

Лариса Гервер

ИНГАННИ

В «CAPRICCIO SOPRA UT, RE, MI, FA, SOL, LA» И «CAPRICCIO SOPRA LA, SOL, FA, MI, RE, UT» ДЖИРОЛАМО ФРЕСКОБАЛЬДИ

В ряду сочинений на гексахорд два каприччио Джироламо Фрескобальди, которыми начинается его «Il primo libro di capricci fatti sopra diversi soggetti et arie, in partitura» (1624), выделяются по многим признакам, начиная с «формулировки темы». Фрескобальди обособляет нисходящую форму гексахорда, которая обычно служит мелодическим завершением восходящей или же ее инверсией, и таким образом получает два *soggetti* взамен одного.

Это скорее повод дважды написать сочинение на одну, хотя и по-разному взятую, тему, нежели обязательство использовать только восходящую или только нисходящую форму гексахорда. Объявленным *soggetti* в обоих каприччио соответствуют в основном начальные разделы, вслед за которыми надолго устанавливается равноправие *ut re mi fa sol la* и *la sol fa mi re ut*. Поэтому темой «Capriccio sopra La, Sol, Fa, Mi, Re, Ut» становится не просто нисходящая форма гексахорда, уже знакомая по первому каприччио, но ее минорный вариант — с диэзом при *ut*.



Эта деталь маркирует тему и «задает тон» всей пьесе, написанной в a^{aeol} (а не в C^{ion} , как первое каприччио)¹.

И все же ладовая обособленность второй из пьес не более чем условие *продолжения*. Интересно заметить при этом, что первое каприччио — самое протяженное в «Il primo libro di capricci», а вместе два каприччио на гексахорд занимают около четверти всего нотного текста книги из двенадцати пьес².

Таков масштаб единого композиционного замысла. Один из главных и самый неясный его элемент состоит в последовательном применении *инганно*³.

Название приема указывает на «обман» или «подлог», а суть его — в игре сольмизационных значений. Наличие разных высотных позиций для слогов *ut re mi fa sol la* в натуральном, твердом и мягком гексахордах понималось во второй половине XVI — XVII веке как возможность изменять звуковой состав темы без нарушения ее слогового состава.

Гексахорд был необходимым условием сольмизационной игры. Но лишь в некоторых случаях он становился и ее объектом. В основном это происходило, по-видимому, в дидактических сочинениях [9, I, 174]. Сошлемся на двухголосные образцы, приведенные в Приложении к диссертации А. Борнштейна (№№ 37, 45, 53): исследователь сопровождает сольмизационными обозначениями весь нотный текст дуэтов с инганни, показывая, сколь различно распевается одна и та же последовательность слогов гексахорда [9, II, 334–335, 354–355, 370–371]. Среди многоголосных сочинений того же рода назовем бесконечный тройной канон из трактата Р. Микели [13, 25].

Однако художественные образцы последовательного применения *инганно* к гексахордовой теме весьма немногочисленны. Помимо двух каприччио Фрескобальди мы можем назвать лишь «Fantasia à 5» на *ut re mi fa sol la* Э. дю Корруа. В основном же корпусе сочинений на гексахорд во главу угла ставилась именно

¹ Диез при *ut* в нисходящем гексахорде нередок в сочинениях «sopra Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La». Интересный пример такого рода приведен в исследовании А. Борнштейна, который обращает внимание на большую терцию *d-fis* в конце двухголосного каприччио Пьетро Санджорджо, написанного в d^{aeol} . В условиях гексахордового облиго — обязательства построить всю пьесу исключительно на *ut re mi fa sol la - fis* появляется как *ut* нисходящего мягкого гексахорда, а басовое *d* — как *la* того же гексахорда в основном виде [9, I, 176]; пьеса полностью приведена в: [ibid., II, 370–371].

² Некоторые исполнители разбивают последовательность гексахордовых каприччио, вставляя между ними более короткие пьесы.

³ Первое и традиционно приводимое в исследованиях об *инганно* определение приема, вместе с нотным примером к нему, содержится в трактате Дж. М. Артузи [6, 45–46]; близкий вариант и определения, и примера см. в «Documento XVIII. Della fuga d'inganno» из первой книги трактата А. Берарди [8, 41]. Современные исследования об *инганно* сравнительно немногочисленны. Среди основополагающих — [11; 12; 10]. На русском языке *инганно* впервые рассматривается в статье М. Распутиной [5]; см. также [3; 4].

В литературе об *инганно* сложилось употребление термина в формах и единственно-го, и множественного числа. Первое восходит к определению Дж. М. Артузи [6, 45–46], второе — к указаниям Дж. М. Трабачи в заголовке ([Ричеркар] «Quarto tono con tre fughe, et inganni» (см.: *Trabaci G. M. Ricercate, canzone francese, capricci, canti fermi, gagliarde, partite diverse, toccate, durezze e ligature, et un madrigale passagiato nel fine. Libro Primo. Firenze, 1984. Rist. anast. dell'ed.: Napoli: Costantino Vitali, 1603, P. 9*) и в самом нотном тексте его ричеркаров — «Inganni della fuga principale», «Prima fuga per inganni» и т. п. (см.: *Trabaci G. M. Il secondo libro de Ricercate et altri varij Capricci. Firenze, 1984. Rist. anast. dell'ed.: Napoli: Giovanni Giacomo Carlino, 1615. P. 22–23, 37 et al.*). Р. Джексон связывает форму слова «inganno» у Трабачи с характерной для его ричеркаров многочисленностью «подлогов» в пределах темы [11, 205].

неизменность поступенного ряда [1]. Звуковысотные обновления темы сводились к транспозициям, в том числе и по звукам самого гексахорда, как в «Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La» (in G) У. Бёрда, по целым тонам или даже по полутонам, как в фантазиях на гексахорд А. Польетти [2, 106–110]⁴ и А. Феррабоско младшего [7].

Механизм воздействия инганно на гексахорд обладает примечательными особенностями. Покажем, в чем они состоят, на схематических примерах, которые в равной степени соответствуют инганни в инструктивных сочинениях на гексахорд и в двух каприччио Фрескобальди.

Во многих инганнных преобразованиях гексахорда заметно стремление «скруглить» мелодическую линию, очертить трезвучную или терцовую опору (она отмечена в схемах 1–4)⁵.

Если подмена только одна, она чаще всего реализуется как «поломка» на заключительном *la* или *ut* (в нисходящем гексахорде), что делит ряд на два сегмента из 5+1 звуков. Для восходящей гексахордовой темы более типично заимствование из звукоряда квинтой выше, для нисходящей — квинтой ниже (схемы 1 и 2). В первом случае очерчивается мажорное трезвучие, во втором минорное⁶. Наряду с терцовой «поломкой» встречается квартовая (вариант *la* в квадратных скобках) — преимущественно в басу или в гармонических голосах.

Схема 1

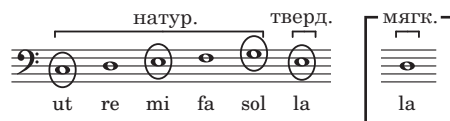
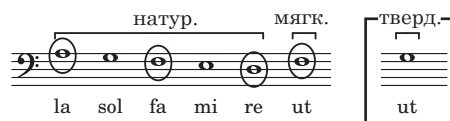


Схема 2



Как видно из сравнения схем 1 и 2, однотипные инганни в восходящей и нисходящей формах гексахорда приводят к однотипным же, зеркально-симметричным преобразованиям. Это обстоятельство позволяет нам ограничить ряд последующих схематических примеров основной — восходящей — формой гексахорда.

«Поломки» двух звуков осуществляются при инганно на *mi* или на *sol* (2+4 или 4+2). В обоих случаях чаще встречаются заимствования из «доминантового» гексахорда.

⁴ Текст этого сочинения А. Польетти приведен в [2] — Приложение, Факсимиле 24.

⁵ В инструктивных сочинениях встречаются и примеры противоположного свойства — намеренно неловкие, неудобные для пения гексахорды с инганни. Однако октавная замена тонов, «выбивающихся» из общего контура, как правило, обнаруживает присутствие той или иной схемы нашего перечня. Например, ход $g-a-e^l-f^l-g^l-e^l$ [9, II, 335], преобразованный в $g^l-a^l-e^l-f^l-g^l-e^l$, соответствует схеме б; ход $F-G-A-B-c-a$ с «взлетающей» секстой в конце [9, II, 370], при замене a на A , соответствует схеме 1 и т. д.

⁶ Варианты схем 1 и 2 с терцовыми «поломками» в конце относятся к числу самых признанных модификаций гексахорда посредством инганно, чему свидетельство — 2-я и 3-я пропосты упомянутого ранее канона из трактата Р. Микеле [13, 25].

Схема 3

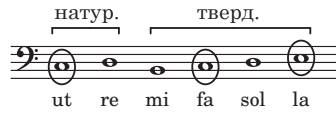


Схема 4



Возможны и другие комбинации сегментов, например, 1+3+2, 1+4+1, 2+3+1 (схемы 5а, 5б, 6). В этих случаях инганно происходит дважды, и задействованными могут оказаться все три гексахорда:

Схема 5а



5б

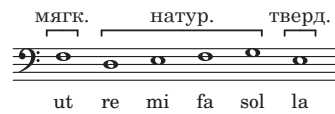


Схема 6



Особую группу образуют инганни, посредством которых одна строго регулярная форма движения заменяется другой. Поступенное восхождение может обернуться нисходящей секвенцией секундовых шагов (2×3 в схеме 7), остинатным повтором или же имитацией поступенного трихорда (3×2 в схемах 8а и 8б):

Схема 7



Схема 8а



8б



Инганнные преобразования по схемам 5–8 относительно редки. В каприччио Фрескобальди сфера их действия ограничена ритмически подвижными контрапунктами и контратемами, сопровождающими основную тему, — тот же гексахорд в «словарной форме».

Завершает ряд схематических примеров превращение гексахорда в арпеджированное трезвучие. На практике такой род инганно, насколько мы можем судить, применяется лишь к трем из шести звуков гексахорда.

Схема 9

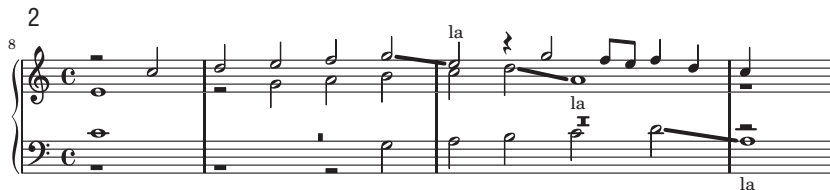


Посмотрим теперь, каким образом техника инганно участвует в построении двух каприччио на общую для них тему-звукоряд.

Подобно другим полифоническим формам раннего барокко, каприччио Фрескобальди состоят из последовательности разделов (часто различных по метру), в которых обновляется контрапунктическое оформление основной темы. Новый материал нередко оказывается ее преобразованием: так реализуется одно из зафиксированных в теории XVII века назначений инганно — приема, посредством которого из одной темы можно получить другую [6, 46]. Еще один традиционный аспект инганно — его скоординированность с ритмическими изменениями темы — также активно представлен в обоих каприччио. Ритм может «действовать заодно» с инганно, усугублять «обман», делая тему непохожей на себя, и напротив, оставаться неизменным, акцентировать сходство между темой с инганно и ее первоначальным вариантом. В каприччио на гексахорд выбор этих возможностей определяется просто. Если инганно сохраняет узнаваемость темы, сохраняется и изначально заданный ритм целых и половин. Однако для более значительных звуковысотных изменений первоначальный ритм исключен: именно в таких случаях гексахорд утрачивает функцию основной темы сочинения⁷.

И в каждом из каприччио, и в обоих, взятых как единое целое, приемы инганно образуют стройную логическую последовательность.

В первом каприччио инганни появляются вслед за строгой экспозицией темы. Это «поломки» на заключительном шаге в трех голосах стретты (оба варианта схемы 1 в примере 2). Следом, еще в первом разделе каприччио, появляется и примечательная версия с секстаккордом в конце: инганни на *sol* и на *la* превращают поступенное восхождение в решительный ход вниз по звукам секстаккорда (ср. окончание схемы 9 и пример 3).



⁷ Это далеко не общее правило, в том числе и для Фрескобальди.

3

ut re mi fa sol la

В завершении того же раздела, перед сменой мензуры, Фрескобальди суммирует уже испробованные преобразования гексахорда, объединяя их в стретте на тему в уменьшении.

4

Обратим внимание на то, что тема с сектаккордом в качестве *fa sol la* оба раза звучит в басу, синхронно с *ut re mi* верхнего голоса (примеры 3 и 4). Перед нами один из многочисленных «обманов во имя благозвучия» [4, 7]: без инганни это сочетание дает параллельные октавы.

На протяжении нескольких тактов этого стреттного построения вариант темы с простой терцовой «поломкой» многократно повторяется в самых слышных голосах фактуры (в том числе четырежды в верхнем), а редкий вариант с сектаккордом повторен лишь дважды, и при этом «скрытно», в среднем голосе (тт. 28, 30–31).

На следующих стадиях назначение гексахорда становится двояким. Теперь он служит и основной темой, и материалом ее контрапунктического сопровождения.

Во втором разделе (тт. 33–47) обновляется контрапунктическая идея, а вместе с ней и варианты инганно. К основной теме присоединяется контратема — сложное преобразование гексахорда. В примерах 5а и 5б приведен ее относительно прозрачный вариант (1+3+2 по схеме 5а) вместе с более дробным и, следовательно, более «зашифрованным» (1+3+1+1, модификация схемы 5а)⁸.

5а

ut re mi fa sol la

5б

ut re mi fa sol la

В третьем разделе (тт. 48–76) основная версия гексахорда дана в двух видах: обращенном и хроматическом. Новая контратема представляет собой комбинацию трех трихордов, из которых первый — «лишний», а два других — инганни

⁸ «Оправданием» для такого рода подстановок сольмизационных слогов служат инганни Дж. М. Трабачи. Четырехкратные смены гексахордового «адреса» в пределах короткой темы — не редкость в его риччерках. См. сольмизационную расшифровку указаний Трабачи в [11].

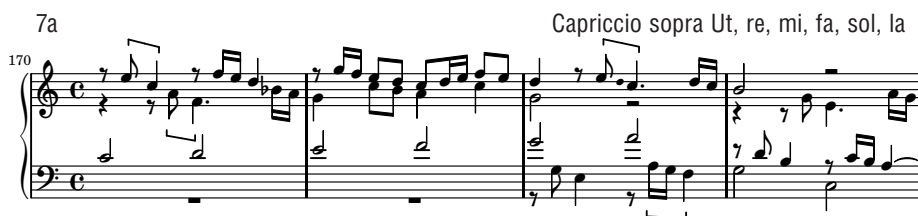
гексахорда по схеме 8a (*la sol fa = mi re ut* в контрастеме и *ut re mi = fa sol la* в ее инверсии). Тенденция к зашифрованной подаче сложных инганни подтверждается в очередной раз — далекая модификация гексахорда спрятана «в глубь» мелодической единицы:



Нарастание сложности распространяется и на основную тему каприччио. В пределах того же раздела осуществлена квартовая «поломка» последнего звука восходящего гексахорда — теперь уже в хроматическом, только что введенном, варианте основной темы (тт. 57–60, альт).

Пропустим несколько разделов, в которых основную роль играют иные, нежели инганно, средства развития, отметив лишь контрастему в виде обращенного гексахорда с терцовой «поломкой» в конце (тт. 158–159, 163, 165–166) и ее многочисленные транспозиции в окружающем материале.

Наш следующий пример — двухголосное контрапунктическое сопровождение в характере «Cuchu» — облиго третьего каприччио из «Il primo libro di capricci»:



В примере из каприччио на гексахорд обратим внимание на переключки больших терций, иногда заполненных. Домыслив ноту в т. 172, мы получаем *la sol fa – mi re ut* в твердом и мягком гексахордах⁹ (ракоход схемы 8б). Вскоре

⁹ Сочетание гексахордов секундового соотношения, не смягченное «посредничеством» натурального гексахорда, — нечастый прием в практике инганно. Единственное, но очень важное исключение составляют приемы, сохранившиеся в теории полифонии в виде правил тонального ответа, согласно которым *sol* твердого гексахорда заменяется на *sol* мягкого.

голосоведение становится более слитным, и та же переключка фигур с парой шестнадцатых, что и в тт. 170–174, на некоторое время заполняет всю фактуру контрапунктического сопровождения темы. В переплетениях голосов прочитывается двойной шифр к чтению фигураций. Верхняя из отмеченных фигур — изящная ритмическая версия схемы 3; нижняя — $f g e, f^l g^l e^l$ — включает *ut re mi* той же схемы 3 и многократно упоминавшуюся терцовую «поломку» в конце гексахорда.



Сочетание темы и контрапунктического сопровождения к ней в примерах 7а и 8 типично для четырех последних разделов каприччио, образующих подобие репризы (от т. 133 и до конца): тема проводится только в основном виде, а гексахордовая основа в голосах контрапунктического сопровождения становится все более умозрительной. Отмеченные нами моменты голосоведения — не более чем совпадения с той или иной схемой преобразования гексахорда. Они вызваны общностью исходного материала всех мелодических единиц каприччио, вплоть до служебных элементов, заполняющих контрапунктическую вертикаль.

Только в последних тактах каприччио появляются шестизвучные нисходящие пробеги шестнадцатых — противодвижение к идущей половинками основной теме. Простое сочетание гексахордов служит и завершением пьесы, и «отдыхом от сложностей» перед следующей стадией, и, в некотором смысле, подготовкой начала следующего каприччио, построенного на нисходящем гексахорде. В двух случаях пробеги завершаются на *gis* и *cis* — как тема и ответ в «*Capriccio sopra La, Sol, Fa, Mi, Re, Ut*».

Во втором каприччио разработка гексахорда начинается заново, но в продолжение уже достигнутого (наподобие *alio modo* в пьесах «*Fiori musicali*»).

Обращенный гексахорд с диэзом при *ut* проводится так же строго, как тема первого каприччио; на том же месте появляются и первые стретты с инганни. Но начальные «поломки» захватывают сразу два, а не один звук темы, и адресованы ее начальным, а не заключительным сегментам. Здесь использованы инганни по схеме 3 в варианте инверсии (различные интервалы «поломки» объясняются заимствованиями из разных тетрахордов).



Этот вид инганно встречался и в первом каприччио, но не в основной теме, а в фигурациях (то есть «на два ранга ниже»), и не в начале, а в конце пьесы (ср. с фигурой $f g e f g a$ в примере 8: тт. 180–181).

Новый уровень интенсивности инганно во втором каприччио связан и с возрастанием тематической плотности. Отдельно взятые голоса состоят из гексахордов, идущих в обоих направлениях, с инганни и без. Такова басовая линия трехдольного стреттного раздела. Ее также можно назвать стреттой, но горизонтальной:

10

la sol fa mi re ut re mi fa sol la ut re mi fa sol la
(D)

Далее следует раздел, пожалуй, самый насыщенный по технике инганно не только во втором, но и в обоих каприччио. Гексахорды с инганни образуют горизонтальные и вертикальные стреттные соединения, служащие сопровождением основной темы¹⁰.

В Примере 11а альт представляет собой сцепление гексахордов с инганни по схеме 3 (2+4, вариант инверсии) и по схеме 7 — в виде секвенции секундовых шагов, но с квартовыми «поломками» вместо терцовых; дублировкой к этому проведению служит басовый гексахорд по схеме 3 (транспозиция). В примере 11б комбинации гексахордов в двух нижних голосах соответствуют схемам 6, 7 и 5б.

11а

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

116

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

¹⁰ Образующаяся при этом фактурная «мозаика», элементы которой представляют собой инганни и ритмические преобразования одних и тех же тем, характерна для полифонической техники Фрескобальди; см.: [4].

Как и в первом каприччио, после разделов с максимально интенсивной техникой инганно наступает некоторое «затишье». Пропустим эту фазу и обратимся к завершению пьесы — двум ее заключительным разделам (от т. 131).

По аналогии с первым каприччио, гексахордовая основа контрапунктического сопровождения *soggetto* проявлена мало, даже в еще меньшей степени, хотя и не исчезает окончательно. В то же время основная тема звучит иначе. Там в многочисленных проведениях утверждалась исходная версия гексахорда, причем именно натурального, от с. Здесь в качестве *soggetto* проводятся: восходящий и нисходящий диатонические гексахорды, нисходящий с диезом при *ut*, нисходящий хроматический и даже восходящий с диезом при *fa* и с терцовой «поломкой» — подчеркнутый высоким регистром и напоминающий о самом «ходовом» варианте инганно за четыре такта до конца второго каприччио.

Насыщенность хроматизмами передается и последней из контрапункта, настойчиво повторяемой в последних четырнадцати тактах:

12

re mi fa mi re mi, fa mi re mi

Главное в ней — секвенция последовательности *fa mi re mi*, повтор тоном ниже, благодаря которому *mi* твердого гексахорда переходит в *fa* мягкого (!)¹¹.

Среди хроматических образцов голосоведения у Фрескобальди нелегко найти столь мелкую ритмику, да еще в постоянно повторяемой теме (а не, скажем, в единичном каденционном обороте). Однако необычные черты скрыты в изящном и хорошо узнаваемом общем контуре: за вычетом хроматизма, это типичная контрапунктная тема, похожая на один из образцов такого рода в первом каприччио (пример 6). Там тоже есть повтор, но на неизменной высоте.

При анализе необычных хроматических тем или мелодических оборотов у Джезуальдо, Трабачи, Фрескобальди Р. Джексон применяет метод, который можно назвать реконструкцией в технике инганно¹²: подмена гексахордовых значений позволяет домыслить типовую «первоструктуру» темы. Применяв аналогичную реконструкцию и «вернув на место» второе *fa mi re* в теме из примера 12, мы получим последовательность, соответствующую слогам *re mi fa mi re mi, fa mi re mi* в пределах одного гексахорда, — действительно очень похожую на контрапункт из первого каприччио в примере 6¹³.

¹¹ Ср. с «классическим» образцом мутации между гексахордами квинтового соотношения, при которой также появляется *b* в качестве *fa*, в результате приравнивания *la* натурального гексахорда к *mi* мягкого (последовательность звуков *a-b*).

¹² В отличие от обычной практики инганно, подразумевающей наличие разных версий темы, в этих случаях тема всегда одна.

¹³ «Оправданием» такого превращения хроматического хода в диатонический (при реконструкции темы у Джексона хроматический элемент всегда сохраняется) может служить аналогия с инганно в хроматическом ричеркаре Трабачи (см.: Il Secondo Libro de Ricercate et altri varij Capricci. P. 16), тема которого содержит ту же игру *fa-mi* в твердом и мягком гексахордах, что и тема Фрескобальди. У Трабачи хроматическая тема $c^2 h^1 b^1 a^1 c^2 f^1$ (*fa mi fa mi sol ut*) становится диатонической трижды. Второй диатонический вариант, отличающийся от исходного хроматического лишь одним звуком, — $c^2 h^1 c^2 a^1 c^2 f^1$ — и взят нами за образец.

И контратема с хроматическим ходом, и несколько версий основной темы, чередование и сочетание которых не прекращается до самого конца пьесы, — всё это уже отмеченные ранее признаки отличия второго каприччио от первого, и именно на стадии завершения. В конце первого каприччио утверждается простое, «без обмана», контрапунктирование элементов, сопровождающих проведения «словарной» формы гексахорда. А в конце второго (или обоих, если исполнять и воспринимать их вместе), напротив, возвращаются сложные сочетания вариантов темы, вместе с техникой инганно. Фрескобальди напоминает о самой востребованной в двух каприччио версии приема — терцовой «поломке», отличающейся от гексахорда только одним звуком, и здесь же дает другой, никак не связанный с гексахордом и не появлявшийся в каприччио до этого момента, образец инганно в контратеме с хроматизмом. «Маркер» техники инганно в сочинениях на гексахорд предъявлен вместе с приемом, уводящим за пределы гексахордового «сюжета» в область хроматических тем с инганни, в числе которых и тема «Capriccio cromatico con ligature al contrario» из той же книги каприччио [12, 264].

Такова, в общих чертах, техника инганни в двух каприччио на гексахордовую тему — единственная в своем роде «школа сольмизационной игры» и, возможно, последний опыт систематического использования инганно в творчестве Фрескобальди.

Использованная литература

1. *Володина Ю., Ковалева М., Мешкова М., Моисеева Е., Яковлева Т.* Особенности полифонической техники в сочинениях на *Ut re mi fa sol la* // Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории, методологии: сб. статей / сост. Л. С. Дьячкова. РАМ им. Гнесиных (в печати).
2. *Гандилян С. С.* Иоганн Якоб Фробергер и его клавирная музыка. Дис... канд. иск. М.: Московская гос. консерватория имени П. И. Чайковского, 2011. 385 с.
3. *Гервер Л.* «Инганно» в полифонии Фрескобальди // Музыка и время. 2012. №2. С. 33–35.
4. *Гервер Л.* Тематическая мозаика в *Il primo libro delle fantasie a quattro* Джироламо Фрескобальди // Старинная музыка. 2012. №1/2. С. 6–9.
5. *Распутина М. В.* *Ut-Re-Mi-Fa-Sol-La*, или Из истории музыкальных тем // 12 этюдов о музыке. К 75-летию со дня рождения Е. В. Назайкинского: сб. статей / сост. Л. Н. Логинова. М.: Московская гос. консерватория имени П. И. Чайковского, 2001. С. 80–100.
6. [Artusi G. M.] *Seconda parte dell'Artusi overo Delle imperfettioni della moderna musica: nella quale si tratta de molti abusi introdotti da i moderni scrittori, & compositori.* Venetia: Giacomo Vincenti, 1603. URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k51491g/f31.image.r=Artusi.langFR> (дата обращения 15.02.2013).
7. *Bellington B.* Ferrabosco Fantasias — Stylistic Observations. Fantasia 22 (Meyer nos. 10 and 11) — On the Hexachord (ut re mi fa sol la). URL: http://www.vdgsa.org/pgs/research/ferrabosco_22.html (дата обращения 15.02.2013).
8. *Berardi A.* Documenti armonici: in 3 Libri. Bologna: Giacomo Monti, 1687. 178 p. URL: http://books.google.ru/books?id=zxFDAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=ru&source=gbs_ge_summy_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (дата обращения 15.02.2013).
9. *Bornstein A.* Two-Part Italian Didactic Music. Printed Collections of the Renaissance and Baroque (1521–1744). A thesis submitted to The University of Birmingham for the degree of Doctor of Philosophy: in 2 vols. 2001. XI, 218, XIII, 525 p. URL: <http://etheses.bham.ac.uk/677/1/Bornstein01PhD.pdf> (дата обращения 15.02.2013).
10. *Harper J. M.* Frescobaldi's Early Inganni and Their Background // Proceedings of the Royal Musical Association. Vol. CV (1978–1979). P. 1–12.
11. *Jackson R. J.* The Inganni and the Keyboard Music of Trabaci // Journal of American Musicological Society. Vol. XXI (1968). P. 204–208.
12. *Jackson R. J.* On Frescobaldi's Chromaticism and Its Background // The Musical Quarterly. Vol. 57. №2 (Apr., 1971). P. 255–269.
13. *Micheli R.* *Musica vaga et artificiosa continente motetti con obliqui et canoni diversi...* Venetia: Giacomo Vincenti, 1615. 44 p. URL: <http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015056390308;num=9;seq=9;view=1up> (дата обращения 15.02.2013).