то есть такие, в которых обращение осуществляется *с точностью до полутона*. В композиторской практике последовательное применение строгих инверсий охватывает сравнительно небольшой период — от второй половины XVI до начала XVII века¹, хотя отдельные примеры такого рода мы находим и в XVIII веке. Иначе дело обстоит в трактатах по контрапункту, где образцы строгих инверсий и соответствующие объяснения встречаются на протяжении более чем двух веков: от «Установлений гармонии» (*Istitutioni harmoniche*, 1558 [24]) Джозеффо Царлино до «Образца, или Основного практического очерка контрапункта» (*Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto*, 1774–1776 [15], [16]) Джовани Баттисты Мартини.

В наше время обсуждаемый прием обычно характеризуется как *инверсия в строгом стиле* (см., к примеру: [2, 307]). Принято считать, что в таком типе инверсий «наиболее часто осью обращения становится центр тритона — звук “ре” (для основных ладов) или звук “соль” (для транспонированных)» [2, 307]. Действительно, используя названные звуки в качестве осевых, мы получаем строгие обращения. Однако и теория, и практика полифонии избранного нами исторического периода лишь отчасти подтверждают общепринятую современную установку, так как в ней не учитывается *гексахордовое обоснование механизма строгой инверсии*.

Представление о связи между системой гексахордов и инверсией почерпнуто нами из трактатов второй половины XVI — XVIII веков, где соответствие тонов и полутонов в первоначальном и обращенном вариантах мелодии объяснялось через *симметрию слогов в структуре гексахорда*: *ut — la, re — sol, mi — fa*.

В современных публикациях встречаются лишь отдельные упоминания о «гексахордовой инверсии» (*hexachordal inversion*)². Специальные же исследования на эту тему, по-видимому, отсутствуют. Попытаемся восполнить существующий пробел. В нашей статье будут рассмотрены и систематизированы гексахордовые и, для сравнения, негексахордовые варианты инверсии, встречающиеся в музыкальных сочинениях второй половины XVI — начала XVII века и в трактатах второй половины XVI–XVIII веков.

I. Инверсия с сохранением тонов и полутонов: преобразование одноголосных построений

Объяснение механизма инверсии в теории музыки второй половины XVI – XVIII веков обычно связывается с важнейшим для этого времени вопросом о соотношении тонов и полутонов в *имитационных формах*.

Царлино называет «консеквенцией» (*consequente*) или «фугой» (*fuga*) форму, в которой это соотношение сохраняется, а в противном случае применяет понятие «имитация» (*imitatio*). Это разграничение в равной мере относится и к респостам в обращении:

¹ Данный период приходится на заключительный этап существования модальной системы звуковысотной организации.

² Инверсия, основанная на гексахордовом механизме, упоминается в ряде зарубежных исследований. См.: [17, 102], [19, 123–124]; [12, 56–59].

Консеквенция, будь то связанная или свободная³, находится во многих голосах кантилены⁴, которые **и в прямом и в противоположном движении** содержат те же интервалы, что и *вождь* (выделено мною — Л. Г.) [4, 480].

Согласно Царлино, в прямых консеквенциях и имитациях соответствие тонов и полутонов регулируется выбором интервала между пропостой и респостой:

Если консеквенция может быть в унисон с вождем, или на кварту, или на квинту, или на октаву, или на другой интервал выше или ниже⁵, то и для имитации может быть выбран любой интервал, за исключением вышеупомянутых, а именно — она может быть на секунду, на терцию, сексту, септиму и другие подобные интервалы выше или ниже [4, 480].

Однако при инверсии механизм сохранения тоновых величин совершенно иной, что можно видеть уже по интервалам вступления пропосты и респосты. Как будет показано далее, терция и секста, секунда и септима, и даже тритон, наряду с «образцовыми» примой, октавой, квинтой и квартой, обеспечивают — при определенных условиях — обращение с точностью до полутона. Такое положение вещей объясняется действием механизма *гексахордовых соответствий* между *сольмизационными слогами* пропосты и респосты. Дело не в звуках, а в *слогах*. В основе точной инверсии, обеспечивающей сохранение тонов и полутонов, лежит структурная *симметрия гексахорда*.

Представление о наличии определенного звука, вокруг которого происходит обращение, не охватывает всех возможных вариантов обсуждаемого приема уже по той причине, что осевой звук существует далеко не всегда. Какова, к примеру, ось обращения в «Консеквенции [на расстоянии] двух темпусов в верхний семидитон через противодвижение»⁶ (Пример 1) из «Установлений гармонии» Царлино [24, 216]?

Пример 1. Дж. Царлино. «Установления гармонии» [24, 216]⁷.

The image shows a musical score for a vocal line and a lute line. The vocal line is in a treble clef with a common time signature. The lute line is in a bass clef with a common time signature. The vocal line has lyrics: "ut re mi fa mi fa mi". The lute line has lyrics: "la sol fa mi fa mi fa". There are annotations "h? b?" and "b" pointing to specific notes in the lute line.

Судя по начальным звукам пропосты и респосты *a* и *c*, осью служит звук *h*⁸ — или же *b*? Неверны оба предположения, так как ни *h*, ни *b* не обеспечивают равенства тонов и полутонов при инверсии — между пропостой и респостой отсутствует равноотстоящий звук. Иное дело *слоги*.

Объяснение слогового принципа инверсии содержится в ряде трактатов. В «Музыкальных правилах» (*Regole di musica*, 1609) Рокко Роджо обращение

³ То же, что и «фуга связанная» (*fuga legata*) и «фуга свободная» (*fuga sciolta*) [24, 217]. В первом случае имеется в виду канон с сохранением тоновых величин, правило которого выдерживается до конца формы, во втором — такой же канон с сохранением тоновых величин, правило которого не выдерживается до конца формы (то есть каноническая имитация, не составляющая канон как самостоятельную форму — *прим. ред.*).

⁴ В цитируемом трактате Царлино понятие «кантилена» (ит. *cantilena*) обозначает какое-либо вокальное сочинение. — *Прим. ред.*

⁵ Имеется в виду интервал, октавой выше или ниже ранее перечисленных.

⁶ То есть в инверсионном каноне в малую терцию с расстоянием в два такта. Здесь и далее переводы итальянских текстов выполнены Ю. А. Литвиновой.

⁷ Здесь и далее, за исключением специально оговоренных случаев, слоговая разметка в нотных примерах сделана автором настоящей статьи. — *Прим. ред.*

⁸ Именно этот звук Н. А. Симакова называет «необычной осью обращения». См.: [2, 305].

с сохранением тоновых величин (*Fuga contraria*) разъясняется через сопоставление взаимно симметричных слогов гексахорда:

Фуга через противоположение — это та, что опровергает саму себя в именах и в [интервальных] последованиях, как, например, la противоположно ut, sol — re, fa — mi [18, 52].

Воспроизведем следующий далее пример (Пример 2).

Пример 2. Р. Роджо. «Музыкальные правила» [18, 52]. Надписи к примерам: «[Тема] фуги обращенной», «обращение», «или так».

Fuga contraria. Il contrario. o vero cosi.

la sol fa re mi ut re mi sol fa ut re mi sol fa

В трактате Захарии Тево «Сочинитель музыки» (*Il musico testore*, 1706) соответствие слогов при обращении показано в виде «контрапунктического соединения». Прямому порядку (*Alla Dritta*) соответствует нисходящий гексахорд, а обращенному (*Alla Riverscia*) — восходящий [21, 350] (Схема 1). Как видно из схемы Тево, центральную часть симметрии составляет переход от *mi-fa* к *fa-mi*.

Схема 1. З. Тево. «Сочинитель музыки» [21, 350].

Alla Dritta. LA. SOL. FA. MI. RE. UT.
Alla Riverscia. UT. RE. MI. FA. SOL. LA.

1. *Mi-fa* как центр инверсии

Во многих образцах инверсии сочетание слогов *mi* и *fa* нередко имеет откровенно демонстративный характер. Сравним схематические построения из трактата Камилло Англера «Правила контрапункта и композиции» (*Regola del Contrapunto, e della Composizione*, 1622) и проведения темы в изящном Ричеркаре 4/1 Джованни де Мака⁹. Англера предлагает три образца инверсии, последовательно наращивая в них присутствие *mi* и *fa* (Пример 3) и подписывает слоги, чтобы избежать разночтений в последнем из образцов, где *mi* повторяется в разных гексахордах [5, 79].

Пример 3. К. Англера. «Правила контрапункта и композиции» [5, 79].

re, la, la, re, sol, fa, sol, ut, ut, sol, re, mi,

ut, sol, sol, ut, fa, mi, la, re, re, la, mi, fa,

mi, mi, mi, mi, la, sol, fa, fa, fa, fa, ut, re

⁹ Здесь и далее через косую черту обозначены номер ричеркара, совпадающий с номером тона, в котором он написан, и номер книги клавирных сочинений де Мака и Трабачи. См.: [14], [22], [23].

Де Мак составляет первую тему Ричеркара 4/1 исключительно из слогов *mi* и *fa*, используя сердцевину гексахордовой инверсии в чистом виде. Покажем первые проведения прямого и обращенного вариантов первой темы (Пример 4).

Пример 4. Дж. де Мак. Ричеркар 4/1 (тт. 1 и 16) [14, 10].



Важно подчеркнуть, однако, что приведенные примеры не раскрывают механизма обращений, а определения и схемы, построенные на сопоставлениях слогов, ничего не сообщают о принадлежности этих слогов тому или иному гексахорду, то есть о звуковысотной стороне разьясняемого приема.

В чем же именно состоит инверсия по гексахордовому принципу? Выявим сущностные аспекты, которые необходимо учитывать при анализе инверсий такого рода.

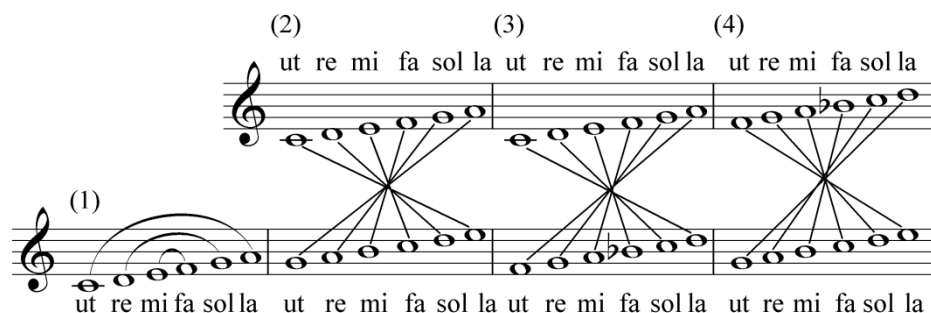
1) Сочетание гексахордов при обращении вокруг *mi-fa*. Симметричное расположение слогов гексахорда, показанное на Схеме 1, подразумевает использование натурального, мягкого и твердого гексахордов в различных комбинациях.

Существует всего четыре варианта (Схема 2). Гексахордовая инверсия может быть выполнена:

- в рамках одного и того же гексахорда (1),
- на основе гексахордов квинтового соотношения (2), (3);
- на основе гексахордов секундового соотношения (4).

Во всех случаях *ut* отражается как *la*, *re* как *sol*, *mi* как *fa*.

Схема 2. Соответствия звуков и сольмизационных слогов в четырех вариантах гексахордовой инверсии.



В условиях канона интервалы между *ut-la*, *re-sol*, *mi-fa* в четырех вариантах гексахордовой инверсии — это теоретически возможные интервалы между пропостой и обращенной респостой.

Следует учитывать, что, в отличие от прямого канона, где смена интервала имитации всегда обозначает смену правила выведения респосты, в инверсионных канонах дело обстоит противоположным образом. Приведем в подтверждение схематический пример инверсионного канона, соответствующего Схеме 2 (1). В каждом отделе — свой интервал имитации, при этом правило остается неизменным (Схема 3).

Схема 3. Изменение интервала имитации в инверсионном каноне.



2) Особенности пропосты и респосты в канонах и имитациях с обращением по гексахордовому принципу. Роль слогов *mi-fa*. Прежде чем приступить к рассмотрению механизмов гексахордовой инверсии, отметим ряд устойчивых признаков музыкального материала, в котором она реализуется: а) диапазон каждого из голосов канона или имитации в обращении часто ограничен звукорядом гексахорда; б) в целях демонстрации гексахордовой симметрии обыгрывается уже знакомое нам сочетание *mi-fa* — *fa-mi*; в) роль маркера гексахордовой симметрии играют и взаимно симметричные кварты, сходящиеся в центре на *mi-fa* (*ut-fa-mi-la*), и такие же тетрахорды (*ut-re-mi-fa* — *mi-fa-sol-la*).

Теперь, следуя Схеме 2, рассмотрим основные случаи соотношения слогов и звуков в четырех вариантах гексахордовой инверсии. Чтобы не входить в противоречие с приведенными ранее определениями из трактатов, для обозначения канонов и имитаций в обращении по гексахордовому принципу мы используем царлиновский термин «фуга» в обоих его значениях: «фуга связанная» и «фуга свободная» [24, 217].

2. Инверсия на основе одного гексахорда

Разъясняя этот вид инверсии, Мартини приводит схему [16, 269], содержащую все возможные интервалы такой обращенной имитации, в которой симметричные слоги пропосты и респосты берутся в одном и том же гексахорде (Схема 4), — сравним с нашей Схемой 2 (1).

Схема 4. Дж. Б. Мартини. «Образец, или Основной практический очерк контрапункта». Часть 2 [16, 269]¹⁰.



Обратимся далее к конкретным случаям.

1) «Фуга» в обращении с интервалом *ut-la* равным большой сексте вверх или малой терции вниз (а также соответствующим составным интервалам). В ряду примеров такого рода — двухголосный канон в малую терцию из трактата Царлино (Пример 1). Еще один образец из Царлино [24, 266], канон между басом и сопрано в четырехголосии на кантус фирмус, приведем по трактату Мартини (Пример 5), где добавлено изложение правила: «Связанная фуга или канон в терцдециму в противодвижении» [15, 45].

¹⁰ Здесь и далее в ряде примеров на инверсию мы используем запись в ключах, обеспечивающих симметричное расположение звуков на нотномосце.

Пример 5. Дж. Царлино. «Установления гармонии» [24, 266] (приведено по: [15, 45]).

Consequente, o risposta del Basso.

Fuga legata, o Canone alla 13. per movimenti contrarj.

Выпишем первые такты этого канона в первоначальной симметричной комбинации ключей, отметив типичные мелодические особенности пропосты и респосты — квартовые скачки на слогах *ut-fa* — *la-mi* и симметричные им тетраорды (Пример 5а).

Пример 5а. Голоса канона из Примера 5.

la la mi mi fa sol la

ut ut fa fa mi re ut

Близкий набор признаков представлен в лаконичной имитации из трактата «Искусство контрапункта» Джованни Марии Артузи (*L'arte del contraponto*, 1598) [6, 62]. Пример воспроизведен в трактатах Яна Питерсзона Свелинка (ок. 1600) [20, 59] и Тево (1708) [21, 313] (Пример 6).

Пример 6. Дж. Артузи. «Искусство контрапункта» [6, 62].

ut fa mi

la mi fa

2) «Фуга» в обращении с интервалом *re–sol*, равным чистой кварте вверх или чистой квинте вниз. При инверсии в рамках одного гексахорда это единственно возможный классический интервал имитации¹¹, который, однако, встречается реже других. В примере из «Музыкальных назиданий» (*Documenti armonici*, 1687) Анжело Берарди [7, 47] ядро пропосты (которое можно назвать и темой имитационной формы) при обращении остается в рамках первоначального звукоряда *a–h–c–d*. И здесь начальный квартовый скачок, но на слогах *sol–re* — *re–sol*, сочетается с подчеркиванием *fa* и *mi*. Все двухголосие выдержано в диапазоне твердого гексахорда (Пример 7).

Пример 7. А. Берарди. «Музыкальные назидания» [7, 47].

Consequenza per moto contrario

Guida re sol mi fa

sol re fa mi

Как и другие авторы, Берарди обозначает свой прием словами *moto contrario*, но для него это название любой инверсии — и точной, и свободной, без соответствия тонов и полутонов. В отличие от Берарди, Мартини различает *rovescio* и *contrario* — инверсию с точным соответствием интервалов и без нее, — отдавая предпочтение *rovescio* как приему более высокого ранга. В подробном предметном указателе читаем: «Обращение (*rovescio*), насколько оно более похвально, нежели противоположение (*contrario*); различие между ними» [16, 325].

3) «Фуга» в обращении с интервалом *mi–fa*, равным малой секунде (малой none) вверх или большой септимере вниз. Столь специфические интервалы между пропостой и респостой встречаются, прежде всего, в инструктивных сочинениях. К их числу относится Дуэт Фернандо де Лас Инфантаса, приведенный в диссертации А. Борнштейна (Пример 8) [9, 137]: начало дуэта (1) представляет собой канон в обращении, фрагмент (2) — его инверсию, то есть еще один канон в обращении. Борнштейн демонстрирует симметрию двух построений дуэта. Мы же сосредотачиваем внимание на интервале имитации равном большой септимере и на типовых чертах материала пропосты и респосты — мелодических оборотах в объеме тетракорда (*ut–fa* — *la–mi*), скачках на кварту, а также слогах *mi* и *fa*, маркирующих границы отделов канона.

Та же пара слогов на расстоянии малой ноты и большой септимеры обыгрывается в обращенных имитациях из бициниумов Орландо Лассо [13]. В Примере 9 приведены фрагменты бициниумов № 16, № 18 и № 19.

На слогах *mi–fa*, но не в нону или септимеру, как это было в предыдущих случаях, а в секунду (*in 2^a*), вступают пропоста и респоста канона в *Crucifixus* из Мессы св. Карла (*Messa di San Carlo*, 1719) Йозефа Фукса (Пример 10, нижняя пара голосов). Амбитус канона укладывается в звукоряд натурального гексахорда, а каждый из голосов движется в пределах тетракордов *ut–fa* и *la–mi*. Это правило нарушается лишь единожды, когда в пропосте появляется звук *h*, отраженный в респосте тоже как *h*, но все же не являющийся осью точной симметрии (тт. 8–9). Как и многие его предшественники, сочинители инверсионных канонов, Фукс обыгрывает соответствие между *mi* и *fa*, но с гораздо большей настойчивостью и в каждой мелодической фразе по-своему. Одинаковое начало первого и второго, а затем третьего и четвертого отделов этого канона позволяет во всех случаях использовать интервалы имитации, указанные в двух *resolutio* (тт. 1 и 8)¹².

¹¹ Под таковыми автор подразумевает октаву, приму, чистую кварту и чистую квинту как наиболее популярные интервалы имитаций в основном корпусе полифонической музыки. — *Прим. ред.*

¹² Как видно из обозначений слева от партитуры в Примере 10, *Crucifixus* является двойным каноном.

Пример 8. Ф. де Лас Инфантас. Дуэт (фрагменты) [9, 137].

(1)

Two staves of music in C major, 4/4 time. The upper staff has lyrics: mi ut fa mi mi. The lower staff has lyrics: fa la mi fa fa. Dashed lines indicate melodic connections between notes across staves.

(2)

Two staves of music in C major, 4/4 time. The upper staff has lyrics: mi ut fa mi mi. The lower staff has lyrics: fa la mi fa fa. Dashed lines indicate melodic connections between notes across staves.

Пример 9. О. Лассо. Бициниумы № 16 (т. 17), № 18 (т. 14), № 19 (т. 29).

Three pairs of staves showing vocal duets. The first pair has lyrics: fa mi sol / mi fa re. The second pair has lyrics: famisol / mi fa re. The third pair has lyrics: mi fa la / fa mi ut.

Пример 10. Й. Фукс. *Crucifixus* из Мессы св. Карла.

Complex musical score for Example 10. It includes four systems of staves. The first system has labels: Resolutio in 4a alta, Canone, Resolutio in 2a alta per movimenti contrari, Canone. The second system has a label: Resolutio in 6sta. The lyrics are: fa mi sol / mi fa re, fa mi / mi mi, fa ut, la sol / mi fa, la sol fa mi, re / fa mi, utre mi fa.

3. Инверсия на основе гексахордов квинтового соотношения

Инверсии на основе гексахордов квинтового соотношения по Схеме 2 (2) и (3) отличаются совпадением слогов *sol-re* по высоте: *sol* твердого гексахорда и *re* натурального расположены на звуке *d*; *re* мягкого гексахорда и *sol* натурального — на звуке *g*. Это и есть осевые звуки (Схема 5).

Схема 5. Соответствия слогов и звуков при инверсии на основе гексахордов квинтового соотношения.



К числу самых ранних объяснений симметрии тонов и полутонов, расположенных вверх и вниз от звука, относится схема (Иллюстрация 1), воспроизводимая рядом авторов со ссылкой на утраченный трактат Царлино под названием *De utraque musica* (см., в частности, в трактате Тево «Сочинитель музыки» [21, 354]).

Иллюстрация 1. Схема инверсии на оси *d*, приписываемая Дж. Царлино. Приведена по трактату 3. Тево [21, 354].



Верхняя и нижняя части двух схем маркированы, соответственно, словами *Acuto* («высокое») и *Grave* («низкое»). В вертикальных рядах сочетаются звуки и цифры: в левой схеме показаны звуки $d-d^1$, в правой — d^1-d^2 ; цифры указывают на порядок чтения звуковых рядов. Перекрещивающиеся линии соединяют пары взаимно симметричных звуков, которые расположены на равном расстоянии от центра, то есть от звука *d*.

Такой же звукоряд, но в диапазоне одной октавы, записывался нотами в виде симметричной фигуры. Приведем различные по графике нотной записи, но идентичные по звуковому составу схемы Джованни Баттисты Бонончини из трактата «Практический музыкант» (*Musico pratico*, 1688) [8, 84] (Схема 6а) и Тево [21, 355] (Схема 6б).

Схема 6а. Дж. Б. Боноччини. «Практический музыкант» [8, 84].

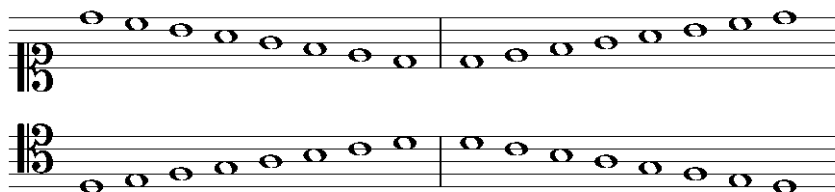
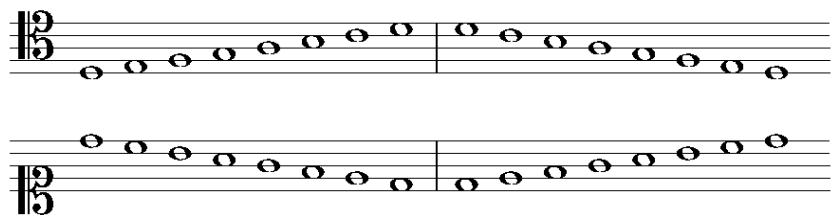
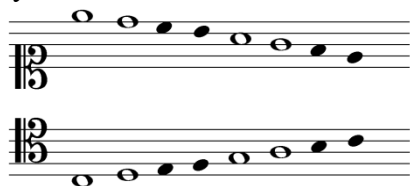


Схема 6б. З. Тево. «Сочинитель музыки» [21, 355].



Приведем и схему Мартини [15, 84], показательную вниманием не к осевым звукам, а к симметрично расположенным полутонам (Схема 7).

Схема 7. Дж. Б. Мартини. «Образец, или Основной практический очерк контрапункта». Часть 1 [15, 84].



Из всех возможных вариантов инверсии, показанных в Схеме 2, именно квинтовое соотношение гексахордов оказалось исторически наиболее устойчивым. А наличие звуковой оси постепенно стало восприниматься как единственно возможное объяснение механизмов инверсии в модальной полифонии. Однако в изучаемой нами практике, во-первых, сольмизационное восприятие техники инверсий было по-прежнему актуальным, во-вторых, в ходу были такие варианты инверсии, в которых звуковая ось симметрии отсутствует. Поэтому продолжим наше рассмотрение точных инверсий с сольмизационных позиций.

Для инверсий, осуществляемых в пределах гексахордов квинтового соотношения, важно, в каком из двух гексахордов написана пропоста, а в каком — респоста, или, иначе говоря, имеет ли данная инверсия «доминантовое» или «субдоминантовое» направление (Схема 8)¹³.

¹³ «Очевидно <...>, что три гексахорда (натуральный, мягкий и твердый — Л. Г.) находятся между собой в отношении T, S, D, считая их по До мажору, а это — функциональная основа будущей тональности, которая отстоит от Гвидо не менее чем на 600 лет», — пишут Р. Л. Поспелова и Ю. Н. Холопов [3, 120]. Шесть веков после выхода «Микролога» Гвидо Аретинского (1026) — время, приблизительно соответствующее периоду существования исследуемой нами практики.

Схема 8. Соответствия слогов и звуков при имитациях в обращении на основе гексахордов квинтового соотношения. Заглавная буква в скобках обозначает начальный звук гексахорда.

1) «Фуга» в обращении с интервалом *ut–la*, равном большой дециме (терции) вверх или малой сексте вниз. Такие интервальные величины возникают при «доминантовом» соотношении гексахордов, задействованных в инверсии. К примеру, *ut* натурального гексахорда (звук *c*) отражается как *la* расположенного квинтой выше твердого гексахорда (звук *e*).

Приведем начало *Agnus Dei* из «Мессы св. Карла» Фукса. Основной контрапунктический прием этой части — сцепление трех двухголосных канонов, в которых пропоста неизменно звучит в басу, а респоста мигрирует вниз по голосам, начиная с сопрано. Вместе со сменой голоса респосты меняется и правило канонической формы. Первый в этой цепи канонов — *per movimenti contrari*. Пропоста выдержана в звукоряде натурального гексахорда, респоста — в звукоряде твердого.

Фукс с дидактической обстоятельностью использует типовые приемы полифонии предшествующей эпохи. Сходящиеся и расходящиеся тетраорды *ut–fa* и *la–mi* сопоставлены в первом и третьем отделах канона, а во втором отделе обыгрывается симметрия слогов *fa–mi* — *mi–fa*, расположенных по краям четырехтактовой фразы (Пример 11).

Пример 11. Й. Фукс. *Agnus Dei* из Мессы св. Карла (тт. 1-14).

2) «Фуга» в обращении с интервалом *ut–la*, равным большой ноне (секунде) вверх или малой септима вниз. Такие интервальные величины возникают при «субдоминантовом» соотношении гексахордов, задействованных в инверсии. К примеру, *ut* натурального гексахорда (звук *c*) отражается как *la* расположенного квинтой ниже мягкого гексахорда (звук *d*). В образце, общем для трактатов Бонончини и Тево [8, 85; 21, 355], респоста вступает в нижнюю септиму. Аналитическая разметка указывает на типовые элементы музыкального материала — кварты *ut–fa* — *la–mi* и рассредоточенную «трель» *fa–mi... — mi–fa...* на границах диапазона в каждом из голосов (Пример 12).

Пример 12. Дж. Б. Бонончини. «Практический музыкант» [8, 85].

The musical score for Example 12 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains the vocal line with lyrics: *ut fa mi mi fa mi fa mi*. The lower staff is in bass clef and contains the accompaniment with lyrics: *la mi fa fa mi fa mi fa*. The music is in common time (C) and features a mix of eighth and sixteenth notes.

3) «Фуга» в обращении с интервалами *re–sol* («доминантовое» соотношение гексахордов) и *sol–re* («субдоминантовое» соотношение гексахордов). В обоих случаях голоса вступят в *приму* или *октаву*. *Re* в натуральном гексахорде и *sol* в твердом — это осевой звук *d*, при инверсии остающийся самим собой; точно так же обстоит дело с *sol* натурального гексахорда и *re* мягкого — тот и другой располагаются на высоте *g*. Начало пропосты от *d* или *g* обеспечивает *приму* или *октаву* в качестве интервала имитации.

У Царлино мы находим начало «свободной фуги» в обращении в виде эстафеты звука *d'*, передаваемого от пропосты к респосте в момент ее вступления [24, 217] (Пример 13).

Пример 13. Дж. Царлино. «Установления гармонии» [24, 217].

The musical score for Example 13 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains the vocal line with lyrics: *re mi sol fa mi re*. The lower staff is in bass clef and contains the accompaniment with lyrics: *sol fa re mi fa sol*. The music is in common time (C) and features a mix of eighth and sixteenth notes.

Таковую диспозицию использует и Берарди. В его примере *sol* натурального гексахорда отвечает на *re* мягкого [7, 47] (Пример 14).

Пример 14. А. Берарди. «Музыкальные назидания» [7, 47].

The musical score for Example 14 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains the vocal line with lyrics: *sol fa mi re*. The lower staff is in bass clef and contains the accompaniment with lyrics: *re mi fa sol*. The music is in common time (C) and features a mix of eighth and sixteenth notes. The text "Per ottava" is written above the first staff.

Следующий пример обращенной имитации, голоса которой вступают с осевого звука, взят из начала Второго ричеркара Фрескобальди (Пример 15).

Пример 15. Дж. Фрескобальди. Второй ричеркар [11, 103].

re fa fa mi
sol mi mi fa

4) «Фуга» в обращении с интервалом *mi–fa*, равным малой сексте вверх или большой терции вниз. Такие интервальные величины возникают при «доминантовом» соотношении гексахордов, задействованных в инверсии. К примеру, *mi* натурального гексахорда (звук *e*) отражается как *fa* твердого гексахорда (звук *c*).

Именно так экспонируется первая из трех тем Ричеркара Джироламо Дируты, сочиненного, по словам автора, в период изучения «обращенных фуг» (*fughe riverse*) и приведенного во второй части трактата «Трансильванец» (*Secondo parte del Tnansilvano*, 1622) [10, 5]. Сексто-терцовая последовательность начальных звуков подчеркнута прямым восходящим порядком вступления голосов (Пример 16).

Пример 16. Дж. Дирута. Ричеркар из трактата «Трансильванец»[10, 5].

fa fa mi
mi mi fa
fa fa mi
mi mi fa

То же соотношение слогов, но взятых в обратном порядке, образует терцо-секстовую последовательность проведений первой темы и ее обращенного ответа в экспозиции Ричеркара $6/2^{14}$ де Мака (Пример 17).

Пример 17. Дж. де Мак. Ричеркар $6/2$ [14, 43].

mi mi fa
fa fa mi
mi mi fa
fa fa mi

¹⁴ В данном случае первая из цифр указывает на номер тона: во Второй книге клавирных сочинений де Мака содержится лишь два ричеркара — шестого и восьмого тонов.

Особый пример имитации в обращении с интервалом *mi-fa*, равным малой сексте, мы находим в Ричеркаре 4/2 Джованни Марии Трабачи. В трех голосах экспозиции одна за другой следуют первая тема (Т1) и изменчивая вторая тема (Т2), которая проводится в прямом, а затем в обращенном виде, причем в двух вариантах — от *fa* и от *sol*, благодаря чему соединительный интервал между темами возрастает от проведения к проведению: он равен приме, затем секунде и терции (Пример 18). Мы рассмотрим начальное двухголосие. Интервал имитации Т1 равен квинте, а идущая вслед за ней Т2 имитируется в сексту. Обе темы вступают от *mi*, а их ответы — от *mi* и *fa*. Первая комбинация тем подчеркивает тождество опорных звуков Т1 и Т2, а вторая — противоположность (Пример 18):

mi-fa-mi-re-mi — mi-mi-mi-sol-fa-mi
mi-fa-mi-re-mi — fa-fa-fa-re-mi-fa.

Пример 18. Дж. М. Трабачи. Ричеркар 4/2 [23, 10].

Обращенная имитация с интервалом *mi-fa*, равным малой сексте, иногда демонстрирует гармонические возможности приема. Речь идет о взаимной симметрии трезвучий, мажорного и минорного, на слогах *ut-mi-sol — la-fa-re* (Схема 9).

Схема 9. Симметрия трезвучий при инверсии на основе гексахордов квинтового соотношения.

Симметрия тех же трезвучий обыгрывается в 7-голосном *Agnus Dei* из мессы *Conditor alme syderum* (1619) Антонио Чифры, где канон в обращении проводится кантус фирмус — гимн *Creator alme siderum*¹⁵. В большинстве отделов канона присутствует комбинация опорных звуков *c-e-g* (в пропосте), которая отражается как *e-c-a* (в респосте). Начинается канон имитацией в сексту на слогах *mi-fa* (Пример 19).

¹⁵ Несовпадающие названия мессы и гимна, взятого в качестве кантуса, даны по трактату Мартини [15, 88, 90].

Пример 19. А. Чифра. Двухголосный канон в составе *Agnus Dei II* из мессы *Conditor alme syderum* (приведено по [15, 89]).



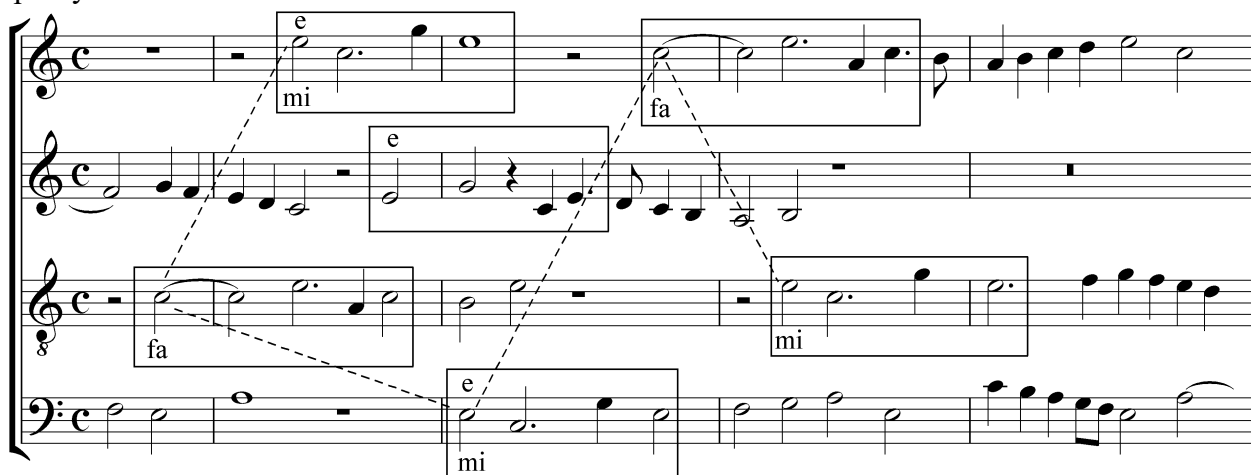
У Фрескобальди, в Пятой фантазии, идея взаимного отражения минорного и мажорного трезвучий поставлена во главу угла, хотя гексахордовый принцип инверсии как таковой не имеет решающего значения. В экспозиции инверсия свободная (с несовпадающими тонами и полутонами, на оси *h*), она построена на сопоставлении трезвучий *a* и *F*. Приведем начальное двухголосие (Пример 20).

Пример 20. Дж. Фрескобальди. Пятая фантазия.



Следующие далее гексахордовые инверсии дают характерное для этого приема и уже знакомое нам сопоставление трезвучий *a* и *C*, терцовыми тонами которых являются слоги *fa* в твердом гексахорде и *mi* в натуральном (ср. со Схемой 9). Наряду с гексахордовыми, здесь используются и обращения вокруг терцового тона трезвучия *C* (Пример 21).

Пример 21. Дж. Фрескобальди. Пятая фантазия (тт. 18–22). Обозначения начальных слогов темы и ее обращения (*fa* и *mi*), как и пунктирные линии, указывают на группы проведений с обращением по гексахордовому принципу; буква *e* над соответствующим звуком в начале темы — на группу проведений с обращением вокруг терцового тона трезвучия *C*.



5) «Фуга» в обращении с интервалом *fa–mi*, равным тритону. Сочетание *fa–mi* оказывается тритоном при «доминантовом» соотношении гексахордов, задействованных в инверсии: к примеру, *fa* мягкого гексахорда (звук *b*) отражается как *mi* расположенного квинтой выше натурального гексахорда (звук *e*). Редкий пример имитации в тритон содержится в бициниуме № 16, одном из самых хитроумных дидактических сочинений Лассо (Пример 22).

Пример 22. О. Лассо. Бициниум № 16 (т. 15).



4. Инверсия на основе гексахордов секундового соотношения

Это крайне редкая, но все же используемая в контрапунктической практике, разновидность обращений, соответствующая Схеме 2 (4). Сочетание *b-quadro* и *b-molle*, отмеченное в Схеме 10, затрудняет, если не запрещает, использование мягкого и твердого гексахордов в условиях имитации в обращении или каким-либо иным образом.

Схема 10. Инверсия на основе твердого и мягкого гексахордов.



Неудивительно, что примеры инверсий на основе гексахордов секундового соотношения единичны. О том, что возможность обыграть сочетание *b-molle* (в качестве *fa*), *b-quadro* (в качестве *mi*) и связанную с ними разнонаправленность полутонов не была оставлена без внимания, мы можем судить по Ричеркару 6/2 де Мака. Здесь инверсия на основе гексахордов секундового соотношения осуществляется трижды. Вначале — в виде *линейной мелодической последовательности* двух вариантов первой, а затем и третьей темы (тт. 13–16 и 34–37, см. Пример 23). Обратим внимание на ювелирную технику обращения первой темы. В ее терцовом звукоряде при инверсии изменился лишь один звук: *b-molle* в качестве *fa* отразилось как *b-quadro* в качестве *mi*. Те же слоги и звуки обыграны в сочетании прямого и обращенного вариантов третьей темы¹⁶:

Еще раз обращение на основе мягкого и твердого гексахордов использовано в стретте третьей темы. Это единственный в нашем материале пример обращенной имитации на основе гексахордов секундового соотношения (Пример 24).

¹⁶ Обратим внимание на непостоянство ритмического состава темы. Это характерная черта ричеркаров де Мака, а также ричеркаров Асканио Майоне и Трабачи, некоторых фантазий и каприччио Фрескобальди.

Пример 23. Дж. де Мак. Ричеркар 6/2. Темы 1 и 3 и их инверсии (тт. 13–16 и 34–37).

1 inv. 1
mi sol mi fa mi fa re fa mi fa
мягк. тверд.

3 3 inv.
mi fa mi re ut fa mi fa sol la
мягк. тверд.

Пример 24. Дж. Де Мак. Ричеркар 6/2 (тт. 8–10, голоса стретты).

II. Инверсия с сохранением тонов и полутонов: преобразование многоголосных построений

В отличие от одноголосных форм, обращения в многоголосии никак не связаны с основным кругом изучаемых нами явлений полифонической техники, поэтому ограничимся кратким упоминанием о важнейших моментах.

Многоголосные инверсии, то есть примеры обратимого контрапункта, сосредоточены в основном в трактатах и часто сводятся к зеркально отраженным имитациям. Для сочинений такого рода характерна приверженность к графической симметрии первоначального и производного соединений. Высокому регистру в начале отражаемой имитации соответствует низкий регистр в начале отражающей и наоборот, а нотный текст записан таким образом, что правильно читается и «при поворачивании книги вверх тормашками» (*con voltare il libro sottosopra*) [7, 131–132]. Особенно эффектно смотрятся зеркально отраженные имитации. Наш первый пример такого рода взят из «Назиданий» Берарди. Его начало мы воспроизведем в оригинальных ключах, комбинации которых и позволяют достичь эффекта перевернутой книги (Пример 25).

Берарди применяет *обмен гексахордами* при обращении. Твердый гексахорд сопранового проведения темы в «верхней» имитации отражается как натуральный в симметричном ему басовом проведении «нижней» имитации. Отражается и ответ: в первом случае он вступает квинтой ниже, во втором — квинтой выше.

Теперь обратим внимание на начальные слоги и соответствующие им звуки. *Sol* твердого гексахорда отражается как *re* натурального. Или, что то же, звук *d* отражается как *d*, потому что инверсия выполнена на основе гексахордов квинтового соотношения. Это и обеспечивает наличие звуковой оси, которую обыгрывает Берарди, выстраивая симметричные имитации вверх и вниз от *d*. По такому же принципу написана симметричная пара четырехголосных имитаций из трактата Боноччини (Пример 26).

Оценим тщательность Боноччини, соблюдающего строгое соответствие между первоначальными и производными соединениями голосов. Тоны и полутоны отражаются даже при хроматических изменениях ступеней: диезам первоначального соединения соответствуют бемоли производного. Отражается и гармонический оборот в заключительных тактах: автентическому кадансу верхнего канона соответствует плагальный каданс нижнего.

Пример 25. А. Берарди. «Музыкальные назидания» [7, 131–132].

The musical score for Example 25 consists of two systems. The first system features a vocal line in the treble clef with lyrics 'sol fa la' and a piano accompaniment in the bass clef with lyrics 'sol fa la'. The second system features a vocal line in the bass clef with lyrics 're mi ut' and a piano accompaniment in the bass clef with lyrics 're mi ut'. The music is in common time (C) and includes various rhythmic patterns and melodic lines.

Пример 26. Дж. Бонончини. «Практический музыкант» [8, 107–108]. В заключительных тактах отмечены две пары взаимно симметричных знаков альтерации и необычный восходящий скачок в сопрано, получающий «оправдание» при зеркальном отражении в басу.

The musical score for Example 26 consists of two systems. The first system features a vocal line in the treble clef with lyrics 'sol mila' and a piano accompaniment in the bass clef with lyrics 'sol mila'. The second system features a vocal line in the treble clef with lyrics 're fa ut' and a piano accompaniment in the bass clef with lyrics 're fa ut'. The music is in common time (C) and includes various rhythmic patterns and melodic lines. Annotations include arrows pointing to specific notes in the soprano and bass lines, indicating symmetry and a leap.

«Два мотета» (или, точнее, две версии одного мотета) Марко Скакки, приведенные в тех же «Назиданиях», Берарди сопровождает разъяснением, предлагая читателю не только перевернуть книгу, исполняя мотет во второй раз, но и петь с бемолем (*si deve cantare per b molle*) [7, 64] (Пример 27).

Пример 27. М. Скакки. Два мотета (приведено по: [7, 64]).

Alla Dritta

Alla Roverscia

The image displays two musical examples, 'Alla Dritta' and 'Alla Roverscia', each consisting of four staves. The first two staves are vocal lines, and the last two are instrumental. In 'Alla Dritta', the vocal lines have lyrics 'ut re mi fa' with notes G, A, B, C. The instrumental parts are in C major. In 'Alla Roverscia', the vocal lines have lyrics 'la sol fa mi' with notes F, G, A, B. The instrumental parts are in F major. The 'Alla Roverscia' section is a mirror image of 'Alla Dritta'.

Откуда же берется бемоль, и каков механизм обращения на этот раз?

В отличие от предыдущих образцов, здесь осевой звук нам найти не удастся, так как на эту роль «претендует» то ли *h*, то ли *b* (см. разметку в третьих тактах первоначального и производного соединений).

Разъясним механизм, обратившись к начальному двухголосию обоих вариантов мотета (тт. 1–3). Дело в том, что инверсия между пропостами осуществляется в рамках натурального гексахорда (симметричные слоги *ut* и *la* озвучены как *c* и *a*), а инверсия между респостами — на основе гексахордов секундового соотношения: «доминантовый» ответ в *Alla Dritta*, вступающий в верхнюю квинту, отражается в *Alla Roverscia* как «субдоминантовый», вступающий в нижнюю квинту. Отсюда и бемоль при ключе, и «превращение» *mi–fa* (*h–c*) твердого гексахорда *fa–mi* (*b–a*) мягкого.

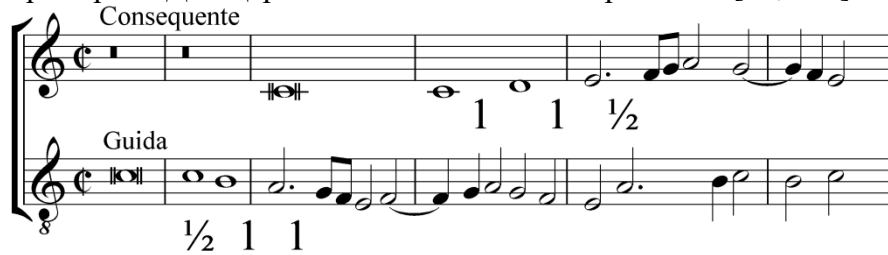
III. Инверсия без сохранения тонов и полутонов

Инверсии точные и неточные — с соответствиями тонов и полутонов и вне этих соответствий — соседствовали в композиторской практике и противопоставлялись в текстах трактатов.

При объяснении различий между консеквенциями и имитациями Царлино приводит пример связной (строгой) имитации, то есть канона с несоответствием тонов и полутонов между голосами. Пропоста и респоста вступают в унисон от осевого звука *c*,

который, в отличие от *d* и *g*, не обеспечивает равенства тонов и полутонов при инверсии. Напротив, интервальный состав начального хода демонстрирует несоответствие тоновых величин в голосах канона [24, 219] (Пример 28).

Пример 28. Дж. Царлино. «Установления гармонии» [24, 219].

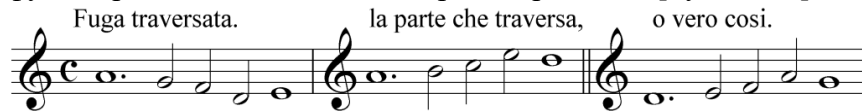


Начало с осевого звука описано как один из случаев инверсии в трактате Родियो. Наряду с обращением на гексахордовой основе (*Fuga contraria*), он знакомит читателя и с «фугой пересекаемой» (*Fuga traversata*), в которой голоса вступают в унисон:

Фуга пересекаемая — это та, в которой, начиная петь из одного и того же места, один голос нисходит, а другой восходит через одинаковые противоположенные ходы [18, 52].

Далее следуют три образца. Первые два показывают тему и обращенный ответ от той же ноты, третий — возможную транспозицию ответа (Пример 29).

Пример 29. Р. Родियो. «Музыкальные правила» [18, 52]. Надписи к примерам: [Тема] фуги пересекаемой; голос, который пересекает [путь теме]; или так[:].



Ответ в обращении, вступающий с того же звука, что и тема, — достаточно распространенный «мотив» инверсии, общий для гексахордовых и негексахордовых механизмов обращения. Одна из формул для пения голосов «из одного и того же места» связана с сопоставлением трезвучий квинтового соотношения, как это происходит в начальных тактах Шестого ричеркара Вилларта¹⁷ и в Фантазии Свелинка (в различных изданиях она фигурирует как «дорийская» и *Fantasia Contraria*) (Пример 30).

Пример 30. А. Вилларт. Шестой ричеркар. Я. П. Свелинк. *Fantasia Contraria*.



1. Терцовый тон трезвучия как ось симметрии

Если осуществить инверсию хода по тонам трезвучия *C*, взяв *e* в качестве оси, звуковой состав хода остается неизменным: *c-e-g* — *g-e-c*. Возникающий при этом эффект симметричного повторения является устойчивым и часто обыгрываемым признаком обращений на терцовой оси.

¹⁷ Этот трехголосный ричеркар, первая публикация которого относится к 1559 году, является одним из самых ранних образцов жанра.

Один из многих примеров такого рода продемонстрирован в трактате Англиера. Основной и квинтовый тоны трезвучия обмениваются местами при обращении¹⁸, а терцовый тон, остающийся неизменным, завершает постепенно сужающуюся последовательность интервалов [5, 79] (Пример 31).

Пример 31. К. Англиера. «Правила контрапункта и композиции» [5, 79].



Вернемся к приведенному выше образцу Царлино (Пример 28), в котором опорными тонами и пропосты, и респосты служат одни и те же симметрично расположенные звуки, входящие в состав трезвучия *a* (Пример 32).

Пример 32. Дж. Царлино. «Установления гармонии» [24, 219].

Опора на симметрию основного и квинтового тонов трезвучия очевидна и в образце из трактата Мартини, приведенном для демонстрации нестрогих инверсий (Пример 33).

Пример 33. Дж. Б. Мартини. «Образец, или Основной практический очерк контрапункта». Часть 1 [15, 84]¹⁹.

«В данной респосте, — пишет Мартини, — хотя и совпадают ноты в противодвижении, не совпадают, однако, интервалы; и вот тому доказательство, благодаря которому становится понятно, каким образом расположение полутонов в верхнем голосе не совпадает с оным в нижнем голосе» [15, 84]. Здесь же дается и схема симметрии с несовпадающими полутонами (Схема 11).

¹⁸ Это далеко не единственный пример темы, построенной на обыгрывании тонической квинты и предназначенной для обращения. Забота об совпадающих контурах, но не всей темы, а ее ядра и, соответственно, инверсии ядра, заметна во многих полифонических сочинениях последующего времени, например, в группе контрафуг из «Искусства фуги» Баха или в фуге *in Es* из *Ludus tonalis* Хиндемита.

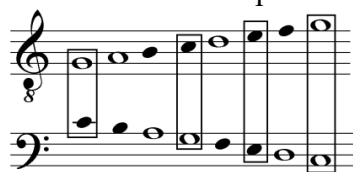
¹⁹ *Alla Quinta* в девизе канона исправлено нами на *alla Quarta*.

Схема 11. Дж. Б. Мартини. «Образец, или Основной практический очерк контрапункта». Часть 1 [15, 84]. Подпись к схеме: «Противодвижение с верхней квартой».



Отметим в ней те же свойства, что и в каноне: взаимная обратимость основного тона и квинты, а также терцовый тон трезвучия в качестве осевого звука (Схема 12).

Схема 12. Симметрия тонов трезвучия в Схеме 11.

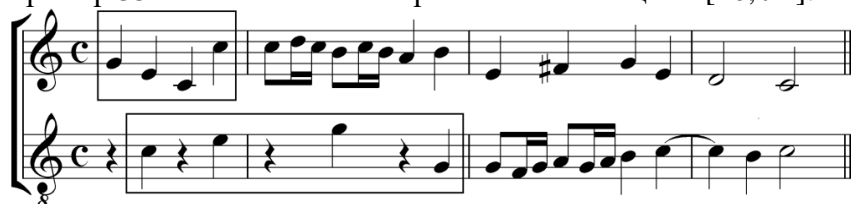


Опора на симметрию трезвучия характерна для огромного числа образцов инверсии. Одна из простейших формул такого рода — пробег от основного тона к квинтовому (и обратно), встречающийся в ряде сочинений О. Лассо (Пример 34).

Пример 34. О. Лассо. *Sanctus* из Мессы *Bell' Amfitrit' altera*.

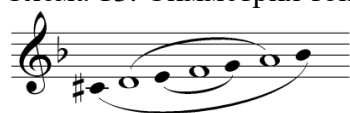
Встречается и ничем не украшенное движение по тонам трезвучия, как это происходит в примере из трактата «Правила композиции» (*Compositions Regeln*, ок. 1600) Яна Питерсзона Свелинка, который демонстрирует применение четвертных пауз в условиях обращенной имитации [20, 91] (Пример 35).

Пример 35. Я. П. Свелинк. «Правила композиции» [20, 91].



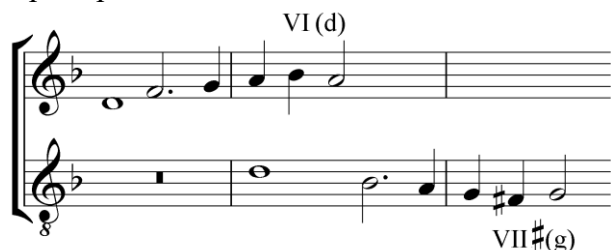
В сочинениях начала XVII века симметрия вокруг терцового тона трезвучия формируется как *тонально-гармонический* прием. Появляется множество образцов, в которых симметрия трезвучия — теперь уже тонического — дополняется симметрией вводного септаккорда (Схема 13).

Схема 13. Симметрия тонического трезвучия и вводного септаккорда.



В качестве первого образца такого рода повторно приведем начало Фантазии Свелинка (ср. Пример 30) — на этот раз для того, чтобы обратить внимание на симметрию VI ступени и вводного тона в теме и в ее обращении (Пример 36).

Пример 36. Я. П. Свелинк. *Fantasia Contraria* (начало).



Вступление темы и обращенного ответа от одного звука (или, иначе говоря, обращенный ответ в тональности субдоминанты) «заглушает» гармонические соответствия, показанные в схеме тональной симметрии. Картина проясняется в фазе развития, когда сочетание темы (Т) и ее инверсии (T^{inv}) образует имитацию в едином звукоряде *fis-g-a-b-d-es* (Пример 37).

Пример 37. Я. П. Свелинк. *Fantasia Contraria* (тт. 68–73). Приведены голоса имитации.



Фантазия содержит и горизонтальное соединение Т и T^{inv} в верхнем голосе: за прямым проведением темы в выровненном по ритму увеличении следует инверсия темы в уменьшении; суммарный звукоряд проведений — *cis-d-f-g-a-b* (Пример 38).

Пример 38. Я. П. Свелинк. *Fantasia Contraria* (тт. 172–183). Партия верхнего голоса.



Прием повторен у Шейдта в *Fuga contraria*. Неочевидная симметрия темы и тонального ответа в обращении (Пример 39) также прояснена к концу пьесы, где последовательность Т и T^{inv} в верхнем голосе вытянута в единую линию (Пример 40).

Пример 39. С. Шейдт. *Fuga contraria*. Начальный фрагмент. Проведения темы.



Пример 40. С. Шейдт. *Fuga contraria*. Окончание. Партия верхнего голоса.



Столь же наглядные примеры симметрии на основе трезвучия содержатся в двух пьесах Шейдта с одинаковыми названиями — *Canon contraria in 5. Cantio sacra*. Это № 1 и № 3 из первой части *Tabulatura nova* (1624).

В Ричеркаре 8/1 Трабачи первая тема и ее стреттно вступающее обращение сводятся к ничем не приукрашенному сочетанию ступеней V–VI — I–VII[#], но не минорного, как в большинстве случаев, а мажорного лада (восьмого тона). Приводимый нами фрагмент содержит и другие стретты в обращении, построенные на второй теме Ричеркара и ее вариантах (Пример 41).

Пример 41. Дж. М. Трабачи. Ричеркар 8/1 (тт. 34–39) [22, 20].

34

1
2
2
3
1 inv.
2 inv.
2
1
1 inv.
2 inv.
2' inv.

2. Инверсия как шифр: принцип переменной оси симметрии. *Fantasia decima sopra Quattro soggetti* Дж. Фрескобальди

По своей идее принцип переменной оси сродни инганно [1]: в обоих случаях происходит как бы произвольная подмена ожидаемой последовательности звуков, которая, однако, осуществляется по определенному правилу. Сходство проявляется и в

отдельных технических особенностей приема: если инверсия гексахордовая, то перемена оси в ней может быть объяснена через инганно.

Поясним сказанное на примере из бициниума № 18 Лассо. Фрагмент представляет собой имитацию в обращении и ее перестановку во вдвойне-подвижном контрапункте. Для наших целей интереснее прочесть это построение как подобие канона в обращении, в котором на ходу меняется правило (Пример 42).

Пример 42. О. Лассо. Бициниум № 18 (тт. 17-20).

The musical score for Example 42 consists of two staves. The top staff is in treble clef and contains the notes: sol, la, fa, mi, re, ut, mi, fa. Above the first two notes is the label 'A', and above the last two notes is 'Ainv'. The bottom staff is in bass clef and contains the notes: re, ut, mi, fa, sol, la, fa, mi. Above the first two notes is 'Ainv', and above the last two notes is 'A'. A horizontal line connects the 'mi' note in the top staff to the 're' note in the bottom staff, indicating an interval of a fifth.

В пропосте симметричные мотивы A и A^{inv} принадлежат разным гексахордам — мягкому и натуральному. Разделенный паузой ход $mi-re$ представляет собой квинту $a-d$: за mi мягкого гексахорда следует re натурального. А в респосте мотивы A и A^{inv} оказались в одном и том же мягком гексахорде, что объясняется действием инганно (отмечено соединительной линией). В результате последовательность слогов $fa-sol$, симметричных $mi-re$, оказывается не квинтовым, а секундовым ходом $b-c$: инверсия, которая поначалу осуществлялась в рамках мягкого гексахорда, продолжилась между гексахордами квинтового соотношения.

Еще один образец того же свойства — Второй ричеркар Фрескобальди (Пример 43). Двум темам, вступающим одна за другой через половинную паузу в начале ричеркара, отвечает инверсия той же последовательности, но с другим соединительным интервалом: кварте между двумя re соответствует прима между двумя sol . В отличие от примера из бициниума Лассо, здесь имитация в обращении начинается в гексахордах квинтового соотношения, а заканчивается в пределах одного гексахорда.

Пример 43. Дж. Фрескобальди. Ричеркар № 2 (тт. 1–6). Приведены лишь сочетания тем 1 и 2.

The musical score for Example 43 consists of two staves. The top staff is in treble clef and contains the notes: re, fa, mi, sol, re, re, sol, mi, la, sol, fa, mi, re. The bottom staff is in bass clef and contains the notes: sol, mi, fa, re, sol, sol, re, fa, ut, re, mi, fa, sol. Above the first two notes of the bottom staff is the label '1 inv.', and above the last two notes is '2 inv.'.

Та же идея переменной оси в процессе продолжающейся имитации в обращении, но в несравненно более сложном варианте, представлена в одном из комбинаторных шедевров Фрескобальди — его Десятой фантазии.

Формой этого сочинения является двойной канон в обращении с постоянно изменяемыми правилами выведения голосов. Фантазия состоит из искусно соединенных по вертикали и по горизонтали двухголосных сегментов весьма различной величины: каждый из них имеет форму канона в обращении. От сегмента к сегменту могут меняться:

- оси симметрии в каждой паре голосов,
- высотная координация осей между парами,
- состав голосов в канонах.

Правила выведения ристост из двух пропост распространяются лишь на *высотную организацию голосов*. Ритмическая же сторона абсолютно автономна. Протяженность звуков и пауз в пропосте и обращенной ристосте может и совпадать, как в самом начале, и радикально отличаться, как в последующих построениях. Более того, пауза нередко несет в себе неопределенность не только «длины», но и «высоты» мелодической цезуры (подобно тому, как это было в приведенных выше фрагментах из сочинений Лассо и Фрескобальди).

Фантазия начинается экспозицией весьма необычного свойства. В двух верхних голосах проводится только первая пара тем (Т1 и Т2) или, что то же, первая тема и ее обращение, в двух нижних — аналогичная пара тем Т3 и Т4. Удивительную изолированность тематических пар можно объяснить лишь особым замыслом композитора и, возможно, желанием подчеркнуть самостоятельность каждого из канонов в начальном разделе Фантазии.

Почти во всех сегментах ось симметрии выражена конкретным звуком; исключение составляет двутактовая фраза и ее инверсия в каноне средних голосов трехдольного раздела Фантазии (тт. 71–73), где использовано обращение в пределах твердого гексахорда. Поначалу ось обращения одна и та же в обеих парах: это терцовый тон трезвучия I ступени (Пример 44а).

Пример 44а. Дж. Фрескобальди. Десятая фантазия (тт. 1–7). Буквенное обозначение оси обращения взято в кружок.

The musical score for Example 44a consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music is in common time (C). The first staff has a circled 'c' above it. The second staff has a circled 'f' above it. The third staff has the lyrics 'la mi fa sol la' written below it, with a circled 'c' above the 'sol' note. The fourth staff has the lyrics 'mi la sol fa mi' written below it, with a circled 'f' above the 'sol' note. There are various musical notations including notes, rests, and fingerings (1, 2, 3, 4).

Ситуация меняется в такте 12, когда в «верхнем» каноне темы 1 и 2 проводятся квинтой ниже, чем раньше, и осевым звуком (это по-прежнему терция трезвучия) становится *f* (Пример 44b).

Пример 44b. Дж. Фрескобальди. Десятая фантазия (тт. 8–14). Диагональные линии указывают границы между зонами действия определенной оси симметрии.

The musical score for Example 44b consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music is in common time (C). The score starts at measure 8. There are various musical notations including notes, rests, and fingerings (1, 2, 3, 4). A circled 'f' is present in the second staff, and a circled 'c' is present in the fourth staff. Diagonal lines are drawn across the staves to indicate boundaries between zones of action for different axes of symmetry.

В «нижнем» каноне ось не меняется вплоть до такта 17, когда устанавливается ось *e*, общая для обеих канонических пар. С этого момента перемена правила распространяется на все голоса канона. Прежде всего, происходит перегруппировка пар. Теперь один канон идет в крайних голосах, другой в средних. Посредством инганно радикально меняется мелодический контур тем 3 и 4 (Пример 44с, тт. 17–18)²⁰.

Пример 44с. Дж. Фрескобальди. Десятая фантазия (тт. 15–28).

The image shows a musical score for a four-part setting. It consists of four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two bass staves (Tenor and Bass). The music is in a 3/4 time signature. The lyrics are: Soprano: 'la mi fa sol'; Alto: 'mi la sol fa la'. The score is annotated with various symbols: circled letters 'e', 'c', 'a', 'h', and numbers 1, 2, 3, 4. Some staves have diagonal lines through them, indicating specific musical features or groupings.

Каждая новая ось устанавливается при помощи изменения одного интервального шага в риспосте — обычно, это «мертвый скачок» (скачок через паузу) между сегментами канона. К примеру, в такте 12 «верхнего» канона, где устанавливается новый осевой звук *f*, разрыв между двумя идущими подряд проведениями первой темы в сопрано равен ноне (e^2-d^1), а в симметричном месте альты (тт. 13–14) — октаве (a^1-a^2).

Как показывает разметка, на протяжении начальных 28 тактов используется пять разных осей в последовательности *c, f, e, c, a, h, c*.

В заключительном разделе, где уровень технической изощренности достигает предела, голоса двойного канона сводятся к постоянно обновляемым комбинациям четырех тем (Пример 44d). Почти каждое проведение темы в пропосте и ее обращенный ответ в риспосте звучат на своей оси обращения. При этом совпадения осей в двух канонах составляют меньшинство. Это два из семи попарных сочетаний: *f/a, a/a, c/d, d/e, e/c, c/a, c/c*:

²⁰ См. об этом в нашей статье: [1, 64].

Пример 44d. Дж. Фрескобальди. Десятая фантазия (тт. 88–101).

Десятая фантазия Фрескобальди — сочинение, уникальное по композиционному замыслу и изощренной технике. Не исключено, что перед нами единственный в своем роде образец столь масштабного — при этом двойного и в обращении — *канона с переменным правилом*.

Из-за того, что объяснение механизма инверсии через слоговую симметрию было вытеснено гораздо более понятным и наглядным — но все же, как мы попытались доказать, недостаточным — объяснением через симметрию звуковую, рассмотренная в статье область полифонической теории и практики оказалась полузабытой. Свою роль сыграло и то обстоятельство, что гексахордовая система перестала «числиться по ведомству» полифонии как дисциплины уже в конце XVIII века.

Опыты исследования техники инганно [1], а также предложенный в настоящей публикации опыт рассмотрения техники инверсии, показывают, насколько важной была роль гексахордового мышления в теории и практике полифонии XVI–XVIII веков.

Литература

1. Гервер Л. Л. Техника инганно: опыт классификации // Журнал Общества теории музыки. 2016. № 4 (16). С. 44–66.
2. Симакова Н. А. Контрапункт строгого стиля и fuga. Книга первая. М.: Композитор, 2002. 526 с.
3. Поспелова Р. Л., Холопов Ю. Н. Новации Гвидо Аретинского в музыкальной науке и практике // Холопов Ю., Кириллина Л., Кюрегян Т., Лыжов Г., Поспелова Р., Ценова В. Музыкально-теоретические системы. Учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов. М.: Композитор, 2006. С. 109–131.
4. Царлино Д. Установления гармонии (фрагменты) / Перевод О. П. Римского-Корсакова // Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. Сост. В. П. Шестаков. М.: Музыка, 1966. С. 595–611.
5. [Angleria C.] Regola del Contrapunto, e della Compositione. Nella quale si tratta breuemente di tutte le consonanze, e dissonanze coi suoi esempi à due, trè, e quattro voci. Della cognitione de' Tuoni; secondo l'vso moderno, e la regola agli organisti per suonare trasportato in vari luoghi bisognosi. Con due Ricercari l'vno à 4: e l'altro à 5. dell'autore, & un Ricercare, e Canoni à 2. 3. e 4. da cantarsi in vari modi del Signor Gio. Paolo Cima, al quale la presente Opera è dedicata, e nuovamente data in luce dal Rever. Padre Fr. Camillo Angleria da Cremona, del Terz'Ordine di S. Francesco, discepolo di Claudio Merulo da Correggio. Milano: per Giorgio Rolla, 1622. 117 p.
6. [Artusi G. M.] L'arte del contraponto, del rever. D. Gio. Maria Artusi da Bologna. Venetia: appresso Giacomo Vinceti, 1598. 80 p.
7. [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.
8. [Bononcini G. M.] Musico pratico che brevemente dimostra il modo di giungere alla perfetta cognizione di tutte quelle cose, che concorrono alla composizione de i canti, e di ciò ch'all'arte del contrapunto si ricerca. Opera ottava di Gio: Maria Bononcini modenese. Del concerto de gli stromenti dell'Altezza Serenissima di Modena, et accademico Filarmonico di Bologna. Bologna: per Giacomo Monti, 1688. 188 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. [Diruta G.] Seconda parte del Transilvano: dialogo diviso in quattro libri del R. P. Girolamo Diruta Perugino, Minor Conuentuale di San Francesco, organista del duomo d'Agobbio, Nel quale si contiene il vero Modo, & la vera Regola d'intauolare ciascun Canto, semplice, & diminuito con ogni sorte de diminutioni: & nel fin dell'vltimo libro v'è la Regola, la quale scopre cõ breuità e facilità il modo d'imparar presto à cantare. Opera nuouamente dall'istesso composta, vtilissima, & necessaria a' Professori d'Organo. Con privilegio. In Venetia: Appresso Alessandro Vincenti. 1622. [1], 21, 36, 12, 26 p.
11. [Frescobaldi G.] Il primo libro di capricci, canzon francese e recercari fatti sopra diversi soggetti, et arie in partitura Di Gerolamo Frescobaldi organista in San Pietro di Roma. Novamente ristampati con privilegio. In Venetia: Appresso Alessandro Vincenti, 1642. [2], 170 p.
12. 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.

13. [Lassus O.] Novae aliquot et ante hac non ita usitatae ad duas voces Cantiones suavissimae, omnibus Musicis summè utiles; nec[]non Tyronibus quàm eius artis peritioribus summopere inservientes / Authore Orlando di Lasso, illustrissimi Bavariae Ducis Alberti Musici Chori Magistro. Summa diligentia compositae, correctae, & nunc primùm in lucem aeditae. [Monachium]: Adamus Berg, 1577. [40], [40] p.

14. *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 cimbalò; TA 8).

15. [Martini G. B.] Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo, dedicato all' eminentissimo e reverendissimo sig. cardinale Vincenzo Malvezzi, arcivescovo di Bologna, prencipe del S. R. I., e prodatorio di N. S. felicemente regnante, da F. Giambattista Martini minor conventuale, accademico dell' istituto delle science, e filarm. Parte prima. Bologna: Lelio Dalla Volpe, 1774. 260 p.

16. [Martini G. B.] Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo, dedicato all' eminentissimo e reverendissimo sig. cardinale Vincenzo Malvezzi, arcivescovo di Bologna, prencipe del S. R. I., e prodatorio di N. S. felicemente regnante, da f. Giambattista Martini minor conventuale, accademico dell' Istituto delle Science, e filarm. Parte seconda. Bologna: Lelio Dalla Volpe, 1776. 328 p.

17. *Newcomb A.* The Anonymous Ricercars of the Bourdeney Codex // Frescobaldi Studies / ed. A. Silbiger. Durham, NC: Duke University Press, 1987. P. 97–123.

18. [Rodio R.] Regole di musica di Rocco Rodio sotto brevissime risposte ad alcuni dubij propostigli da un Cavaliero, intorno alle varie opinioni de Contrapontisti con la dimostrazione de tutti i Canoni sopra il Canto Fermo, con li Contraponti doppij, e rivoltati, e le loro Regole. Aggiuntavi un'altra breve dimostrazione de dodici Tuoni Regolari, Finti e Trasportati Et di nuovo da don Gio Olifante aggiuntovi un Trattato di Proportioni necessario à detto libro, e ristampato. Napoli: Per Gio. Giacomo Carlino, e Costantino Vitale, 1609. 102 p.

19. *Schubert P.* Modal Counterpoint. Renaissance Style. N. Y., Oxford: Oxford University Press, 1999. 347 p.

20. [Sweelinck J. P.] Composition Regeln Herrn M. Johan Peterssen Sweling / Naar de drie duitsche bronnen bewerkt en voor het eerst uitgegeven met inleiding en aantekeningen door Dr. H. Gehrmann.'s-Gravenhage: Martinus Nijhoff; Leipzig.: Breitkopf und Härtel, 1901. VI, 106 p. (Werken van Jan Pieterszn. Sweelinck uitgegeven door de vereeniging voor Noord-Nederlands muziekgeschiedenis. Deel X / Uitgegeven door Dr. M. Seiffert).

21. [Tevo Z.] Il musico testore del P. Bac. Zaccaria Tevo M. C. Raccomandato alla benigna et autorevole protetione dell'ill.mo et ecc.mo sigr. Il sigr. Andrea Statio veneto patritio. Venezia: Appresso Antonio Bortoli, 1706. 366 p.

22. [Trabaci G. M.] Ricercate, Canzoni franzese, 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).

23. [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).

24. [Zarlino G.] Le istituzioni harmoniche di M. Gioseffo Zarlino da Chioggia, Nelle quali; oltre le materie appartenenti alla musica; si trovano dichiarati molti luoghi di Poeti, d'Historici, & di Filosofi; Si come nel leggere si potrà chiaramente vedere. Venetia: [Pietro da Fino], 1558. 347 p.