

А. С. КОЗУБОВА*Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова***ЗАГАДОЧНЫЕ КАНОНЫ В ТРУДАХ И ДЕЛАХ ПАДРЕ МАРТИНИ**

История существования загадочных канонов насчитывает не один век, однако в русском музыковедении эта тема стала популярной лишь в последние несколько десятилетий. Опубликованная в 1978 году статья Ю. Холопова «Канон. Генезис и ранние этапы развития» [6], стимулировала интерес отечественных исследователей к данной теме, что отразилось в работах Н. Симаковой [5], Т. Дубравской [1], Е. Ивановой [2], С. Лебедева [3]. Напомним: практика называть определённые каноны загадочными была начата ещё И. Тинкторисом в его «Определителе музыки»: «Canon Канон [правило] – предписание, изъявляющее волю композитора в виде некоей загадки...» [4, с. 589]. Загадка заключается в следующем: композитор излагает нотами только пропосту без указания вступления респост, побуждая, найти их самостоятельно, исходя из респифровки предложенного словесного правила.

Бесспорно, многообразие текстовых источников, средств записи и видов канонов-загадок, связанных с их ролью в историко-музыкальном процессе, требуют детального изучения. Несмотря на имеющуюся, на сегодняшний день информацию, не все страницы в истории этой удивительной формы получили освещение в отечественном музыкознании. Одной из таких неисследованных страниц являются загадочные каноны в творчестве Д. Б. Мартини (1706-1784). Интерес к изучению данных канонов обусловлен важной составляющей – Мартини был выдающимся педагогом, крупным ученым и композитором. При рассмотрении его трудов (написанных, в основном, с дидактической целью), возникает ряд вопросов: Что подразумевал Мартини под понятием «загадочный канон»? Какую роль играл загадочный канон в жизни и творчестве Мартини? Вписывалось ли его представление о данном явлении в уже существующие традиции?

В XVIII веке загадочный канон был популярным явлением, привлекавшим пристальное внимание многих музыкантов. Каноны-загадки воспринимались композиторами как высшая форма интеллектуального общения – их разгадывали во время отдыха или украшали ими свои творения в виде виньеток (Мартини «История

музыки»), эмблем (портрет И. С. Баха кисти Э. Г. Хаусманна), их посылали друзьям как шуточные посвящения (канон-посвящение И. С. Баха Хагеману) и каноны-эпиграммы (канон Л. Бетховена для Ф. Кулау «Холодно, не тепло»). Загадочные каноны имели различные формы записи: в виде гармонического дерева из нотного стана (И. Тайль «Der Harmonische Baum»); чёрного слона (белые ноты пропосты менялись на чёрные ноты респосты и наоборот у П. Чероне в трактате «El Melopeo u maestro»); креста, без ключей и знаков (Т. Морли «Простое и доступное введение в практическую музыку»); или круглого нотного стана с распределением ветров по частям света (загадочный канон Рамоса де Парехи). Порою, благодаря такому изысканному развлечению, со временем, рождались великие произведения с глубоким смыслом.¹

Значительную долю своей творческой энергии Мартини вложил в каноны-загадки. В целом, по данным итальянского исследователя Луиджи Верди [13], у Мартини около 800 канонов и из них приблизительно 150 являются загадочными². Их немалое количество можно объяснить тем, что в традиции написания и расшифровки загадочных канонов, Падре Мартини видел важный принцип профессионализма. Более того, он включил их в свои фундаментальные труды – «Историю музыки» в трёх томах и «Очерк, или фундаментальный практикум по контрапункту» в двух томах.

«История Музыки» насчитывает 72 загадочных канона на латинском языке, обрамляющих каждую главу в виде канонов-виньеток³. Источники текстов различны: в первом томе тексты предписаний для канонов заимствованы из Библии (Ветхий Завет), а во втором и третьем – из произведений античных авторов. Как пишет Л. Верди, загадочные каноны в названных трудах, были разгаданы двумя музыкантами – Ф. Бёмом и Дж. Байни в XIX веке [13].

В первом томе «Очерка о контрапункте» насчитывается 20 загадочных канонов (13 из них подписаны анаграммами Мартини – Giovanni Nitrami (Джованни Нитрами) или Giovanni Minarti (Джованни Минарти)). Во втором томе «Очерка о фугированном контрапункте» размещены 56 загадочных канонов-надписей (без

нотных примеров) под названием «Enigmi» или «Motti»⁴. Они распределены Мартини по группам с приписанными им же подсказками к расшифровке. Эти каноны заимствованы у разных авторов: Энрико Исаака, Альфонсо Лобо, Эману-

эля Кардосо Кармелитано, Падре Камилло Англерия, Андреа Анджелини Бонтемпи и многих других (на эти фамилии ссылается сам Мартини). Мы приведём в пример некоторые из них:

Clama ne ceffes	Не прекращай звать
Ocia dant vitia	Праздность отравляет
Dii faciant fine me non moriar ego	Боги умерщвляют меня, но мое «я» не умрёт
Omnia si perdas somam servare memento, Qua semel amissa, postea nullus eris.	Если вы потеряете путь, то следуйте за воспоминаниями, Утерянное время, впоследствии, ни к чему не приведёт
Пояснения Мартини:	
«Каждый из этих восьми Фраз (или Загадок), указывают на то, что Conseguente (или отвечающий Голос) пропускает паузы в Antecedente, исполняя лишь Ноты» [12, р. XXV].	
Misericordia e veritas obviaverunt sibi...	Милость и истина встретились
Justitia e pax se osculate	Справедливость и мир едины
Nescit vox missare verti	Уже сказанное слово не сможет вернуться
Пояснения Мартини:	
«Эти Фразы ...указывают на то, что мы должны извлечь из Консеквенции два Голоса, дающих ответ: один из них – вступает с первой Ноты Antecedente [с предшествующего голоса – А. К.] и проводится до самого конца; другой – с последней Ноты Antecedente и следует обратно к первой Ноте» [12, р. XXV].	

Толкование канонов напрямую зависело от соотношения композиторского мастерства с традициями определённого времени. Как мы видим, канон имел разные наименования, и одним из них была «Fuga in canone» («Каноническая fuga», или «fuga по Правилам»): «Эта Fuga была названа Каноном потому, что само слово произошло от греческого, обозначающего на нашем языке *Правило*...; то есть, Пропоста – это правило для Риспосты, которая в точности и по всем признакам следует за ней с самого начала и до конца» [12, р. XX].

Загадочные каноны были предметом не только общения, но и оживленных дискуссий между композиторами. Удивительным примером такого рода является загадочный канон композитора Дж. Анимуччия¹ «Sancta Maria». Согласно зарубежным источникам, на протяжении почти двухсот лет никто не мог разгадать его ввиду немалой сложности, а 29 сентября 1732 года, это удалось сделать священнослужителю и музыканту Джованни Баттиста Мартини, которому на тот момент было 26 лет.

История, связанная с этим каноном, такова. Некогда, в итальянском городе Лорето неизвестным художником была написана картина с зага-

дочным каноном Дж. Анимуччия (приложение № 1)²: в верхней части картины на алтаре изображена Св. Дева Мария, окруженная ангелами, играющими на музыкальных инструментах. Справа от Марии находится молящийся старец (Анимуччия). Он держит в руке флаг, на котором написаны слова на латыни: «Sancta Maria, ora pro nobis»³. Слева от Марии, внизу алтаря, представлен герб с тремя знаками альтерации (диез, бемоль, бекар) в обрамлении двух крестов. А сам канон помещен в нижней части картины на пяти нотных строчках с тремя подсказками: Canon, Quinque, Quintus.

Расшифровка загадочного канона, которую осуществил Мартини (приложение № 2), вызвала некоторые разногласия между двумя композиторами. Началось все с желания молодого Мартини поделиться радостью с коллегами – Мартини отправил свою расшифровку действующему (на тот момент) капельмейстеру в Лорето Томмазо Реди⁴. Связано это было с тем, что картина с загадочным каноном Анимуччия находилась у Т. Реди в прямом доступе. Изучив разгадку Мартини, Реди нашёл «ошибки»: ему было не понятно, почему первые два голоса канона (Canon, Quinque), проведены Мартини с имитацией

в октаву. Реди обличил свой ответ молодому Мартини в довольно неучтливую форму и решил сам расшифровать канон: «Несмотря на то, что я не испытываю недостатка в письменных работах, я сделал милость и нашёл то, чего не хватало в отправленном мне решении – его, в своё время, я думаю продемонстрировать различным римским Маэстро...» (цит. по: [6, р. 4]). На самом деле, сущность решения Реди свелась к тому, что он воспроизвёл расшифровку Мартини, меняя лишь расположение и последовательность голо-сов. (Приложение № 3).

Несогласный с данным ответом, Мартини стремится разрешить спор при помощи третьей стороны, высылая две версии канона (свою и Реди) четырём опытным мастерам контрапункта – Антонио Паккьёни, Джузеппе Оттавио Питтони, падре Каллегари и падре Валотти⁵. В письмах к Мартини, все единогласно подтвердили, что расшифровка Мартини является единственно верной, так как Реди «прыгал из одного голоса в другой» (Пиккьёни) и «привёл всё в беспорядок без [какого-либо – А. К.] развития» (Питтони) (цит. по: [9, р. 4]). Третий композитор (Падре Каллегари), ответил иным способом – он представил собственную расшифровку, озаглавив её «*Interpretatio mentis atque operis auctoris*»⁶. Падре Валотти, будучи учеником и другом Каллегари, констатировал, что его вариант имеет право на своё существование, но: «я не вижу лучшего решения, чем то, которое сделали Вы [Мартини – А. К.]» [Там же].

Мартини просит прояснить Реди другой вопрос – что означает изображённый на картине герб со знаками альтерации? Реди отвечает в письме (от 25 октября, 1732 года), что герб был написан Филиппом Нери (соратником Дж. Анимуччия), а знаки альтерации подразумевали христианский подтекст: бекар олицетворял моральную верность, диес – гнев, а бемоль – регулировал негативные эмоции. Мартини по-своему объяснил значение трех знаков (об этом говорится в нескольких письмах с марта по октябрь 1733 года, адресованных О. Питтони и Т. Реди): они относятся к диатонике, хроматике и энгармонике, которые были предметом многих диспутов между современниками Анимуччия.⁷

Томмазо Реди, не сдает свои позиции и все равно настаивает на ошибке Мартини. Последней попыткой оправдать себя является «подтверждение» его расшифровки различными Маэстро Испании и Рима (он не называет их имен). На данное заявление, Мартини отвечает в письме одному из своих друзей: «Признаюсь, что будучи молодым человеком, я не имел возможно-

сти разговаривать с Маэстро Рима и Испании. Однако, я не был обманут книгами: не выходя из кельи, и даже будучи молодым человеком, можно беседовать и общаться более чем с одним из этих Маэстро – не только с римскими и испанскими, но и английскими, греческими, французскими, ломбардийскими и даже античными ...» (цит. по: [8, р. 6]).

Данный спор продолжался около полутора лет, вынудив Мартини написать в свою защиту развернутое исследование (эссе) – «Причины решения канона Джованни Анимуччия фра Джованни Баттиста Мартини, в защиту от возражений, высказанных Синьором N. N.» [Томмазо Реди – А. К.] (от 24 октября 1733 года)⁸. Данное эссе имело огромный успех, являясь «великолепной и учёной защитой, преисполненной прекрасного и многочисленного влияния», которая может «без сомнения предстать перед лицом тех, кто хочет освоить музыкальную профессию» (Питони) [8, р. 7]. Другой, не менее авторитетный современник Мартини, знаменитый композитор Джузеппе Тартини, ознакомившись с решением Мартини, писал в письме от 12 сентября 1733 года: «Я возвращаю Вашей Светлости почтенное учёное исследование в защиту канона Анимуччия. Ваше Преподобие правы, почти постыдно помещать его в спор. Я говорю *почти*, так как не хочу осуждать пользу, повлекшую из указанного [канона – А. К.] многие другие прекрасные знания.... Я не ставлю себя на место Судьи или Критика, потому как я далек от того, чтобы сделать это. Я утешаю себя лишь тем, что в данном случае я видел то, как следует учиться: слава Вашей Милости и позор мне. А пока я от всего сердца благодарю Вас за особую благосклонность, которую вы оказали мне в это время» [8, р. 25].

Исследуя данный канон, нельзя обойти вниманием тот факт, что до XX века авторство Дж. Анимуччия не ставилось под сомнение. По предоставленным нам данным архивом музея Pontificio Santa Casa в Лорето, итальянский исследователь Джованни Тебальдини (1864–1952) был уверен в том, что канон принадлежит Дж. Анимуччия (ок. 1520–1571). Но в наше время, некоторые ученые (их имена не указываются, возможно, в связи с еще неопубликованной работой) склоняются к мнению, что исследуемый нами канон был написан О. Лассо (1532–1594). Помимо рассмотренного в статье канона, в архиве указанного выше музея хранится другая картина с загадочным канонем Дж. Анимуччия, авторство которого не вызывает споров.⁹

Расшифровка канона Анимуччия демонстрирует наивысшее мастерство Мартини уже в молодом возрасте, а сама история загадочного

канона из капеллы Лауретана в городе Лорето, является не только ценным историческим фактом удивительной стороны жизни композитора,

но и иллюстрацией живых дискуссий среди музыкантов XVIII века.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Например, «Музыкальное приношение» И. С. Баха (BWV 1079).

² Однако по данным Национальной Библиотечной службы Италии (SBN) у падре Мартини 1395 рукописей канонов.

³ Идея Мартини была использована Т. Н. Дубравской в учебнике «Полифония» – каждую главу она завершала загадочным канонизмом из «Истории Музыки» Мартини [1].

⁴ Данную формулировку упоминает Ю. Н. Холопов: «Canon, как изречение-мотто, нагляднейшим образом фиксирует суть канона как принципа выведения голосов. Поэтому мы можем воспользоваться методом канона-надписи следующим образом: канон есть форма с выводимыми голосами. Canon есть правило выведения голосов» [6, с. 128].

⁵ Анимучча, Джованни (ок. 1520–1571) – итальянский композитор эпохи Возрождения, современник Палестрины, активный участник ораторских встреч в церкви под названием «оратории». Как композитор, оказал влияние на развитие жанра лауды в Риме (это жанр паралитургической музыки и поэзии на итальянском или латинском языках в Италии XIII–XVI веков). Его произведения включают: мадригалы, мотеты, мессы, каноны [7].

⁶ Первоначально, этот канон был написан на стенах Лауретанской капеллы в Лорето и состоял только из строки слов «Sancta Maria pro nobis». Со временем, эта надпись была утеряна. Согласно ныне действующему настоятелю Базилики Санта Каза в Лорето падре Джулиано Виабиле, на данный момент, этой записи нет. Сохранилась лишь картина в картинной галерее Museo Pontificio Santa Casa в Лорето, речь о которой пойдет далее.

⁷ В пер. с лат. «Святая Мария, молись за нас».

⁸ Реди, Томмазо (1675–1738) – итальянский композитор, капельмейстер Дуомо в Сиене и Санта Каза в Лорето. Его наследие – это различные церковные произведения, в том числе и мессы.

⁹ Паккьёни, Антонио Мария (1654–1738) – композитор духовной музыки, полифонист, музыковед. Его творчество включает: 3 оратории, магнификаты, «Stabat Mater» для четырех голосов, многочисленные гимны и духовные концерты.

¹⁰ Питони, Джузеппе Оттавио (1657–1743) – итальянский композитор, теоретик музыки и

органист. Родился в семье юриста, с пятилетнего возраста получал музыкальное образование у Падре Помпео Натале. В 8 лет изучал основы контрапункта у Франческо Фоджиа. Творческое наследие композитора обширно: 3500 композиций. В основном, преобладают произведения духовной музыки: около 325 месс, 800 псалмов и 235 мотетов.

¹¹ Каллегари, Франческо Антонио (1656–1742) – итальянский теоретик музыки и композитор, францисканский монах. Родился в Венеции, с 1705 года состоял в должности капельмейстера в базилике Санта Мария дей Фрари, а с 1720 года – в базилике Дей Санто в Падуе. Среди его учеников можно выделить имена: А. Саббатини, А. Валотти, Дж. Тартини. Его творчество включает в себя теоретические труды: «Amplia dimostrazione degli armoniali musicali tuoni. Trattato teorico pratico di F. A. C. ...» и «Parte prima della latina e moderna musica, ovvero sia concordanza, ed ordine dell'armonico numero». Композиторское творчество Каллегари включает в себя различные репертуары и мессы.

¹² Валотти, Франческо Антонио (1697–1780) – итальянский теоретик, органист и композитор, францисканский монах, ученик Ф. А. Каллегари. Будучи капельмейстером в Падуе, открыл вокальную школу. Известен не только сочинением церковных произведений, но и теоретических трудов по музыке: «Della scienza teorica e pratica della moderna musica» (1779) и «La vera idea delle musicali numeri che segnature» (1799).

¹³ В пер. с лат. «Интерпретация упоминаемой работы автора».

¹⁴ Известно, что музыка эпохи Средневековья и Возрождения была связана с диатонической системой ладов (характерно для григорианских песнопений и многоголосных композиций). Для ряда и нидерландских, и итальянских музыкантов-реформаторов (А. Вилларта, Н. Вичентино, Ч. Де Роре), в период Чинквеченто, наряду с диатоникой утверждается принцип хроматизма (это особенно типично для мадригала).

¹⁵ «Вот они, сделанные благодаря старательной и убедительной просьбе; я говорю – вот они, мои доводы в защиту решения канона Джованни Анимучча, приведенные против возражений весьма известного синьора N. N. Несмотря на то, что Вы этого желаете, я развернуто написал свою защиту, описывающую особенным образом

мною всю полемику. Ввиду этого я немедленно дам ему ясное и краткое пояснение, которое может послужить преамбулой моей защиты» [10].

¹⁶ Фотографии загадочных канонов, высланные нам Архивом Museo Pontificio, были полу-

чены благодаря помощи настоятеля Базилики Сан Пьетро в Лорето Падре Джулиано Виабиле и студента Università degli Studi во Флоренции Аарона Ристори.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Дубравская Т.* Полифония. М.: Академический проект, 2008. 360 с.

2. *Иванова Е.* Загадки сфинкса – XX век. Музыкальная форма канона в творчестве композиторов ушедшего столетия: дис. ... канд. иск. М.: 2006. 640 с.

3. *Лебедев С.* Загадочный канон Рамоса де Парехи. Sator tenet opera rotas: Ю. Н. Холопов и его научная школа (к 70-летию со дня рождения): сб. ст. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2003. С. 75–82.

4. *Поспелова Р.* Трактаты о музыке Иоанна Тинкториса. М.: МГК П. И. Чайковского, 2009. 712 с.

5. *Симакова Н.* Контрапункт строгого стиля и fuga: История. Теория. Практика. МГК им. П. И. Чайковского. Ч. 1. М.: Композитор, 2002. 528 с.

6. *Холопов Ю.* Канон. Генезис и ранние этапы развития // Теоретические наблюдения над историей музыки: сб. ст. М.: Музыка, 1978. С. 127–173.

7. *Animuccia G.* Enciclopedia italiana Treccani.it. URL: http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-animuccia_%28Enciclopedia-Italiana%29 (дата обращения: 25.08.2019).

8. *Collins D.* The Martini-Redi Polemic on the Solution of a Canon by Giovanni Animuccia. // *Indiana Theory Review*, Bloomington, United States,

1995. P. 61–81. URL: <https://scholarworks.iu.edu/dspace/handle/2022/3740> (дата обращения: 25.08.2019).

9. *Machella M.* Il canone musicale enigmatico di Giovanni Animuccia (e le sue soluzioni musicali), 1997. URL: <http://www.free-scores.com/download-sheet-music.php?pdf=56346> (дата обращения: 25.08.2019).

10. *Martini P. Giambattista.* Ragioni di F. G. B. Martini sopra la risoluzione del Canone di Giovanni Animuccia... – p. 110. Manoscritto, Gaspari online, Collocazione: I.31 // Catalogo della Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna, Italia. URL: <http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/scripts/gaspari/scheda.asp?id=847> (дата обращения: 25.08.2019).

11. *Martini G.* Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto fugato. Parte 1. Bologna: Lelio dalla Volpe, 1774. P. 293.

12. *Martini G.* Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto fugato. Parte 2. Bologna: Lelio dalla Volpe, 1776. P. 385.

13. *Verdi L.* I canoni di Giovanni Battista Martini, in *L'idillio di Amadeus*. Musica, arte e società a Bologna attorno alla luminosa permanenza di Mozart nel 1770, a cura di P. Mioli. Bologna, Forni, 2008. P. 81–183.

REFERENCES

1. *Dubravskaja T.* Polifoniia [Polyphony]. Moscow: Akademicheskii proekt, 2008. 360 s.

2. *Ivanova E.* Zagadki sfinksa – XX vek. Muzykal'naiia forma kanona v tvorchestve kompozitorov ushedshego stoletiiia [Riddles of the Sphinx – 20th century. The musical form of the canon in the works of composers of the past century]: dis. ... kand. isk. Moscow: 2006. 640 s.

3. *Lebedev S.* Zagadochnyi kanon Ramosa de Parekhi. Sator tenet opera rotas: Iu. N. Kholopov i ego nauchnaia shkola (k 70-letiiu so dnia rozhdeniia) [The puzzle canon of Ramos de Pareja. Sator tenet opera rotas: Yu. N. Kholopov and his scientific school (on the occasion of his 70th birthday)]: sb. st. Moscow: MGK im. P. I. Chaikovskogo, 2003. S. 75–82.

4. *Pospelova R.* Traktaty o muzyke Ioanna Tinktorisa [Treatises on the music of John Tinktoris]. Moscow: MGK P. I. Chaikovskogo, 2009. 712 s.

5. *Simakova N.* Kontrapunkt strogogo stilia i fuga: Istoriia. Teoriia. Praktika [Counterpoint of Strict Style and Fugue: History. Theory. Practice]. MGK im. P. I. Chaikovskogo. Ch. 1. Moscow: Kompozitor, 2002. 528 s.

6. *Kholopov Iu.* Kanon. Genezis i rannie etapy razvitiia [Canon. Genesis and early stages of development] // *Teoreticheskie nabliudeniia nad istoriei muzyki* [Theoretical observations on the history of music]: sb. st. Moscow: Muzyka, 1978. S. 127–173.

7. *Animuccia G.* Enciclopedia italiana Treccani.it. URL: http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-animuccia_%28Enciclopedia-Italiana%29 (data obrashcheniia: 25.08.2019).

8. *Collins D.* The Martini-Redi Polemic on the Solution of a Canon by Giovanni Animuccia. // *Indiana Theory Review*, Bloomington, United States, 1995. P. 61–81. URL: <https://scholarworks.iu.edu/>

dspace/handle/2022/3740 (data obrashcheniia: 25.08.2019).

9. *Machella M.* Il canone musicale enigmatico di Giovanni Animuccia (e le sue soluzioni musicali), 1997. URL: <http://www.free-scores.com/download-sheet-music.php?pdf=56346> (data obrashcheniia: 25.08.2019).

10. *Martini P.* Giambattista. Ragioni di F. G. B. Martini sopra la risoluzione del Canone di Giovanni Animuccia... – p. 110. Manoscritto, Gaspari online, Collocazione: I.31 // Catalogo della Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna, Italia. URL: <http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/scripts/gaspari/scheda.asp?id=847> (data obrashcheniia: 25.08.2019).

11. *Martini G.* Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto fugato. Parte 1. Bologna: Lelio dalla Volpe, 1774. P. 293.

12. *Martini G.* Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto fugato. Parte 2. Bologna: Lelio dalla Volpe, 1776. P. 385.

13. *Verdi L.* I canoni di Giovanni Battista Martini, in L'idillio di Amadeus. Musica, arte e società a Bologna attorno alla luminosa permanenza di Mozart nel 1770, a cura di P. Mioli. Bologna, Forni, 2008. P. 81–183.

ПРИЛОЖЕНИЯ

1.

Неизвестный художник
«Мадонна из Лорето с четырьмя ангелами-музыкантами и молящимся человеком»,
XVI в. Холст, масло, 42x58 см

Публикация фотографии одобрена директором архива-библиотеки Museo Pontificio в Лорето
Луиджией Бусани.



difficulties. The solution was found by the young J. B. Martini, who had not yet gained fame as a teacher, composer, historian, music theorist and public figure. The joy of the solution was not supported by everyone, causing dissatisfaction of the already eminent composer T. Redi. This dispute influenced the work of Martini – he continued to study puzzle canons throughout his life, including them in his treatises with a didactic purpose.

This article considers the development of the puzzle canons in the works of Padre Martini, their

usage and varieties, ways of notation and commentary on them. Martini appreciated their value not only from the standpoint of historical knowledge, but also practical application on the path of a young composers.

Keywords: puzzle canon, padre Martini, Giovanni Animuccia, solution to the canon, proposta, risposta.

Козубова Алевтина Сергеевна

соискатель ученой степени кандидата искусствоведения
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: goldenringlet@mail.ru

Alevtina S. Kozubova

applicant for the degree of Ph.D. (Art)
Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: goldenringlet@mail.ru

