



Анастасия Ивановна Маслова

КОНТРАПУНКТИЧЕСКИЕ БАТАЛИИ В НЕАПОЛЕ XVIII ВЕКА: ОПЫТ ИСТОРИЧЕСКОЙ РЕКОНСТРУКЦИИ

Беги, лети в Неаполь, чтобы услышать шедевры Лео, Дуранте, Йоммелли, Перголези. Если твои глаза наполняются слезами, если ты чувствуешь, что твое сердце трепещет, если ты дрожишь, если ты задыхаешься от восторга, возьми Метастазио и работай.

Жан-Жак Руссо [34, 230]

В XVIII веке славу Неаполю принесла его знаменитая оперная традиция. Первым об этом написал английский композитор и ученый Чарльз Бёрни. Совершив в 1770 году продолжительное путешествие по городам Франции и Италии, он вскоре опубликовал путевые заметки о состоянии музыкальной культуры в этих странах, где назвал Неаполь центром «практической» музыки и перечислил имена выдающихся оперных композиторов и певцов, прошедших обучение в южно-итальянской столице [6, 291–358].

С 1720-х годов неаполитанская оперная школа переживала период расцвета. Сочинения композиторов, воспитанных в Неаполе, звучали по всей Европе и за ее пределами. И.А. Хассе, Э. Дуни, Н. Йоммелли, Т. Траэтта, Н. Пиччини, А. Саккини, Дж. Паизиелло, Д. Чимароза распространили влияние неаполитанской музыки во

Франции, Германии, Англии, Португалии, Испании и России. В Неаполе начал карьеру прославленный либреттист Пьетро Метастазιο, получили образование выдающиеся певцы, в том числе легендарные кастраты Фаринелли и Каффарелли. Словосочетание «неаполитанская опера» в XVIII веке было практически синонимом понятия «итальянская опера».

Почему именно Неаполь, этот, согласно старой легенде, райский уголок земли, уготованный себе Богом, оказался той самой плодородной почвой, на которой в XVIII веке взошла богатая поросль талантливых музыкантов?

Заслуженной репутацией оперной столицы Неаполь обязан открытию в городе четырех консерваторий¹, в чьих стенах, как известно, готовили высочайшего уровня исполнителей и композиторов. Среди студентов всегда присутствовал дух соперничества², что также положительно сказывалось на результатах и качестве их обучения, основанного на уникальной программе³.

Лишь в последние годы Неаполь XVIII века все чаще стал упоминаться не только как оперная столица, но и в связи с особой прак-

¹ В 1537 году была основана консерватория *Santa Maria di Loreto*, а спустя сорок лет одна за другой появились еще три – *Sant'Onofrio a Capuana* (1578), *Santa Maria della Pietà dei Turchini* (1583) и *Poveri di Gesù Cristo* (1589). Созданные как приюты для оказания помощи молодым людям из бедных семей, уже в начале XVII века они стали обучать музыке наряду с религией, литературой и ремеслом. Постоянно растущий спрос на музыкальные «услуги» религиозного и светского характера со стороны различных учреждений города привел к полной реорганизации внутреннего устройства этих заведений, которые в XVIII веке стали заниматься исключительно подготовкой профессиональных музыкантов [8, 633–636].

² Воспитанники консерваторий с раннего возраста располагали широкими возможностями профессиональной реализации. Кроме показательных выступлений внутри учебных заведений, студенты были обязаны обеспечивать музыкой и город. Каждую неделю они проводили службы, давали концерты и ставили спектакли. Допускались к этим мероприятиям только лучшие ученики, сочинения и исполнители проходили строгий конкурсный отбор [8, 633–636; 6, 291–358].

³ Сначала ученик должен был пройти курс *solfeggi*. По окончании студент сдавал серьезный экзамен, на который приглашались «мастера со стороны». Только в случае успеха юноше позволялось принять решение, в каком направлении продолжить свое обучение: петь, играть или сочинять [26, 6].

тикой импровизационной игры на клавире по заданному басу, называемой *партименто* (ит. *partimento*)⁴. Эта дисциплина, преподававшаяся в местных консерваториях, была направлена на изучение основ аккомпанемента и импровизации и стала эксклюзивным средством передачи знаний в области гармонии [8, 596–597].

Парадоксальным образом достижения неаполитанских мастеров в области контрапункта и полифонии практически прошли мимо внимания современных исследователей. Между тем еще в конце XVIII века, когда в Париже была открыта первая консерватория, именно неаполитанское учение о теории и практике композиции стало образцом для подражания и легло в основу музыкального образования во Франции [15]. Причастность к консерваториям Неаполя служила поводом для особой гордости со стороны французов⁵. Публицист и педагог Александр-Этьен Шорон (1771–1834) осуществил издание двух монументальных сборников с упражнениями и учебными моделями сочинений выдающихся неаполитанских композиторов, чтобы поднять музыкальное образование во французских заведениях на новый уровень⁶.

Если практика партименто не так давно все же вышла из забвения и активно исследуется учеными, то мощная полифоническая традиция по сей день остается мало кому известной. О ней сохранились лишь краткие сведения, не всегда точные, а иногда и вовсе ошибочные – достаточно сослаться на оценку теории и практики контрапункта в

⁴ Практике партименто посвящены три монографии (Р. Гьердинген [24], Дж. Сангвинетти [35], П. ван Тур [37]), ряд диссертаций, в том числе одна на русском языке (З.З. Митюковой [3]), десятки статей, несколько специализированных интернет-порталов и др. См. [3, 6–11].

⁵ Библиотекарь французской консерватории Оноре Лангле (1741–1807), получивший музыкальное образование в Неаполе, на обложке своего трактата о фуге важно назвал себя «Бывший первый маэстро консерватории de la Pietà в Неаполе», коим никогда не являлся [46].

⁶ В 1804 году был опубликован сборник «Principes d'accompagnement des Écoles d'Italie» [41], а в 1808–1809 издание «Principes de composition des Écoles d'Italie» в трех томах [40]. См. также: [9, 137–159].

Италии, данную в статье из энциклопедии *The New Grove Dictionary*, где о вкладе Неаполя не сказано ни слова⁷. Ни зарубежная, ни отечественная история полифонии, отраженная в учебниках, также не содержит даже намека на ее существование.

В статье предпринята попытка реконструировать особенности развития, исторические обстоятельства, связанные с функционированием и существованием в Неаполе особой контрапунктической традиции, в рамках которой сложились определенные методы преподавания, был разработан собственный корпус теоретических представлений и принципов их практической реализации [35, 30].

Леисты и дурантисты



Иллюстрация 1. Портрет Леонардо Лео. Неизвестный автор. XVIII век.
Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna



Иллюстрация 2. Портрет Франческо Дуранте. Неизвестный автор. XVIII век.
Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna

Источники XVIII – XIX веков содержат сведения о противостоянии сторонников двух педагогических школ⁸ – *Leisti* и *Durantisti*.

⁷ «В Италии интерес к фуге быстро угас. Только горстка композиторов на севере продолжала культивировать фугу под влиянием болонского теоретика Дж.Б. Мартини» [38].

⁸ Существование длительной педагогической традиции закономерно привело к формированию педагогических школ: маэстро, как правило, передавал свое дело

«Леистами» и «дурантистами» называли продолжателей традиций, заложенных выдающимися композиторами и педагогами Леонардо Лео (1694–1744) и Франческо Дуранте (1684–1755) (см. иллюстрации 1 и 2). Лео занимал посты *primo maestro* в консерваториях *La Pietà* (1740–1744) и *Sant’Onofrio* (1739–1744), Дуранте – *primo maestro* в *Poveri di Gesù Cristo* (1728–1738), *Santa Maria di Loreto* (1742–1755), а после смерти Лео и в *Sant’Onofrio* (1745–1755). Две последние вошли в историю как консерватории дурантистов, в то время как *La Pietà* запомнилась как оплот леистов (см. иллюстрацию 3). О противостоянии двух школ было известно не только повсеместно в Италии, но и за ее пределами. Французский журнал *L’Esprit des Journaux* в одном из выпусков за 1800 год сообщает: «Школы Дуранте и Лео были и все еще остаются соперниками среди итальянцев» [17, 180].



Иллюстрация 3. Вид на консерваторию Santa Maria di Loreto (Mappa topografica della città di Napoli a de' suoi contorni del Giovanni Carafa duca di Noja, Anno 1775, tavola 27)

лучшим ученикам. Еще во время обучения на старших курсах талантливого юношу могли назначить на должность *masticelli*. Согласно практике того времени, это позволяло ему давать уроки учащимся младших курсов, помогая, а иногда и заменяя титулованных мастеров. По окончании учебы *masticelli* продолжал свою педагогическую деятельность в той же консерватории, передавая традицию следующим поколениям. Так складывались целые музыкальные династии [8, 636–637].

Взаимоотношения леистов и дурантистов порой приобретали курьезные формы. В 1835 году итальянская газета *L'Eco* опубликовала сообщение о соревновании между студентами *La Pietà* и *Sant'Onofrio* под интригующим заголовком «Гражданская война в музыке»:

Чтобы сохранить дух соперничества между двумя неаполитанскими музыкальными консерваториями, было решено, что каждая из них обязана выступать в старой церкви San Francesco di Paola и Sant' Emilio. <...>

Неаполитанцы, любившие представления, музыку и все виды драмы, собирались большими толпами, чтобы следить за этими музыкальными битвами: чтобы найти место, часто приходилось вставать на рассвете; богатые люди тратили до двух цехинов за стул; забывая, что находятся в священном месте, они аплодировали после каждой части с большой яростью, как если бы были в театре, а если музыка была плохой, вместо того, чтобы свистеть, они заставляли ножки стулья визжать, скребя ими по полу. Вы же прекрасно понимаете, насколько присутствие и ободрение толпы способствовало усилению чувства ревности, разделявшей школы, что, собственно, и проявлялось в странных поступках с их стороны.

В день праздника Святой Ирины выступали воспитанники консерватории Turchini. Накануне студенты других консерваторий, подкупив зрителей деньгами, всю ночь держали инструменты, на которых должны были играть [Turchini] на следующее утро, под водой. На рассвете инструменты были поставлены на место, и когда пришло время, их отнесли обратно в церковь. Каково было удивление, какой гнев и стыд испытали юные музыканты, когда они тщетно пытались их настроить. <...> Переполненная церковь разразилась хохотом, и исполнять музыку стало невозможно. Прекрасно понимая, откуда взялась эта мерзкая шутка, обиженные громко поклялись отомстить за нее.

В день Святого Франциска настала очередь студентов Sant'Onofrio <...>. В то время было принято сооружать сцену, скрепляя вместе столы на высоких ножках. Ночью Turchini прокрались в церковь и подпилили все ножки столов чуть больше половины их толщины. Утром ученики Sant'Onofrio с триумфом вышли на сцену. Поначалу все шло хорошо, конструкция держалась, поскольку музыканты выходили один за другим и не делали резких движений; но <...> дирижер подал знак сильным ударом ноги

<...>. Вся сцена вмиг обрушилась, и люди, стулья, контрабасы, скрипки, валторны беспорядочно попадали на пол: струны рвались и пищали, раненные кричали; <...> Стоны, смех публики, крики ужаса смешались и исполнили самую странную музыку, которую когда-либо можно было услышать. После первой минуты удивления зрители поспешили на помощь этим несчастным, но не смогли найти дирижера; после длительных поисков раздался стон, как будто кто-то бубнил в шляпу, и тут все заметили две ноги, которые торчали вверх и отчаянно размахивали в воздухе. Это был бедный дирижер, который вонзился головой в барабан [5].

Нарочито шутливый тон автора статьи не должен вводить в заблуждение: память о соперничестве была жива спустя долгие годы после слияния неаполитанских консерваторий в единое учебное заведение⁹. Примечательно, что директор нового учреждения Марчелло Перрино, прекрасно понимая, как благотворно дух соревнования влиял на качество образования, всячески пытался сохранить его в новых условиях:

Чтобы восстановить дух соперничества, Перрино задумал разделить свою играющую и поющую армию на две части, заставляя их выступать поочередно каждое второе воскресенье и дав одной из них имя “La Pietà”, а другой – “Santo Onofrio”. Оба названия имели блистательную славу, поскольку они принадлежали двум выдающимся старинным консерваториям. Можно было бы сказать так: “La Pietà” отличилась в первое воскресенье месяца, однако “Santo Onofrio” превзошла их в прошлое воскресенье [31, 179]¹⁰.

⁹ В 1743 году была закрыта консерватория *Poveri di Gesù Cristo*; в 1797 *Santa Maria di Loreto* перестроена в военный госпиталь, а ее ученики переведены в помещения *Sant’Onofrio a Capuana*; королевским указом от 21 ноября 1806 года было принято решение объединить две оставшиеся консерватории *S. Maria di Loreto a Capuana* и *S. Maria della Pietà dei Turchini* в *Real Collegio di Musica di San Sebastiano*, который в 1826 году был преобразован в действующую поныне консерваторию *San Pietro a Majella*.

¹⁰ Студенческие соревнования имеют давнюю историю в университетской среде Европы. Достаточно вспомнить постоянное соперничество Оксфорда и Кембриджа, факультетов («домов») в частных школах (эта традиция была описана Джоан Роулинг в серии романов о Гарри Поттере).

Противостояние консерваторий и отождествляемых с ними школ дурантистов и леистов было широко известно и регулярно упоминалось в самых разнообразных источниках – прессе, письмах, документах, словарях, энциклопедиях и трактатах. Однако о его истоках и основе обычно речь либо вовсе не шла, либо говорилось глухо, без деталей и их анализа. Поэтому, как нам кажется, правомерно задать вопрос: коренилась ли причина для вековой вражды в профессиональной ревности и желании доказать свое превосходство, или существовали другие, более веские аргументы и корни полемики?

О причинах соперничества

Неразрывная связь консерваторий с педагогическими традициями, сформировавшимися в их стенах, отмечена в ряде исследований XIX и начала XX веков. Мнения относительно специфики этих школ высказывались довольно редко; те ученые, кто все-таки пытался внести ясность, противоречили друг другу. К тому же, первые зафиксированные сведения, касающиеся природы разногласий, начали появляться только в первой трети XIX века – почти через сто лет после смерти и Лео, и Дуранте, не оставивших теоретических работ, которые позволяли бы судить о причинах раздора. Точкой отсчета для анализа ситуации может послужить фрагмент из предисловия французского композитора и теоретика Эммануэля Имбимбо к одному из многочисленных изданий упражнений Феделе Фенароли (1730–1818), ученика Дуранте: «Консерватории Santa Maria di Loreto и Sant’Onofrio следовали системе Дуранте, а La Pietà de’ Turchini следовала системе Лео» [45, pref. 7].

Замечание, на первый взгляд, вполне ординарное и малозначимое, если бы вместо слова «система» было написано «школа». О какой системе идет речь? Это высказывание дает основание предполо-

жить, что «школа» означала нечто большее, чем практика передачи знаний, но совокупность теоретических и педагогических подходов, выработанных знаменитыми *maestri* и их последователями.

Несколькими годами позже Имбимбо, почитатель и пропагандист неаполитанской музыкальной культуры во Франции, опубликовал труд, в котором не только впервые употребил обозначения «леисты» и «дурантисты» и отметил их расхождения «во мнениях относительно преподавания композиции» [26, 9–10], но и снабдил свои рассуждения конкретной музыкальной характеристикой, сделав акцент на различиях стиля и техники. Разделение на школы в Неаполе он метафорически сравнивает с философскими и научными школами в Древней Греции: Лео у него ассоциируется с Пифагором, а Дуранте – с Аристоксеном¹¹. Обозначенные Имбимбо особенности впоследствии были неоднократно пересказаны другими авторами. В варьированном виде, а иногда и дословно, их повторяют Пьетро Лихтенталь [27, 112], Адриен де ла Фаж [12, 180–181], Эдвард Дент [11, 550–566]; наиболее полное представление дает Франческо Флоримо:

Они расходились во мнениях относительно системы преподавания и композиции. Леисты особенно заботились о богатстве аккордов и их гармонических сочетаниях, переплетении голосов, тем и контртем, одним словом, больше об искусстве и мастерстве, чем о спонтанности. Дурантисты, напротив, считали своей главной целью мелодию, ясное расположение голосов, легкие и логичные модуляции, элегантность гармоний и эффект, как наиболее подходящие средства для сочинения музыки, которая будет доставлять удовольствие, а не удивление [20, 112]¹².

¹¹ В Древней Греции существовала полемика между учеными-философами, занимающимися вопросами музыкального искусства. Последователи Пифагора, получившие прозвище «каноники», отстаивали в первую очередь математический, рациональный подход к теории. Сторонники Аристоксена – «гармоники» – эмпирический, основанный главным образом на слуховом, чувственном восприятии музыки. См. [1, 17–18].

¹² Несколькими годами позже повторено в [21, 80–81].

Опора леистов на многоголосный контрапункт и имитацию как основной способ организации музыкальной ткани и, как следствие, акцент на красочных «вертикалях» вскоре стали связывать со сложным, «ученым» стилем, в то время как легкость и ясность дурантистов – с гармонией и «простотой» (см.: [11, 565]; [9, 137–138]). Итальянский композитор и дирижер Джованни Моретти (1807–1884), обучавшийся в Неаполе, воспроизвел диалог между представителями двух школ (его можно считать историческим анекдотом):

Леист разговаривает с дурантистом об очередном своем сочинении для большого количества голосов.

Дурантист, возмущаясь: «Боже мой! Даже прилагая большие усилия, нам не всегда удастся накормить четырех человек – как Вы собираетесь обеспечить едой восемь или шестнадцать певцов?!»

Леист отвечает: «Я прокормлю даже тридцать два и навсегда останусь счастливым контрапунктистом!» [29, 204].

Учитывая приоритетные установки в обучении леистов и дурантистов, следует ожидать, что *La Pietà* готовила искусных полифонистов, а *Santa Maria di Loreto* и *Sant'Onofrio* могла гордиться композиторами, пишущими произведения преимущественно гомофонно-гармонического склада. Джованни Паизиелло (1740–1816), занимавшийся композицией в классе Дуранте, будучи выпускником *Sant'Onofrio*, категорично высказался на этот счет и заявлял, что «ни один хороший [оперный] композитор не выходил из консерватории *Pietà*» [13, 230–231]. Замечание крайне резкое и не совсем справедливое, но мы должны признать, что почти все известные итальянские оперные композиторы XVIII–XIX веков прошли обучение по системе Дуранте. Одним из немногих исключений стал Гаспаре Спонтини (1774–1851), также добившийся успехов в опере, но и он брал дополнительные уроки у Никколо Пиччини (1728–1800), ученика Дуранте.

Оценка Паизиелло, таким образом, подтверждалась на практике. Среди учеников Лео, напротив, выделялись приверженцы старой, восходящей к Ренессансу модели, в том числе Никола Сала (1713–1801) – самый авторитетный неаполитанский контрапунктист второй половины XVIII века [2, 96–102]¹³.

Студенты, обучавшиеся в неаполитанских консерваториях, с самого начала очень хорошо осознавали свою принадлежность к той или иной школе. На титульных страницах своих учебных тетрадей они часто делали подписи «*scuola di Durante*» или «*scolare di Leo*» [37, 46–47]. В этом случае обозначение «школа», по-видимому, понималась не как преемственность творческих установок, но в прямом значении – как наличие определенных педагогических принципов и методик.

Чтобы научить композиторов писать сложные многоголосные сочинения полифонического склада в *La Pietà* (Лео) проводилась серьезная контрапунктическая подготовка на всех стадиях обучения ([21, 34]; [2, 97–98]). Еще на уроках *solfeggi* студентов заставляли пристально следить за чистотой ведения голосов, учили канонам, имитациям, а в заключительном разделе дисциплины – *solfeggi-fugati* – всем законам фуги и связанным с ними полифоническим приемам увеличения, уменьшения, а также стретте. В классе *partimento* леисты особое внимание уделяли не фигурационному обогащению фактуры, как это было принято у дурантистов, а имитационному. В педагогическом наследии леистов насчитывается большое количество упражнений в жанре *partimento-fugue* – многоголосной фуги, зашифрованной на одной строке при помощи специальных знаков и символов. И, наконец, обучение письменному контрапункту, которое у леистов могло длиться три-четыре года, с первых уроков включало вертикальные

¹³ Парадоксально, что при этом Лео был признанным авторитетом в области оперного искусства, а Дуранте за всю свою жизнь не написал ни одной оперы, хотя именно в этом жанре нарождающийся гомофонно-гармонический стиль мог быть реализован наиболее органично.

перестановки и обращения, сочинение контрапункта как к нижнему, так и к верхнему голосу по правилам строгого стиля. В *Sant'Onofrio* и *Santa Maria di Loreto* (Дуранте) курс контрапункта был значительно короче и начинался с более простых упражнений на диминуирование или с написания второго голоса над гаммами, *partimenti* и другими видами движений баса [37, 176].

Преобладание контрапункта над *partimento* в *La Pietà* заметно и в дидактическом наследии леистов. Сохранились, по меньшей мере, три трактата по контрапункту самого Лео; его преемник Никола Сала, чье имя уже упоминалось, прославился грандиозным фолио-изданием практического контрапункта в трех томах; известны работы по контрапункту и фуге Джакомо Тритто (1733–1824) и Пьетро Раймонди (1786–1853). Дидактические же заслуги дурантистов в основном относятся к многочисленным сборникам *partimenti* и руководствам с наставлениями по правилам аккомпанемента.

Таким образом, в Неаполе XVIII века существовали два противоположных подхода к преподаванию композиции [37, 49]. Приверженцы первого, более консервативного, придерживались старых традиций, восходящих к учению Джузеппе Царлино. Их оппоненты предпочитали гармонически ориентированный стиль, близкий *basse fondamentale* Жана-Филиппа Рамо, и, соответственно, более современную манеру письма.

Вопрос об истинных причинах противостояния школ леистов и дурантистов, за легендарной борьбой которых вся Европа с изумлением следила на протяжении почти ста лет, на этом мог бы быть закрыт. Но есть еще одна, неприметная, трудноуловимая деталь, сделавшая примирение двух партий просто невозможным.

Казус кварты

Своеобразным яблоком раздора в отношениях леистов и дурантистов стал элементарный теоретический вопрос: кварта – консонанс или диссонанс? «Такая постановка вопроса на первый взгляд напоминает описанный Дж. Свифтом спор о способах разбивания яйца – с острого конца или с тупого, имевший в Лилипутии далеко идущие последствия» [4, 21]. Споры о статусе кварты велись по всей Европе, начиная с XVII века. Причиной разгоревшейся полемики стало постепенное вытеснение старой модальной системы современной тональностью. Особое место в этом процессе занял, как известно, Клаудио Монтеверди, которого удостоили почетного титула «изобретателя» доминантсептаккорда и при этом нарушителя всех существующих музыкальных законов, ведь он «первым осмелился использовать септиму и даже нону в доминанте открыто и без подготовки» [10, 39].

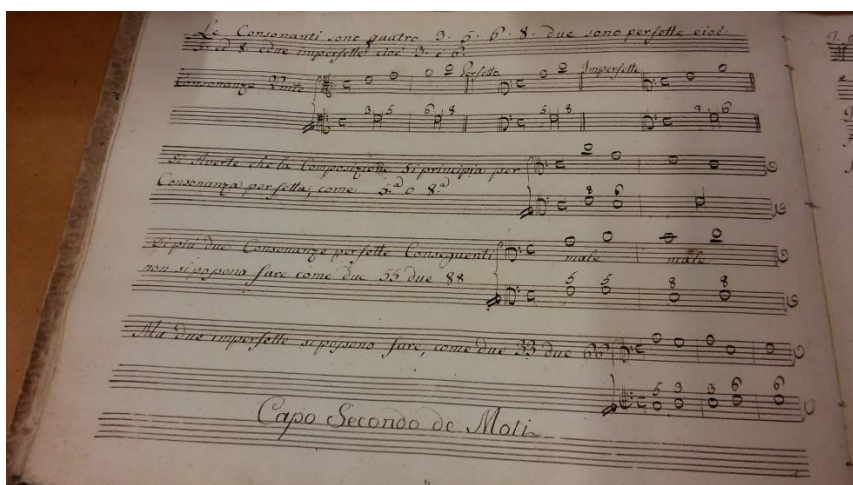
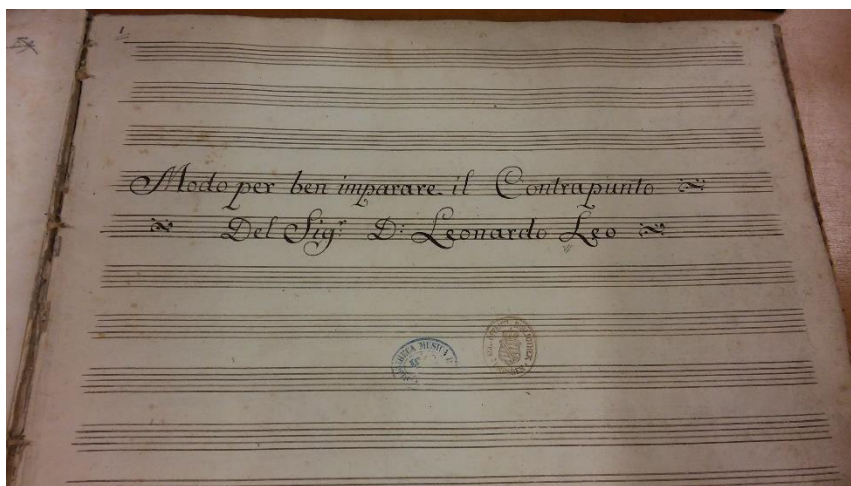
Вопрос вплоть до конца XVIII века был столь животрепещущим, что обсуждался даже при королевском дворе. Император Иосиф II во время своего визита в Неаполь не преминул обратиться с ним к учителю пения и игры на клавесине своей младшей сестры – королевы Марии Каролины – Паскуале Кафаро (1715/16–1787), пожелав узнать его мнение о предмете гармонии:

Он задал несколько вопросов по теории этого искусства, об определении звука и тона, о различиях между ними и, в частности, о том, должна ли кварта быть консонансом или диссонансом. <...> Скромный и образованный учитель ответил им всем с таким избытком знаний и доктрины, что мудрый монарх, справедливый судья талантов, обратился к своей любимой сестре и заявил в присутствии всех самых почтенных лиц при дворе: «Ты должна быть очень рада, дорогая сестра, что у тебя есть такой достойный мужчина, как твой учитель» [36, 285–286].

Что ответил императору Кафаро, ученик Лео, неизвестно. Более того, и сегодня решение вопроса, с которым обычно связывают поле-

мику между сторонниками Лео и Дуранте, остается камнем преткновения. О пресловутой кварте, как правило, упоминают, но о сути различий умалчивают.

На первый взгляд, ответ лежит на поверхности, так что нужда в поисках исторической достоверности отсутствует. Леисты, обучавшие нормам строгого контрапункта, считать кварту консонансом не могли. В *Modo per ben imparare il Contrapunto* Лео [47] (см. иллюстрацию 4) и в *Regole del contrappunto pratico* Салы [51, I] (см. иллюстрацию 5) утверждается, что «консонансов в музыке только четыре: терция, квинта, секста и октава, два совершенных и два несовершенных»¹⁴.



Иллюстрации 4.1 и 4.2. Титульный лист и разворот с теорией интервалов рукописи Леонардо Лео *Modo per ben imparare il Contrapunto* | *Del Sig.r D. Leonardo Leo*. Dresden, Sächsische Landesbibliothek, MB 4°49

¹⁴ Те же качества кварты в педагогической деятельности Салы отмечает Бёрни [7].

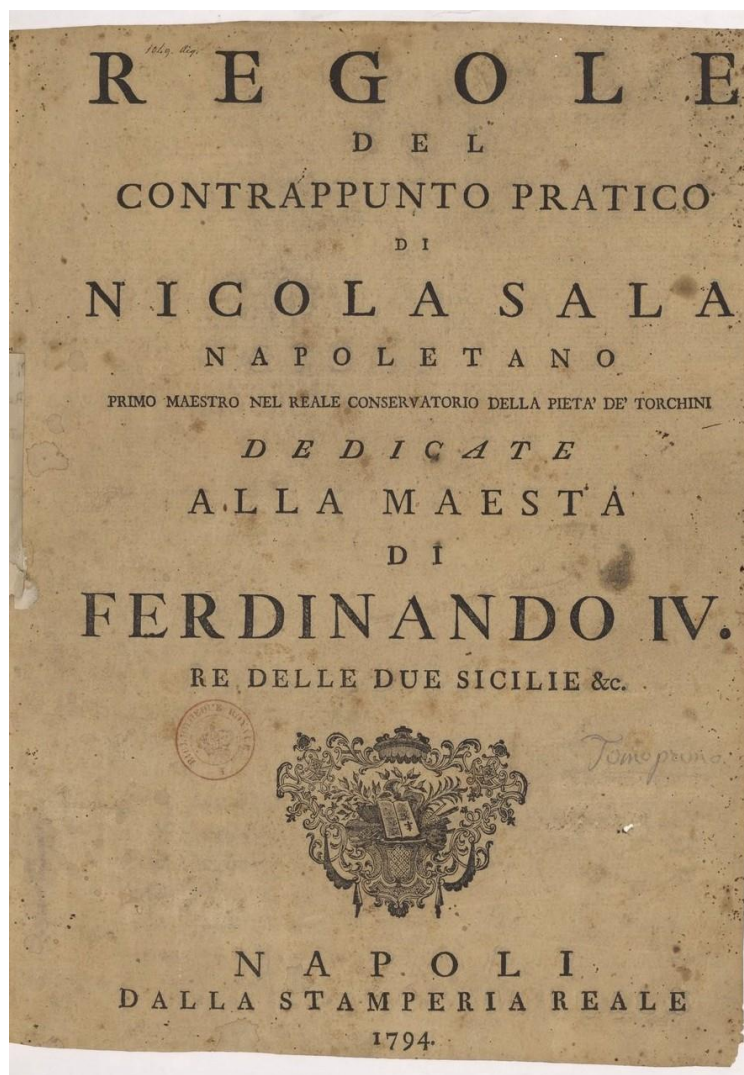
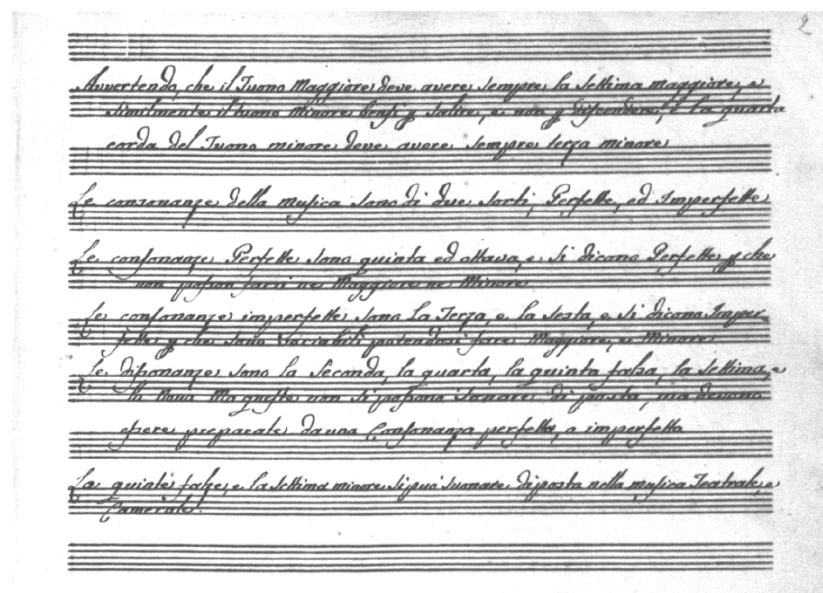


Иллюстрация 5. Титульный лист первого тома трактата
Николы Салы *Regole del contrappunto pratico* (1794)

Логично было бы ожидать от представителей школы Дуранте противоположного мнения. Но это не так, они единодушны со своими оппонентами: «Консонансов в музыке только два вида: совершенные и несовершенные. Совершенные консонансы – это квинта и октава, поскольку они не могут быть малыми и большими. Несовершенные консонансы – это терция и секста, поскольку они могут изменяться и быть мажорными и минорными», – объясняет Дуранте на второй странице *Regole per l'Accompagnamento* [42] (см. иллюстрацию 6).



Иллюстрации 6.1 и 6.2. Титульный лист и разворот с теорией интервалов рукописи Франческо Дуранте
Regole per l'Accompagnamento Del Sig.r Francesco Durante. MS. I-Fc B. 360

Таким образом, мы имеем дело с заблуждением. Очевидно, что никакой полемики «вокруг кварты» между Лео и Дуранте не существовало. Поиски первоисточника необоснованного слуха привели к монументальным мемуарам неаполитанского архивариуса Джузеппе Сигизмондо, того самого, который поведал историю о визите австрийского императора в Неаполь. В своем «Восхвалении Франческо Дуранте Неаполитанского» он оставил запись:

Он [Франческо Дуранте] и [Леонардо] Лео – оба были учениками кавалера Скарлатти, но между ними возник раскол из-за сопровождения четвертого тона, а также из-за того, была ли кварта консонансом или диссонансом; и их хорошие и знаменитые ученики до сих пор мучаются над этим вопросом. Я сам не маэстро, но иногда смеюсь про себя, что такая большая ссора возникла из-за такого пустяка [36, 16].

Замечание Сигизмондо впоследствии было многократно пересказано другими авторами, и поскольку в нем не содержалось никаких уточнений и подробностей, они отсутствуют и в более поздних изданиях. Спустя несколько десятилетий его фактически повторил Карло Антонио де Роза, маркиз Виллароза в своих «Воспоминаниях о композиторах Неаполитанского королевства» [14, 72]. Разница лишь в том, что манускрипт Сигизмондо был доступен только узкому кругу лиц, а мемуары маркиза Вилларозы напечатаны в Королевской типографии Неаполя (1840). Причем, последняя извинительная фраза Сигизмондо («я сам не маэстро...»), которая могла бы послужить неким оправданием допущенной ошибки, у Вилларозы была просто опущена. Американский музыковед Джесси Розенберг в своей докторской диссертации посвятил рассмотрению «квартового раскола» дурантистов и леистов целую главу, но так и не нашел ответа, сославшись на недостаточность материалов, имеющихся в его распоряжении [32, 171–197]. Шведский исследователь Петер ван Тур, даже признавая неосведомленность автора первоисточника, также пришел в замешательство относительно трактовки статуса кварты [37, 49–69]. Авторитетное издание *The New Grove Dictionary* повторяет это заблуждение в статье о Франческо Дуранте, ссылаясь на источник 1840 года [16]. Можно с уверенностью сказать, что кварта не была и не могла быть предметом спора, так что «казус кварты» возник из-за недостаточно критичного

воспроизведения высказывания Сигизмондо, которое в действительности не так уж сложно опровергнуть.

Stile antico vs stile moderno

Различие в позициях леистов и дурантистов все же существовало. Ориентирующиеся на гармоническую координацию вертикали дурантисты допускали свободу в употреблении уменьшенной квинты и малой септимы, входящих в состав доминантсептаккорда, пренебрегая тем самым нормами строгого стиля. Переломный момент лучше всего отображен в педагогическом наследии Фенароли. В издании *Regole musicali* 1775 года (см. иллюстрацию 7) он оставляет следующие рекомендации: «По поводу диссонансов, или о задержании кварты. Кварта может быть приготовлена всеми четырьмя консонансами, то есть октавой, терцией, квинтой и секстой» [43, 15].

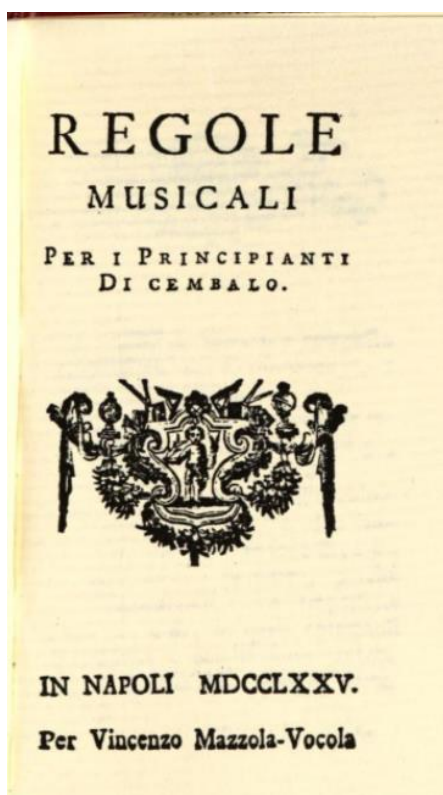


Иллюстрация 7. Титульный лист трактата Феделе Фенароли *Regole musicali per i principianti di cembalo* (первое издание, 1775)

После разъяснений относительно каждой ситуации, имеется следующая приписка: «Учтите, что кварту также можно приготовить малой септимой и уменьшенной квинтой» [43, 16]. Мы располагаем фрагментом тетради одного из учеников Фенароли, но уже за 1781 год. В ней зафиксировано то же правило, записанное под диктовку маэстро, собранное в одно предложение [50]¹⁵ (иллюстрация 8):

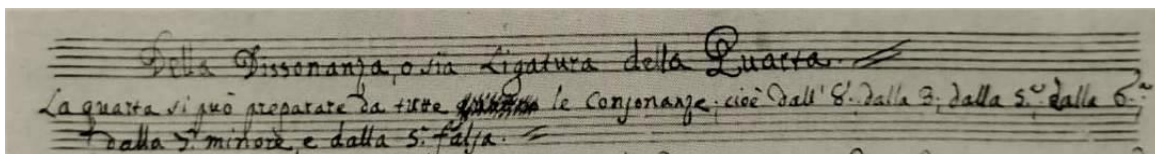


Иллюстрация 8. Бьяджо Мускоджури. *Studio sopra tutti i Moti del Basso a 3. Parti secondo la Scuola vera di Durante*. I-Fc B 505, fol. 4^r

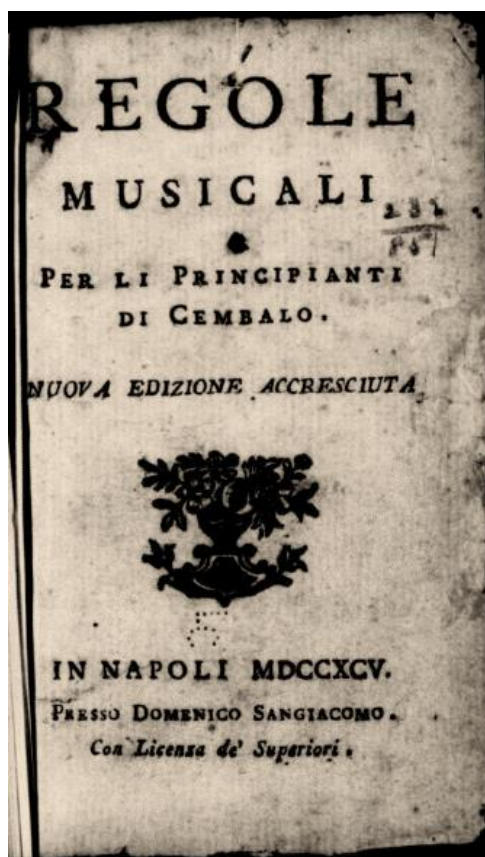


Иллюстрация 9. Титульный лист трактата Феделе Фенароли *Regole musicali per li Principianti di Cembalo* (третье издание, 1795)

¹⁵ I-Fc B 505, fol. 4^r: “Della Dissonanza, o sia ligatura della Quarta. La quarta si può preparare da tutte ~~quattro~~ le consonanze; cioè dall’ 8., dalla 3; dalla 5.^a; dalla 6.^a; dalla 7.^a minore, e dalla 5.^a falsa”.

Две формулировки немного различаются. «Четыре» – слово, обобщающее принятое количество консонансов, – зачеркнуто, что расширяет их количество до шести, причем в отличие от версии 1775 года, когда септима и уменьшенная квинта трактовались как некое дополнение к ряду консонансов, в 1781 году они фактически уравниваются в правах с квинтой, октавой, терцией и секстой. На наших глазах «старый» подход в преподавании контрапункта меняется на «новый», продиктованный не акустическими, а функциональными законами современной тональности. В третьем издании *Regole musicali* 1795 года (см. иллюстрацию 9) малая септима и уменьшенная квинта официально определяются Фенароли как «консонансы, поскольку они не нуждаются в подготовке, а требуют лишь разрешения» [44, 6]¹⁶. Прогрессивные взгляды дурантистов принесли им славу «великих гармонистов» [34, 247]:

Я ограничусь тем, что скажу, что именно в течение XVI века эта современная тональность дала о себе знать, что она оказала свое влияние на композицию, и что именно в Неаполитанской школе, особенно в школе Дуранте, она была установлена во всех отношениях, по крайней мере в тех, которые касаются практики <...>. В концепции современной тональности отразилась не только мелодия, но также гармония и контрапункт [10, 38–40]¹⁷.

Следование логике гармонического письма, принятого Дуранте, стремление превратить натуральный (т.е. без знаков альтерации) диссонанс в консонанс, объясняя это природой гармонии, естественным звучанием тяготения, привело к снятию ряда ограничений, что было недопустимо для леистов, которые продолжали соблюдать правила контрапункта строгого стиля.

¹⁶ Нововведение Фенароли было отмечено в XIX веке в трудах французского ученого и музыкального теоретика Шорона. См.: [41, 3 (1)]; [40, II, 19].

¹⁷ См. также: [39, 18–20 (n)].

Вернемся к тексту Сигизмондо. Возникновение раскола между двумя неаполитанскими школами он также связывает с разногласиями «из-за сопровождения четвертого тона», то есть речь идет о гармонизации IV ступени гаммы. Сложность состоит в том, что не только Лео и Дуранте, но и ряд их последователей имели свой «рецепт» гармонизации гаммы, и, как справедливо отмечает Розенберг, «если эти предписания взять за основу для классификации их авторов на “школы”, то их, безусловно, будет больше двух» [32, 178–179]¹⁸.

Роберт Гьердинген в своей книге «Музыка в галантном стиле» предлагает несколько иное прочтение слов Сигизмондо. В его интерпретации фраза «gli accompagnamenti della quarta del Tono» относится не к IV ступени гаммы в басу, а к интервалу кварты над басом, то есть речь идет о различиях в трактовке кварты над второй ступенью гаммы как консонанса [24, 234]. Толкование Гьердингена кажется нам более убедительным. Лео и Дуранте действительно давали разные рекомендации по надстраиванию голосов над II ступенью гаммы. Старый способ состоял в употреблении консонирующего секстаккорда – 6_3 – вместо D^4_3 , где в басу появлялась диссонирующая кварта. Однако уже к концу XVIII века вариант с секстаккордом был признан устаревшим и неполноценным, поскольку не мог быть объяснен с точки зрения теории фундаментального баса:

Но позвольте сказать с должным почтением к этим наиболее способным и признанным мастерам, что такая гамма, хотя и используется в настоящее время для строгого и сурового вокального стиля, чрезвычайно несовершенна и дефектна, так как она лишена необходимой гармонической связи и содержит некоторые аккорды, неспособные воспроизводить истинный фундаментальный бас, что каждый может сравнить для себя с помощью объясненных принципов [23, 185].

¹⁸ Таблицы с гармонизацией восходящего и нисходящего звукоряда неаполитанских мастеров см. в [8, 630–631].

Вот еще одно доказательство того, почему школа леистов была признана более строгой – вопреки новым веяниям, условиям, в которых развивалось современное им музыкальное искусство, они непреклонно продолжали следовать заветам старой контрапунктической традиции: «Школа Лео считается в Италии одной из самых строгих: эта школа не допускает никаких вольностей, и классический стиль ее сочинений вызывает большое восхищение. Школа Дуранте менее строга в своих принципах, что позволяет более легко развивать талант» [18, 152].

Кажется, что в обозначении различий между школами Лео и Дуранте найден корень проблем. Лео был сторонником старого способа гармонизации гаммы, что не должно вызывать удивления, учитывая ранее продемонстрированный нами консервативный подход в обучении этой школы¹⁹. Дуранте в свою очередь поощрял употребление диссонирующего аккорда, поскольку придерживался новой манеры [8, 630–631]. Иными словами, дело состояло в смене стилевых ориентиров. Однако попытка проследить результаты этой смены у их последователей привела к неожиданному результату. Фенароли, самый известный представитель школы Дуранте, был не прочь брать на II ступени простой сектаккорд [ibid.]. Знаменитые леисты Никола Сала и Джакомо Тритто внушали своим ученикам правомерность использования D^4_3 , ссылаясь на теорию фундаментального баса:

Маэстро: В восходящей гамме вторая нота [в басу] может быть гармонизирована, как вы только что сказали, с терцией и большой секстой. Кроме того, к ним может быть добавлен интервал в кварту.

¹⁹ Установлено в данной статье на основе рукописи Леонардо Лео *Modo per ben imparare il Contrapunto | Del Sig.r D. Leonardo Leo*. Dresden, Sächsische Landesbibliothek, MB 4°49.

Ученик: Об этой кварте я слышал разные мнения. Одни считают ее консонансом, другие – диссонансом; но я не нахожу причин для любой позиции.

Маэстро: Вот причина. Когда кварта [над басовой нотой] слышится в унисон с терцией и большой секстой, или если над басом формируется аккорд кварты и сексты, то кварта является совершенным консонансом, поскольку звук, звучащий на кварту выше баса в обоих этих аккордах, на самом деле на октаву выше основного баса. Когда кварта слышится среди конфигурации интервалов секунды, кварты и квинты, или секунды, кварты и сексты, или секунды, кварты, квинты и пятого и большой септимы, то это диссонанс, поскольку его нужно разрешить [52, 9–10].

Возникает вопрос: в какой степени расхождение в гармонизации II ступени можно считать основанием для раскола двух школ, если их самые выдающиеся представители уже во втором поколении уступают друг другу? Даже если Сигизмондо слышал о якобы ключевой роли кварты в разногласиях между Лео и Дуранте, но сформулировал их настолько невнятно, имеет ли смысл им доверять?

Ответ, пусть и гипотетический, как нам кажется, нужно искать за пределами неаполитанской традиции – на севере Италии, в Болонье, где также существовала мощная контрапунктическая школа – болонская, во главе с Джованни Баттистой Мартини (1706–1784). Он и его ученик и преемник Станислао Маттеи (1750–1825) были сторонниками античной теории интервалов, согласно которой кварта при любых обстоятельствах была совершенным консонансом:

Есть такие, кто помещает кварту среди диссонансов, но они обманывают себя [*s'inganno*]; потому что, поскольку кварта противоположность квинте – это совершенный консонанс, не подлежащий (как мы сказали) изменению или уменьшению, так и кварта, составленная из тех же терминов, также будет совершенным консонансом; и это мнение наиболее признанных мастеров, в том чис-

ле Руссо, Царлино, п. Мартини, п. Валлотти и многих других [49, 12]²⁰.

В приведенном фрагменте не фигурируют имена Лео, Дуранте и прочих, однако, рискнем предположить, они наверняка подразумевались. Известно, что Никола Сала состоял в переписке с падре Мартини. В обширном музыкальном архиве консерватории *Pietà dei Turchini*, где работал Сигизмондо, имелся экземпляр трактата по контрапункту болонского маэстро. Слухи о разногласиях в трактовке кварты ходили, они вряд ли могли миновать и Болонью, куда стекалась вся важнейшая теоретическая информация, и Неаполь. Может, и Иосиф II обратился к Кафаро потому, что знал мнение ученых болонцев и интересовался, что скажут ему по этому поводу неаполитанцы? Тогда можно предположить, что в словах Сигизмондо действительно есть доля правды, только описывают они не противостояние леистов и дурантистов, основанное на мифическом квартовом расколе, а реальный конфликт, возникший между северной и южной школой контрапункта. Такое объяснение не исключает право на существование и других версий, однако представляется возможным.

Итоги полемики

Мы попытались обрисовать панораму контрапунктической «баталии», разразившейся в Неаполе в XVIII веке. Она затронула все сферы музыкальной жизни города, выплеснувшись из очагов – консерваторий – на улицы. В течение века неаполитанцы с энтузиазмом наблюдали за профессиональными состязаниями двух легендарных школ – дурантистов и леистов. До нас дошли лишь отголоски этих сражений, оказавшиеся настолько разрозненными и противоречивыми, что некоторые исследователи склонны и вовсе отрицать их как не-

²⁰ См. также [28, 275–278]; [48, 13–16].

обоснованный слух [30, 130], другие увидели теорию заговора [33, 97]. В этой истории осталось немало тайн и вопросов, на которые еще предстоит найти ответы.

Главным предметом тренировок был контрапункт – дисциплина, завершающая курс обучения композиции в неаполитанских консерваториях. Леисты, воспитывавшие своих студентов по всей строгости ученого стиля, славились мастерством искусного письма, в то время как дурантисты, опиравшиеся на современную тонально-гармоническую систему, – свободой и естественностью звучания. Но противоречия, возникшие вокруг методов преподавания контрапункта, на самом деле стали лишь внешним проявлением гораздо более важной проблемы. Переход от «сложности» к «простоте», от «белого» письма – к развитой концертности²¹, от напряженной экспрессии к большей ясности, от линейности к вертикали – все это отражает стилиевой перелом в европейской музыке середины XVIII века, получивший в Италии не менее рельефное воплощение, чем в австро-немецкой традиции.

Позиция леистов нашла свое выражение и в творчестве. Так, Лео, прославившийся в первую очередь как оперный композитор, в своей духовной музыке отдавал дань старой традиции, придерживаясь правил строгого стиля. Сочинения же Дуранте, который не написал ни одной оперы, напротив отличаются легкостью и виртуозностью, тяготеют, скорее, к новому концертному стилю²². Как отмечает И.П. Сусидко, поскольку Лео работал и в области театральной, и в области церковной музыки, «он, по-видимому, более остро ощущал раз-

²¹ В XVIII веке в Италии писали также о *canto fermo* (простое, строгое пение) и *canto figurato* (украшенное пение) [4, 12].

²² «Дуранте, человек поистине более талантливый, проявил великий гений, но только в искусстве сочетания эффектов гармонии, соединения модуляций, извлечения величайшего преимущества из всех музыкальных ресурсов; он, наконец, но довел чистоту стиля до высочайшего уровня, но только в церковной и камерной музыке [22, 684].

личие жанров и в своих мессах во многом ориентировался на нормы ренессансного письма» [4, 21]²³. При всей своей строгости, духовная музыка Лео отличается чистой благородной манерой и особой возвышенностью, «имеет не меньшее величие, чем у Дуранте, и больше очарования; она трогает сердце и поражает его порывом нежной преданности» [19, 114–116].

Профессиональная полемика, подогреваемая соревнованием консерваторий, сделала неаполитанцев невольными свидетелями не только рождения южной контрапунктической школы, но и поворотного этапа в развитии музыкального искусства в целом – неумолимого процесса поглощения старого стиля новым. Все это побуждает воскресить память о неаполитанской школе контрапункта в трудах по истории полифонии, подобно тому, как все более и более заметное место итальянская опера занимает в истории музыки XVIII века.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ливанова Т.Н. История западноевропейской музыки до 1789 г. М.: Музыка, 1983. Т. 1.
2. Маслова А.И. Никола Сала – забытый мастер неаполитанской контрапунктической школы [Электронный ресурс] // Исследования молодых музыковедов: сб. статей / ред. А. Гундорина. М.: РАМ имени Гнесиных, 2020. С. 96–102. URL: https://gnesin-academy.ru/wp-content/documents/nauka/Sbornik_2020/10%20Maslova.pdf. (дата обращения: 1.06.2021).

²³ Тем не менее, работы Лео, даже сценические, больше, чем работы других представителей его поколения, отражали академическую сторону его обучения, «его церковный стиль находил отражение даже в его *opere buffe* (хотя и в пародийном ключе)» [25]. В противоположном направлении развивается творчество Дуранте, выделяющееся новой полифонической манерой, в которой важную роль играла гармония, доминировал виртуозный вокал и концертность [Ibid.].

3. Митюкова З.З. Партименто в итальянской музыке XVIII века: дисс. ... канд. иск.: 17.00.02. Казань, 2018.
4. Сусидко И.П. Итальянская церковная музыка XVIII века: о стилях, жанрах и региональных традициях // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2015. № 2 (13). С. 12–25.
5. *Anonimo*. Guerre civile musicale. In: L'Eco, Giornale di Scienze, Lettere, Arti, Mode e Teatri. 1835. Venerdì 26 Giugno.
6. *Burney Ch.* The Present State of Music in France and Italy. London: T. Becket and Co., 1771.
7. *Burney Ch.* Sala. In: The Cyclopædia, or Universal Dictionary of Arts, Sciences, and Literature / ed. by Abraham Rees. London: Strahan, 1819. Vol. XXXI.
8. *Cafiero R.* La trattatistica musicale. In: Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento / a cura di Francesco Cotticelli e Paologiovanni Maione. Napoli: Turchini Edizioni, 2009. P. 593–656. (текст также доступен в немецком переводе: Traktate über Musik // Musik und Theater in Neapel im 18. Jahrhundert / hrsg. F. Cotticelli und Paologiovanni Maione. Kassel und Basel: Bärenreiter Verlag, 2010. S. 641–708).
9. *Cafiero R.* The Early Reception of Neapolitan Partimento Theory in France: A Survey. In: Journal of Music Theory. 2007. Vol. 51. No. 1. Partimenti. P. 137–159.
10. *Choron A.-É., Fayolle F.* Dictionnaire historique des musiciens, artistes et amateurs, morts ou vivans. 2 vols. Paris: Valade et Lenormant, 1810. Vol. 1.
11. *Dent E.* Leonardo Leo. In: Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft, Achter Jahrgang 1906–07 / hrsg. M. Seiffert. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1906–1907. P. 550–566.
12. *De la Fage A.* Jacques Tritto [Giacomo Tritto] // Miscellanées musicales. Paris: Comptoir des imprimeurs unis, 1844. P. 173–185.

13. *Di Giacomo S.* Il Conservatorio di Sant'Onofrio a Capuana e quello di S. Maria della Pietà dei Turchini. Palermo: Sandron, 1924.
14. *Di Villarosa, Marchese [Carlo Antonio de Rosa].* Memorie dei compositori di musica del regno di Napoli. Naples: Stamperia Reale, 1840.
15. *Diergarten F.* Die italienischen und französischen Kontrapunktlehren des 18. und 19. Jahrhunderts. Forthcoming. [in Geschichte der Musiktheorie, Band 12. Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert / hrsg. von Stefan Keym. Darmstadt: Wiss. Buchges., 2021. Teil 3: Frankreich, Belgien und Italien].
16. *Dietz H.-B.* Durante, Francesco [Electronic resource]. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd edition. London: Oxford University Press, 2001. Available at: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.08377> (accessed: 01.06.2021).
17. L'Esprit des Journaux. Trentième année, Tome III. Bruxelles: De L'Imprimerie du Journal, 1800.
18. *Fayolle F.* Éloge de Langlé. In: Les quatre saisons du Parnasse, ou choix de poésies légères depuis le commencement du XIXe siècle. Troisième année. Paris: Imprimerie de Frères Mame, 1808. P. 152–167.
19. *Fétis F.-J.* Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. 8 vols. Bruxelles: Meline, Cans et Compagnie, 1840. Vol. 6.
20. *Florimo F.* Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli, del Cavaliere Francisco Florimo. 2 vols. Naples: tip. di L. Rocco, 1869. Vol. 1.
21. *Florimo F.* La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatorii. 4 vols. Naples: tip. di Vin. Morano, 1882. Vol. 2.
22. *Framery N.-É., Ginguené P.-L.* Encyclopédie méthodique: Musique. Paris: chez Panckoucke libraire, 1791. Vol. 1.
23. *Galeazzi F.* The Theoretical-Practical Elements of Music, Parts III and IV (1790 and 1796). In: Studies in the History of Music Theory and Litera-

ture / ed. by D. Burton and G. Harwood. Urbana: University of Illinois Press, 2012.

24. *Gjerdingen R.* Music in the Galant Style. Oxford: Oxford University Press, 2007.

25. *Hucke H., Cafiero R.* Leo, Leonardo [Lionardo] (Ortensio Salvatore de [di]) [Electronic resource]. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd edition. London: Oxford University Press, 2001. Available at: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.16416> (accessed: 01.06.2021).

26. *Imbimbo E.* Observations sur l'enseignement mutuel appliqué à la musique, et sur quelques abus introduits dans cet art; précédées d'une notice sur les conservatoires de Naples. Paris: L'imprimerie de Firmin Didot, 1821.

27. *Lichtenthal P.* Dizionario e Bibliografia della Musica. Milano: Antonio Fontana, 1826. Vol. 1

28. *Martini G.* Storia della musica. Bologna: Per Lelio dalla Volpe, impressore dell'Instituto delle Scienze, 1757. Vol. 1.

29. *Pannain G.* Saggio su la Musica a Napoli nel secolo XIX. In: Rivista Musicale Italiana. 1931. Anno XXXVIII. P. 193–206.

30. *Pastore G.* Leonardo Leo. Galatina: Pajano, 1957.

31. Revue de Paris. Tome trente-neuvième. Paris, 1832.

32. *Rosenberg J.* The Experimental Music of Pietro Raimondi. PhD diss. New York University, 1995.

33. *Rosenberg J.* Il 'Leista' Raimondi contro il 'Durantista' Bellini. In: Francesco Florimo e l'Ottocento musicale: atti del Convegno di Morcone, 19–21 aprile 1990 / ed. by Rosa Cafiero e Marina Marino. Reggio Calabria: Jason, 1999. P. 75–97.

34. *Rousseau J.-J.* Dictionnaire de Musique. Paris: Chez la Veuve Duchesne, 1768.

35. *Sanguinetti G.* The Art of Partimento; History, Theory, and Practice. New York: Oxford University Press, 2012.

36. *Sigismondo G.* Apoteosi della Musica del Regno di Napoli in tre ultimi transundati Secoli. 4 vols. D-B Mus. ms. autogr. theor. Sigismondo, G.l., 1820 / a cura di C. Bacciagaluppi, G. Giovani, R. Mellace; introduttivo di R. Cafiero. Roma: Società Editrice di Musicologia, 2016.

37. *Tour P. van* Counterpoint and Partimento. Methods of Teaching Composition in Late Eighteenth-Century Naples. PhD diss. Uppsala: Uppsala Universitet, 2015.

38. *Walker P.* Fugue [Electronic resource]. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd edition. London: Oxford University Press, 2001. Available at: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.51678> (accessed: 01.06.2021).

ИСТОЧНИКИ

39. *Choron A.-É.* Méthode élémentaire de Composition. Paris: Impr.-Libr. Pour les Mathématiques et la Marine, 1814. Vol. 1.

40. *Choron A.-É.* Principes de composition des Écoles d'Italie pour servir à l'instruction des Elèves des Maîtrises de Cathédrales. 3 vols. Paris: Auguste Le Duc, 1808–1809. Vol. 1.

41. *Choron A.-É. et Fiocchi, V.* Principes d'accompagnement des Écoles d'Italie: Extraits des meilleurs Auteurs: Leo, Durante, Fenaroli, Sala, Azopardi, Sabbatini, le père Martini, et autres. Ouvrage classique servant d'introduction à l'étude de la Composition. Paris: Chez Janet et Cotelte, 1804.

42. *Durante F.* Regole per l'Accompagnamento Del Sig.r Francesco Durante. MS. I-Fc B. 360.

43. *Fenaroli F.* Regole musicali per i principianti di cembalo [prima edizione]. Naples: Vincenzo Mazzola-Vocola, 1775.

44. *Fenaroli F.* Regole musicali per li Principianti di Cembalo. Nuova edizione accresciuta [terza edizione]. Naples: Domenico Sangiacomo, 1795.

45. *Fenaroli F.* Partimenti, ossia basso numerato, opera completa del signor Fedele Fenaroli / cur. E. Imbimbo. Roma: litografia Ratti in via della Croce n.17, [1800].

46. *Langlé H.* Traité de la fugue. Paris, 1805.

47. *Leo L.* Modo per ben imparare il Contrapunto | Del Sig.r D. Leonardo Leo. Dresden, Sächsische Landesbibliothek, MB 4° 49.

48. *Martini G.* Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto. Bologna: Per Lelio dalla Volpe, impressore dell'Instituto delle Scienze, 1774.

49. *Mattei S.* Pratica d'accompagnamento sopra bassi numerate e contrappunto a più voci. Bologna: Cipriani, ca. 1824.

50. *Muscogiuri B.* Studio sopra tutti i Moti del Basso a 3. Parti secondo la Scuola vera di Durante. I-Fc B 505.

51. *Sala N.* Regole del contrappunto pratico di Nicola Sala napoletano, primo maestro del Reale Conservatorio della Pietà de' Torchini dedicate alla maestà di Ferdinando IV re delle due Sicilie, 3 vols. Naples: Stamperia Reale, 1794. Vol. 1.

52. *Tritto G.* Scuola di Contrappunto ossia Teorica musicale. Milano: Ferd. Artaria Editore, 1816.

REFERENCES

1. *Livanova T.N.* Istoriya zapadnoevropejskoj muzyki do 1789 g. [History of Western European music before 1789]. Moscow: Muzyka [Music], 1983. T. 1 [Vol. 1].

2. *Maslova A.I.* Nikola Sala – zabytyj master neapolitanskoj kontrapunkticheskoj shkoly [Nikola Sala – the forgotten master of the Neapolitan counterpoint school [Electronic resource]. In: Issledovaniya molodyh muzykovedov: sb. statej / red. A. Gundorina [Studies by young musicologists: collect. of articles / ed. by A. Gundoriona]. Moscow: Gnesins Russian Academy of Music, 2020. Pp. 96–102. Available at: <https://gnesin-academy.ru/wp->

content/documents/nauka/Sbornik_2020/10%20 Maslova.pdf (accessed: 01.06.2021).

3. *Mityukova Z.Z.* Partimento v ital'yanskoj muzyke XVIII veka: diss. ... kand. isk. [Partimento in 18th century Italian music: PhD diss.]: 17.00.02. Kazan', 2018.

4. *Susidko I.P.* Ital'yanskaya cerkovnaya muzyka XVIII veka: o stilyah, zhanrah i regional'nyh tradiciyah [Italian Church Music of the 18th Century: On Styles, Genres and Regional Traditions]. In: Uchenye zapiski Rossijskoj akademii muzyki imeni Gnesinyh [Scientific notes of the Gnessin Russian Academy of Music]. 2015. No. 2 (13). P. 12–25.

5. *Anonimo.* Guerre civile musicale. In: L'Eco, Giornale di Scienze, Lettere, Arti, Mode e Teatri. 1835. Venerdì 26 Giugno.

6. *Burney Ch.* The Present State of Music in France and Italy. London: T. Becket and Co., 1771.

7. *Burney Ch.* Sala. In: The Cyclopædia, or Universal Dictionary of Arts, Sciences, and Literature / ed. by Abraham Rees. London: Strahan, 1819. Vol. XXXI.

8. *Cafiero R.* La trattatistica musicale. In: Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento / a cura di Francesco Cotticelli e Paologiovanni Maione. Napoli: Turchini Edizioni, 2009. P. 593–656. (текст также доступен в немецком переводе: Traktate über Musik // Musik und Theater in Neapel im 18. Jahrhundert / hrsg. F. Cotticelli und Paologiovanni Maione. Kassel und Basel: Bärenreiter Verlag, 2010. S. 641–708).

9. *Cafiero R.* The Early Reception of Neapolitan Partimento Theory in France: A Survey. In: Journal of Music Theory. 2007. Vol. 51. No. 1. Partimenti. P. 137–159.

10. *Choron A.-É., Fayolle F.* Dictionnaire historique des musiciens, artistes et amateurs, morts ou vivans. 2 vols. Paris: Valade et Lenormant, 1810. Vol. 1.

11. *Dent E.* Leonardo Leo. In: Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft, Achter Jahrgang 1906–07 / hrsg. M. Seiffert. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1906–1907. P. 550–566.
12. *De la Fage A.* Jacques Tritto [Giacomo Tritto] // *Miscellanées musicales*. Paris: Comptoir des imprimeurs unis, 1844. P. 173–185.
13. *Di Giacomo S.* Il Conservatorio di Sant’Onofrio a Capuana e quello di S. Maria della Pietà dei Turchini. Palermo: Sandron, 1924.
14. *Di Villarosa, Marchese [Carlo Antonio de Rosa]*. Memorie dei compositori di musica del regno di Napoli. Naples: Stamperia Reale, 1840.
15. *Diergarten F.* Die italienischen und französischen Kontrapunktlehren des 18. und 19. Jahrhunderts. Forthcoming. [in *Geschichte der Musiktheorie*, Band 12. Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert / hrsg. von Stefan Keym. Darmstadt: Wiss. Buchges., 2021. Teil 3: Frankreich, Belgien und Italien].
16. *Dietz H.-B.* Durante, Francesco [Electronic resource]. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd edition. London: Oxford University Press, 2001. Available at: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.08377> (accessed: 01.06.2021).
17. *L’Esprit des Journaux*. Trentième année, Tome III. Bruxelles: De L’Imprimerie du Journal, 1800.
18. *Fayolle F.* Éloge de Langlé. In: *Les quatre saisons du Parnasse, ou choix de poésies légères depuis le commencement du XIXe siècle*. Troisième année. Paris: Imprimerie de Frères Mame, 1808. P. 152–167.
19. *Fétis F.-J.* Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. 8 vols. Bruxelles: Meline, Cans et Compagnie, 1840. Vol. 6.
20. *Florimo F.* Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli, del Cavaliere Francisco Florimo. 2 vols. Naples: tip. di L. Rocco, 1869. Vol. 1.

21. *Florimo F.* La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatorii. 4 vols. Naples: tip. di Vin. Morano, 1882. Vol. 2.
22. *Framery N.-É., Ginguené P.-L.* Encyclopédie méthodique: Musique. Paris: chez Panckoucke libraire, 1791. Vol. 1.
23. *Galeazzi F.* The Theoretical-Practical Elements of Music, Parts III and IV (1790 and 1796). In: Studies in the History of Music Theory and Literature / ed. by D. Burton and G. Harwood. Urbana: University of Illinois Press, 2012.
24. *Gjerdingen R.* Music in the Galant Style. Oxford: Oxford University Press, 2007.
25. *Hucke H., Cafiero R.* Leo, Leonardo [Lionardo] (Ortensio Salvatore de [di]) [Electronic resource]. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd edition. London: Oxford University Press, 2001. Available at: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.16416> (accessed: 01.06.2021).
26. *Imbimbo E.* Observations sur l'enseignement mutuel appliqué à la musique, et sur quelques abus introduits dans cet art; précédées d'une notice sur les conservatoires de Naples. Paris: L'imprimerie de Firmin Didot, 1821.
27. *Lichtenthal P.* Dizionario e Bibliografia della Musica. Milano: Antonio Fontana, 1826. Vol. 1
28. *Martini G.* Storia della musica. Bologna: Per Lelio dalla Volpe, impressore dell'Instituto delle Scienze, 1757. Vol. 1.
29. *Pannain G.* Saggio su la Musica a Napoli nel secolo XIX. In: Rivista Musicale Italiana. 1931. Anno XXXVIII. P. 193–206.
30. *Pastore G.* Leonardo Leo. Galatina: Pajano, 1957.
31. Revue de Paris. Tome trente-neuvième. Paris, 1832.
32. *Rosenberg J.* The Experimental Music of Pietro Raimondi. PhD diss. New York University, 1995.

33. *Rosenberg J.* Il 'Leista' Raimondi contro il 'Durantista' Bellini. In: Francesco Florimo e l'Ottocento musicale: atti del Convegno di Morcone, 19–21 aprile 1990 / ed. by Rosa Cafiero e Marina Marino. Reggio Calabria: Jason, 1999. P. 75–97.
34. *Rousseau J.-J.* Dictionnaire de Musique. Paris: Chez la Veuve Duchesne, 1768.
35. *Sanguinetti G.* The Art of Partimento; History, Theory, and Practice. New York: Oxford University Press, 2012.
36. *Sigismondo G.* Apoteosi della Musica del Regno di Napoli in tre ultimi transundati Secoli. 4 vols. D-B Mus. ms. autogr. theor. Sigismondo, G.l., 1820 / a cura di C. Bacciagaluppi, G. Giovani, R. Mellace; introduttivo di R. Cafiero. Roma: Società Editrice di Musicologia, 2016.
37. *Tour P. van* Counterpoint and Partimento. Methods of Teaching Composition in Late Eighteenth-Century Naples. PhD diss. Uppsala: Uppsala Universitet, 2015.
38. *Walker P.* Fugue [Electronic resource]. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd edition. London: Oxford University Press, 2001. Available at: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.51678> (accessed: 01.06.2021).

SOURCES

39. *Choron A.-É.* Méthode élémentaire de Composition. Paris: Impr.-Libr. Pour les Mathématiques et la Marine, 1814. Vol. 1.
40. *Choron A.-É.* Principes de composition des Écoles d'Italie pour servir à l'instruction des Elèves des Maîtrises de Cathédrales. 3 vols. Paris: Auguste Le Duc, 1808–1809. Vol. 1.
41. *Choron A.-É. et Fiocchi, V.* Principes d'accompagnement des Écoles d'Italie: Extraits des meilleurs Auteurs: Leo, Durante, Fenaroli, Sala,

Azopardi, Sabbatini, le père Martini, et autres. Ouvrage classique servant d'introduction à l'étude de la Composition. Paris: Chez Janet et Cotelte, 1804.

42. *Durante F.* Regole per l'Accompagnamento Del Sig.r Francesco Durante. MS. I-Fc B. 360.

43. *Fenaroli F.* Regole musicali per i principianti di cembalo [prima edizione]. Naples: Vincenzo Mazzola-Vocola, 1775.

44. *Fenaroli F.* Regole musicali per li Principianti di Cembalo. Nuova edizione accresciuta [terza edizione]. Naples: Domenico Sangiacomo, 1795.

45. *Fenaroli F.* Partimenti, ossia basso numerato, opera completa del signor Fedele Fenaroli / cur. E. Imbimbo. Roma: litografia Ratti in via della Croce n.17, [1800].

46. *Langlé H.* Traité de la fugue. Paris, 1805.

47. *Leo L.* Modo per ben imparare il Contrapunto | Del Sig.r D. Leonardo Leo. Dresden, Sächsische Landesbibliothek, MB 4° 49.

48. *Martini G.* Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto. Bologna: Per Lelio dalla Volpe, impressore dell'Instituto delle Scienze, 1774.

49. *Mattei S.* Pratica d'accompagnamento sopra bassi numerate e contrappunto a più voci. Bologna: Cipriani, ca. 1824.

50. *Muscogiuri B.* Studio sopra tutti i Moti del Basso a 3. Parti secondo la Scuola vera di Durante. I-Fc B 505.

51. *Sala N.* Regole del contrappunto pratico di Nicola Sala napoletano, primo maestro del Reale Conservatorio della Pietà de' Torchini dedicate alla maestà di Ferdinando IV re delle due Sicilie, 3 vols. Naples: Stamperia Reale, 1794. Vol. 1.

52. *Tritto G.* Scuola di Contrappunto ossia Teorica musicale. Milano: Ferd. Artaria Editore, 1816.

