

На правах рукописи



Маслова Анастасия Ивановна

Никола Сала (1713–1801)

и неаполитанская контрапунктическая традиция

Специальность 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство)
(искусствоведение)

Автореферат диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Москва — 2025

Работа выполнена в Российской академии музыки имени Гнесиных

Научный руководитель: доктор искусствоведения, профессор
Сусидко Ирина Петровна

Официальные оппоненты: **Франтова Татьяна Владимировна,**
доктор искусствоведения, профессор,
Ростовская государственная
консерватория имени С. В. Рахманинова,
кафедра теории музыки и композиции,
профессор

Копосова Ирина Владимировна,
кандидат искусствоведения, доцент,
Петрозаводская государственная
консерватория имени А. К. Глазунова,
кафедра теории музыки и композиции,
доцент

Ведущая организация: Новосибирская государственная
консерватория имени М. И. Глинки

Защита состоится 16 декабря 2025 года в 17.00 часов на заседании диссертационного совета 23.2.013.01, созданного на базе Российской академии музыки имени Гнесиных (121069, Москва, ул. Поварская 30-36).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке и на сайте РАМ имени Гнесиных <https://gnesin-academy.ru/science/dissertatsionnyj-sovet/protection/27490/>

Автореферат разослан «___» _____ 2025 года

Ученый секретарь
диссертационного совета



Пилипенко
Нина Владимировна

Общая характеристика работы

«Великие люди и в теории, и в практике заполнили тома о правилах контрапункта. Кажется дерзким притворяться, что делаешь это лучше, или бесполезным занятием, чтобы повторять то же самое. Я надеюсь, что, прочитав работу, которую я вам представляю, я освобожусь от того и другого недостатка. Я не притворялся, что у меня получается лучше, я не глупо трудился, чтобы сделать то же самое»¹. Этими словами Никола Сала (1713–1801) открывает свой монументальный трактат *Regole del contrappunto pratico* («Правила практического контрапункта», Неаполь, 1794). Идея его автора не нова и, как и в большинстве подобных изданий, призвана подчеркнуть новый подход или способ преподнесения уже известного материала. Поскольку существенные аспекты «доктрины» контрапункта на протяжении долгого времени, как правило, оставались неизменными, предисловия к трактатам чаще всего извещали только о том, что в них по-новому, с особой точностью и тщательностью изложены правила, давно сформулированные авторитетными теоретиками. Однако за строками предисловия Салы стоит нечто большее. Его трактат, изданный на излете XVIII века, заставляет обратить пристальное внимание на неаполитанскую контрапунктическую традицию, место которой в истории теоретических учений и композиторской практике вплоть до сегодняшнего дня не осмыслено должным образом.

В XVI столетии в южно-итальянской столице одна за другой были открыты четыре консерватории, в которых воспитывали высочайшего уровня исполнителей и композиторов. Из них *Santa Maria della Pietà dei Turchini* славилась традицией преподавания контрапункта. Именно здесь Сала проходил обучение, а по окончании продолжил работу в качестве преподавателя, чему посвятил всю свою жизнь. Итогом его насыщенной педагогической деятельности стало завершение в возрасте восьмидесяти с лишним лет трактата, который остается единственным известным на сегодня опубликованным трудом по контрапункту из множества других работ в этой области, написанных неаполитанскими мастерами в XVIII веке.

¹ *Sala N. A'Lettori l'autore // Regole del contrappunto pratico di Nicola Sala napoletano, primo maestro del Reale Conservatorio della Pietà de' Turchini dedicate alla maestà di Ferdinando IV re delle due Sicilie: in 3 vols. Naples: Stamperia Reale, 1794. Vol. 1. P. [5].*

Парадокс состоит в том, что ни сам трактат, ни полифоническая традиция, более трехсот лет существовавшая на юге Италии, до сих пор практически не изучены, а имя Салы в новейшее время и вовсе оказалось забытым. Его труд, если и упоминается в энциклопедических статьях, то сопровождается, как правило, лишь краткой исторической справкой, а весь трехтомный корпус практических упражнений по-прежнему так и не получил комплексного анализа. Сложности добавляет и то, что всего через несколько лет после публикации *Regole* большая часть экземпляров была уничтожена, и уже в начале XIX века этот труд стал относиться к разряду библиографических редкостей. Тем не менее именно он в корреляции с другими рукописными работами неаполитанских мастеров и свидетельствами современников позволяют с уверенностью говорить о том, что в Неаполе XVIII века сложилась и успешно развивалась собственная мощная контрапунктическая школа, отличающаяся, в первую очередь, своими методами преподавания и подарившая миру ни одну сотню выдающихся композиторов. Все это определяет **актуальность темы диссертации**.

Цель исследования – комплексный анализ трактата Николы Салы *Regole del contrappunto pratico* в контексте неаполитанской контрапунктической традиции XVIII века.

Достижение поставленной цели предполагает решение ряда **задач**:

- воссоздать культурно-историческую ситуацию, в рамках которой в XVIII веке в Неаполе сложилась собственная контрапунктическая традиция;
- собрать разрозненные сведения о жизни и творчестве Салы и на их основе реконструировать, насколько это возможно, его биографию;
- исследовать историю создания и публикации трактата *Regole del contrappunto pratico* Салы, определить порядок следования трех томов и их внутреннюю организацию, проанализировать содержащиеся в них теоретические и практические материалы;
- определить отношение трактата Салы к известным теоретическим концепциям XVIII века; проследить распространение и рецепцию *Regole* Салы в Италии и за ее пределами;
- рассмотреть проблему итальянской терминологии, используемой в трактате Салы, и дать ей необходимое толкование на русском языке с

использованием терминов и понятий, принятых в отечественной теории контрапункта.

Объект исследования – труды Салы и других неаполитанских мастеров второй половины XVIII века в области контрапункта, **предмет** – их теоретические, практические и методологические особенности.

Материалом исследования стал прежде всего трактат *Regole del contrappunto pratico* Николы Салы, опубликованный в трех томах *in folio* в Неаполе в 1794 году. Кроме того, существенным дополнением к изданному при жизни Салы трактату стали до сих пор неопубликованные работы композитора, хранящиеся в архиве неаполитанской консерватории *San Pietro a Majella*.

Помимо труда Салы нами также рассматривались работы других мастеров неаполитанской школы. Среди них назовем два сохранившихся рукописных трактата Леонардо Лео – *Modo per ben imparare il Contrapunto* (D-Dl MB.4.49, Саксонская государственная и университетская библиотека, Дрезден) и *Instituzioni o Regole di contrappunto* (I-Nc 22.2.6(3), библиотека консерватории *San Pietro a Majella*, Неаполь), издание *Quindici fughe a Due* Алессандро Скарлатти (издательство *Ut Orpheus Edizioni*), осуществленное на основе рукописи с одноименным названием, также хранящейся в библиотеке консерватории *San Pietro a Majella* (I-Nc 34-4-13(7)), и другие теоретические источники, позволяющие составить представление о контексте, в котором создавался труд Салы.

Положения, выносимые на защиту.

1. Деятельность Салы – главным образом, создание трехтомного трактата, отражающего теорию и практику контрапункта в Неаполе второй половины XVIII века и обобщающего достижения неаполитанских мастеров в области полифонии, – можно считать кульминацией в развитии неаполитанской контрапунктической школы; труд Салы дает возможность считать неаполитанскую школу не менее значимой, чем знаменитую болонскую.
2. Преподавание контрапункта в неаполитанских консерваториях породило две педагогические традиции, отличающиеся не только своими методами, принципами и формами обучения, но и теоретическими основаниями. Противостояние их сторонников, выраженное в различном определении места и роли дисциплины

контрапункта в курсе обучения композиции, следует рассматривать с позиции не просто разнящихся подходов к преподаванию, но смены стилевых ориентиров, произошедшей в европейском музыкальном искусстве середины XVIII века.

3. Трехтомный труд Салы, содержащий колоссальное для теоретических работ число выписанных упражнений и образцов практической музыки, при всем их многообразии отличается строгой логикой организации, последовательностью и системностью изложения, согласованными с особой иерархией. В совокупности во всем этом прослеживается определенная теоретическая концепция, главным организующим фактором которой стала специфическая система модусов «переходного» типа от церковных ладов к классической мажоро-минорной тональной системе.
4. Трактат Салы был известен и пользовался авторитетом не только в Италии, но и за ее пределами. Будучи переведенным на французский язык и изданный музыкальным публицистом, ученым и педагогом А.-Э. Шороном в рамках проекта *Principes de composition des écoles d'Italie* (Париж, 1809) для студентов недавно открывшейся Парижской консерватории, он стал одной из основ композиторского образования во Франции. При этом и сами *Regole* Салы показывают тесную связь с ведущими европейскими учениями своего времени: в частности, теория разрядной ритмики, изложенная в труде *Gradus ad Parnassum* И. Й. Фукса (Вена, 1725), была адаптирована Салой к неаполитанской контрапунктической традиции и применена в I томе его трактата.
5. Многочисленные образцы фуг в трудах А. Скарлатти, Л. Лео, Салы, Дж. Тритто, а также в работах их учеников, позволяют говорить об особой модели – устойчивой форме сочинения, характерной для абсолютного большинства неаполитанских фуг, написанных с конца XVII до начала XIX века.

Методология и методы исследования. В диссертации применяется ряд подходов и методов, выработанных в трудах российских и зарубежных исследователей:

– *исторический подход*, позволяющий реконструировать культурный контекст и событийный ряд, приведший к возникновению в неаполитанских консерваториях двух педагогических школ;

– *биографический метод*, основанный на изучении разрозненных фактов из множества жизнеописаний неаполитанского мастера и свидетельств современников, сохранившихся в различных словарях, письмах и документах;

– *компаративный*, предполагающий сравнительный анализ методов и принципов обучения контрапункту, практикуемых представителями двух школ, с упражнениями, сохранившимися в архиве неаполитанской консерватории *San Pietro a Majella*, а также представленными на страницах *Regole del contrappunto pratico* Салы, и последующее соотнесение предложенных в них образцов с педагогической и композиторской деятельностью маэстро;

– *метод источниковедческого анализа*, необходимый для работы со старыми печатными изданиями и рукописными источниками;

– *структурный метод*, посредством которого становится возможным анализировать внутреннее строение сочинений и выявлять, при наличии таковой, определенную логику, нередко воплощающуюся в устойчивую композиционную форму.

Степень разработанности темы исследования. В последнее десятилетие неаполитанская контрапунктическая традиция начала привлекать внимание зарубежных ученых.

К моменту начала нашей работы над темой и прямо в процессе исследования появились публикации, в той или иной степени связанные с интересующей нас проблематикой. Прежде всего, необходимо назвать монографию профессора университета Эребру (Швеция) Питера ван Тура, опубликованную на основе его докторской диссертации «Контрапункт и партименто: методы обучения композиции в Неаполе конца XVIII века» (2015). В этом исследовании на основе анализа контрапунктических тетрадей воспитанников неаполитанских консерваторий автор характеризует методы обучения, практиковавшиеся в Неаполе; в нем же предпринята первая за несколько десятков лет попытка научного обоснования причин конфликта между двумя партиями – леистов и дурантистов. Помимо монографии ван Тура также принадлежит ряд статей, в которых по преимуществу рассматриваются другие аспекты неаполитанской педагогики (2017, 2018, 2019). В настоящее

время ван Тур работает над завершением своего нового исследования, которое всецело посвящено изучению фуги в учебных материалах композиторов из Неаполя и Болоньи ([2025–2027]).

Другим важным историко-библиографическим источником для нас стали труды доцента кафедры истории, археологии и истории искусств миланского университета *Cattolica del Sacro Cuore* Розы Кафьеро, в первую очередь, написанная ею масштабная глава о музыкальных трактатах для коллективного труда «Музыка и театр в Неаполе XVIII века» (2009). В ней не только представлен широкий обзор теоретических трудов того времени, но и приведены выдержки из уникальных исторических документов и фрагменты артефактов, хранящихся в государственных и частных архивах Италии. Особого внимания заслуживают ее статьи, посвященные специально *Regole del contrappunto pratico* Салы и имеющие, таким образом, прямое отношение к главному материалу нашей работы. Кафьеро дважды обращалась к сложной и запутанной истории этого трактата и, опубликовав в 2008 году первый вариант исследования, снова вернулась к нему спустя более десяти лет и выпустила новую, дополненную и переработанную версию статьи в рамках своей комплексной монографии по истории теории музыки в Италии, выпущенной в 2020 году.

В числе специальных исследований, в которых также рассматривается трактат Салы, следует назвать статьи Гаэтано Стеллы (2009), Паоло Суллы (2016) и Феликса Диргартена (2021). В них, по большей части, анализируется историко-культурный контекст и обстоятельства публикации *Regole*, но, вместе с тем, в первых двух работах намечены общие черты и характерные особенности контрапунктических упражнений и, что особенно важно, фуг, содержащихся в трактате Салы. К ним примыкает и развернутый критический комментарий Франческо Тазини, предваряющий нотное издание пятнадцати фуг Скарлатти (*UT Orpheus Edizioni*, 2020).

Наконец, нельзя не отметить ряд трудов, посвященных исследованию партименто — особой дисциплины, культивируемой в неаполитанских консерваториях, которая заключалась в фактурном развертывании музыкального построения по заданному басу и предшествовала курсу контрапункта. Эти практики в силу широко развитых в местных консерваториях междисциплинарных связей и интегрированных форм

обучения обнаруживают между собой многочисленные точки соприкосновения. По этой причине решение ряда вопросов, связанных с теорией контрапункта и специфическим терминологическим аппаратом, находится с партименто в непосредственной близости. Среди множества работ, созданных в этом направлении, выделим две: монографию доцента кафедры теории и истории музыки Римского университета Тор Вергата Джорджо Сангвинетти (2012), которому принадлежит приоритет в изучении практики партименто, и кандидатскую диссертацию Залины Закировны Митюковой «Партименто в итальянской музыке XVIII века» (Казань, 2018) как первое крупное исследование о ней на русском языке.

Таким образом, несмотря на то, что педагогическое наследие мастеров неаполитанской школы в последнее десятилетие все чаще становится объектом внимания ученых, специального труда, посвященного их достижениям в области контрапункта, а также детальному анализу трактата Салы, особенно его теоретической составляющей, пока не появилось.

Научная новизна определяется, прежде всего, материалом и ракурсом исследования. Анализ теоретических и практических материалов, содержащихся в трактате Салы, выявил многочисленные точки соприкосновения с рядом работ других неаполитанских композиторов и педагогов, что позволило проследить преемственность педагогической традиции и обосновать структурные и композиционные связи, имеющиеся между отдельными их сочинениями. В уже более полувека известной проблеме разногласий между двумя противоборствующими партиями леистов и дурантистов обнаруживаются новые причины полемики, коренящиеся, главным образом, в теоретических и практических основах контрапункта. Впервые сделан вывод о характере адаптации теории разрядов Фукса (*Gradus ad Parnassum*, 1725) к обучению контрапункту на основе чисто неаполитанского изобретения «правила октавы». Методом сравнительного анализа фуг из трактата Салы с сохранившимися образцами фуг его предшественников, современников и последователей удалось вывести универсальную «неаполитанскую модель фуги», характерную для творчества ряда неаполитанских композиторов с конца XVII до начала XIX века. Особое внимание в работе уделяется проблеме старой итальянской терминологии, использованной как в трактате Салы, так и в ряде других трудов, входящих в

поле диссертационного исследования, оставленной при этом без должного теоретического объяснения. Анализ и сопоставление идентичных понятий позволило дать большинству из них необходимое толкование с использованием терминов, принятых в отечественной теории контрапункта в наши дни.

Теоретическая значимость исследования. Изучение разных аспектов трактата Салы, его соотношения с известными теоретическими концепциями XVIII века и распространения в Италии и Европе позволяет констатировать значимость неаполитанской контрапунктической школы в общей истории полифонии и ввести это понятие в научный оборот. Кроме того, теоретическая значимость связана с расширением имеющихся представлений о влиянии и распространении теории разрядной ритмики Фукса на неаполитанскую и – шире – итальянскую полифоническую традицию, а также значительном обогащении терминологического аппарата лексикой, относящейся к теории контрапункта и фуги. Выявление определенных структурных и композиционных закономерностей в ряде образцов из трактата Салы и трудов некоторых его предшественников, современников и последователей может быть использовано как некий метод, позволяющий проследить процесс формирования локальной педагогической традиции и применимый к изучению других композиторских школ.

Практическая значимость обусловлена возможностью включения результатов исследования в учебные курсы как таких специальных дисциплин, как полифония и анализ музыкальных произведений, так и в лекции по истории зарубежной музыки, а также музыкально-теоретическим системам. Кроме того, музыкальный материал, рассмотренный в диссертации, может быть использован на занятиях сольфеджио и гармонией, добавлен в репертуар дирижеров академического хора, поскольку открывает пласт практически неизвестной и неисполняемой многоголосной духовной музыки.

Степень достоверности и апробация результатов. Достоверность результатов исследования определяется опорой на ряд новейших научных источников по теории и истории полифонии, использовании обширного круга исторических материалов и документов самого разного происхождения, анализом различных учений о контрапункте, распространенных в Италии, Франции и Германии в XVIII веке, а также работой с подлинными

рукописными и печатными источниками, хранящимися в архиве неаполитанской консерватории *San Pietro a Majella*.

Материалы диссертации были апробированы на различных научных конференциях и семинарах, среди них: XIII Международная научная конференция «Исследования молодых музыковедов» (РАМ имени Гнесиных, 2020), Международный молодежный научный форум «Ломоносов» (МГУ имени Ломоносова, 2020, 2021), Международная научная конференция «Музыкальная композиция: исторические метаморфозы» в рамках проекта «Техника музыкальной композиции: теория и практика» (РАМ имени Гнесиных, 2021), VI Международная научная конференция «Опера в музыкальном театре: история и современность» (РАМ имени Гнесиных, 2021), XVII Международная научная конференция «Исследования молодых музыковедов» (РАМ имени Гнесиных, 2024), VIII ежегодный форум молодых исследователей искусства и культуры «Научная Весна – 2024» (ГИИ, 2024).

Материалы диссертации также апробированы в научных работах, участвовавших в XXXI Международном конкурсе научно-исследовательских работ студентов в области музыкального искусства (2021, 1-е место) и в XI Всероссийском конкурсе молодых ученых в области искусств и культуры (2024, I премия).

Основные положения работы отражены в 5 публикациях, из которых 3 – в изданиях, входящих в список рецензируемых журналов, рекомендованных ВАК.

Структура диссертации. Исследование помимо Введения включает три главы, каждая из которых разделена на четыре параграфа, Заключение и три Приложения. В Первой главе («Никола Сала и его трактат *Regole del contrappunto pratico*») предпринята попытка реконструкции историко-культурных событий, повлекших за собой возникновение в Неаполе двух педагогических школ, разбираются причины их полемики и развеивается ряд прочно закрепившихся за ними мифов; рассказывается о воссозданном творческом пути и становлении контрапунктического мастерства Николы Салы, истории создания, предпосылках и публикации трактата, его рецепции, а также влиянии *Gradus ad Parnassum* Фукса на обучение в неаполитанских консерваториях. Во Второй главе («Общая теория и практика контрапункта в трактате Салы») содержится анализ теоретического и практического материала,

изложенного в I томе *Regole*, в корреляции с теорией гармонии и полифонии в трудах других итальянских и французских мастеров. Третья глава («Неаполитанская fuga») посвящена рассмотрению коллекции фуг, представленных на страницах II и III тома *Regole*, и выявлению в них структурно-композиционных закономерностей.

В *Приложении А* помещены иллюстрации, в *Приложении Б* приведены наиболее важные и показательные с точки зрения проблематики нашего исследования сочинения мастеров неаполитанской контрапунктической школы, *Приложение В* содержит составленный нами «Указатель музыкальных образцов» в трактате Салы, к которому есть частые отсылки в основном тексте работы.

Обозначения и сокращения. Поскольку большая часть исследования посвящена рассмотрению педагогической традиции, сложившейся в одной из четырех неаполитанских консерваторий, полное название которой *Santa Maria della Pietà dei Turchini*, для краткости мы будем обозначать ее просто *La Pietà*. По этой же причине трактат Салы *Regole del contrappunto pratico*, как правило, будет упоминаться в краткой форме *Regole*. Ввиду частой необходимости отсылки к тем или иным музыкальным образцам, содержащимся в трех томах *Regole*, нами введена сокращенная система их нумерации, где каждому примеру был присвоен свой уникальный шифр, или составной номер, освобождающий нас от обязательств указания его полных выходных данных, которые находятся в «Указателе» в *Приложении В*.

Основное содержание работы

Во Введении обоснованы актуальность и новизна результатов диссертации, сформулированы проблема, цель, задачи, методы, теоретическое и практическое значение, а также степень достоверности исследования.

Глава 1. Никола Сала и его трактат

Regole del contrappunto pratico

§1.1. О двух педагогических школах в Неаполе XVIII века

Четыре неаполитанские консерватории, основанные в XVI столетии, на протяжении XVIII века пользовались заслуженным авторитетом в деле подготовки композиторов и певцов. Существование длительной

педагогической традиции закономерно привело к формированию педагогических школ. Источники XVIII–XIX веков содержат сведения о противостоянии в Неаполе сторонников двух из них – «леистов», учеников и продолжателей традиции, заложенной Леонардо Лео (1694–1744), и «дурантистов», приверженцев Франческо Дуранте (1684–1755). Консерватории *Santa Maria di Loreto* и *Sant'Onofrio*, где работал Дуранте, вошли в историю как консерватории дурантистов, в то время как *La Pietà* следовала установкам Лео.

Противостояние консерваторий отмечено в ряде исследований XIX и начала XX веков, однако суждения о его причинах высказывались довольно редко, мнения часто противоречат друг другу. Первые зафиксированные сведения, касающиеся природы разногласий, начали появляться только в первой трети XIX века, почти через сто лет после смерти и Лео, и Дуранте, которые не оставили теоретических работ, позволявших судить о причинах раздора.

Анализ обширного корпуса практических упражнений, рукописей и трактатов, в корреляции с учебными материалами учеников показал, что две школы композиции отличались подходами к обучению контрапункту. Школа Лео придерживалась старых традиций, восходящих к учению Джузеппе Царлино, школа Дуранте ориентировалась на французскую практику *basse fondamentale* Жана-Филиппа Рамо, более актуальную в перспективе развития общеевропейского стиля. Наиболее ярко разность этих двух подходов проявила себя в контрапункте – дисциплине, завершавшей курс обучения композиции в неаполитанских консерваториях.

Музыковеды, изучавшие творчество Лео и Дуранте, всегда отмечали различия в их композиторском письме. В своей церковной музыке Лео в большей степени, чем Дуранте, ориентировался на нормы ренессансного письма. Имея значительный оперный опыт, он, по-видимому, острее ощущал различие между жанрами. Церковная музыка Дуранте, напротив, тяготела к новой полифонической манере, в которой важную роль играла гармония, доминировал виртуозный вокал и концертность. Таким образом, 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 – процесса поглощения старого стиля новым.

§1.2. Никола Сала – забытый неаполитанский контрапунктист

В диссертации собраны разрозненные факты биографии Салы, изобилующей значительными лакунами. Хотя Сала и вошел в историю музыки как мастеровитый оперный композитор, более ценными справедливо считаются его работы в жанрах духовной музыки, где он, будучи полифонистом, отдает предпочтение искусным хитросплетениям сложной многоголосной ткани. Однако главным для него, безусловно, было преподавание. Для студентов, прошедших обучение в стенах *La Pietà*, он создал большое количество практических упражнений по всем основным дисциплинам – сольфеджио, партименто и контрапункту. Сочиненные им темы фуг и *partimenti* использовались впоследствии в классах композиции *Real Collegio di musica* – с 1826 года *Reale Conservatorio di Musica di San Pietro a Majella* – в Неаполе на протяжении всего XIX и даже в начале XX века.

§1.3. Трактат *Regole del contrappunto pratico*: история, рецепция, структура

Монументальный трактат *Regole del contrappunto pratico* («Правила практического контрапункта») по праву считается главным достижением Николы Салы, что отмечено во всех жизнеописаниях неаполитанского мастера, начиная с биографического словаря А.-Э. Шорона и Ф. Ж.-М. Файоля (Париж, 1811). Этот труд стал единственной опубликованной работой Салы, известной на сегодняшний день. Изданию трактата, как известно по воспоминаниям архивариуса консерваторской библиотеки Неаполя Джузеппе Сигизмондо и статьям английского ученого и историка музыки Чарльза Берни, способствовал сам Фердинанд IV, который профинансировал роскошное трехтомное издание в Королевской типографии.

Изложению теоретического и практического материала в трактате предшествуют Посвящение королю и Обращение к читателям, в которых прочитывается основной мотив, движущий Салой при создании труда — сохранение традиции как средство против упадка музыкального искусства. Правила контрапункта, собранные и описанные в трактате, адресованы всем обучающимся в неаполитанских консерваториях.

После захвата французами Неаполя в 1799 году большинство печатных экземпляров трактата были утеряны. Возрождению труда Салы способствовал Берни, оставивший подробное описание структуры, содержания и распределения в *Regole* теоретического и практического материала, а также полную рукописную копию трактата. Важную роль сыграл также французский педагог и ученый Александр-Этьен Шорон, переиздавший труд Салы в трехтомных *Principes de composition des écoles d'Italie* (Париж, 1809). Положив в основу издания образцы из *Regole* Салы, Шорон добавил к ним упражнения и сочинения Палестрины, Лео, Дуранте, Фенароли, К. Карезаны, К. Порты и других выдающихся итальянских мастеров.

Особенность оригинала трактата Салы состоит в том, что три тома *Regole* при публикации не были пронумерованы, что привело к путанице, возникшей впоследствии: в европейских библиотеках, располагающих этим трудом, тома распределены по-разному. В результате сложилось два подхода к нумерации составляющих его томов. В отношении I тома *Regole* ученые единодушны, поскольку на последней его странице издатель оставил запись «Fine del Primo Libro». Что же касается II и III томов, то они оба имеют в конце одинаковые фразы «Laus Deo» (лат. «Хвала Богу») и, по этой причине, часто меняются местами. Группа итальянских исследователей – Кафьеро, Стелла и Сулло – вторым томом считают тот, который начинается серией *disposizioni a due tutte in canoni* и насчитывает 143 страницы. Ван Тур и Диргартен в качестве такового рассматривают другой, также начинающийся с обучения двухголосным *il modo di fare l'imitazioni*, но насчитывающий 200 страниц, придерживаясь, таким образом, порядка, принятого во французском издании Шорона.

В нашей работе мы придерживаемся нумерации, принятой в неаполитанской консерватории *San Pietro a Majella* и распространенной среди итальянских ученых. Обоснованность этого выбора подтверждается и при соотнесении печатного издания с автографом *Regole*, хранящимся в библиотеке консерватории имени Джузеппе Верди в Милане (I-Mc Ms. TM. 40). Эта 104-страничная рукопись представляет собой нотную тетрадь альбомного формата, которая хоть и не отражает деление на книги, но содержит полную версию материалов I и II тома трактата. На этом основании мы составили «Указатель

музыкальных образцов» ко всем трем томам *Regole*, в котором отразили их внутреннюю организацию, структуру, порядок следования примеров и номеров, а также сопровождающие их авторские комментарии.

§1.4. *Gradus ad Parnassum* И. Й. Фукса в Неаполе

Создание *Regole del contrappunto pratico* Салы было бы невозможно без труда австрийского композитора и педагога Иоганна Йозефа Фукса (1660–1741), вышедшего более полувеком ранее. *Gradus ad Parnassum* (лат. «Ступени, или Шаги к Парнасу»), написанный на латинском языке и впервые опубликованный в Вене в 1725 году, очень скоро стал известен во всей Европе и в течение XVIII века был переведен и издан практически на всех европейских языках, оказав значительное влияние на многих композиторов, педагогов и теоретиков музыки. Учение Фукса было с восторгом воспринято ведущими итальянскими мастерами и, как это продемонстрировано во Второй главе диссертации, успешно адаптировано к методам и способам обучения контрапункту, практиковавшимся в неаполитанских консерваториях.

Подтвержденные сведения об использовании на практических занятиях в итальянских консерваториях труда Фукса отсутствуют. Однако в рукописных и печатных источниках XVIII – начала XIX века регулярно встречаются упоминания о важной роли *Gradus'a* в обучении, и особенно – в консерваториях Неаполя. К числу материальных подтверждений распространения труда Фукса в Неаполе относится и его графическое изображение на одном из живописных полотен, украшающих сегодня залы Болонской консерватории. На портрете Франческо Фео (1691–1761) неаполитанский мастер изображен перед книжной полкой, на которой стоят три книги с надписями “SCORPIONE”, “FUX” и “ZARLINO” на корешках.

Трактат Фукса был опорой для неаполитанских мастеров, которые во второй половине XVIII века все чаще стали обращаться к творчеству великих композиторов-полифонистов эпохи Ренессанса и тем самым сохраняли старую школу контрапункта. Разрядный контрапункт на *cantus firmus* постепенно был введен и адаптирован к методам и способам обучения, практикующимся в консерваториях Неаполя, стал основой, фактически, всего I тома *Regole del contrappunto pratico* Салы. Таким образом, трактат Фукса оказал сильнейшее влияние на неаполитанскую контрапунктическую школу, а целый пласт

теоретических работ, созданных в этот период, может рассматриваться как результат музыкально-педагогической и культурной интеграции.

Глава 2. Общая теория и практика контрапункта в трактате Салы

Термин «контрапункт» в музыкальной теории XVII–XVIII веков имел гораздо более широкое значение, нежели принято сейчас. Им называли и специальную область знания – собственно контрапункт, и смежную с ним – гармонию, а также мастерство композиции в целом. Во Второй главе рассмотрены теория и упражнения, содержащиеся в I томе трактата Салы, которые сам автор в начале тома определил «общим изучением контрапункта».

§2.1. Интервалы

Трактат Салы открывается учением об интервалах. Классификация, изложенная в *Regole*, основана на традиционном разделении всех интервалов на две группы – консонансы и диссонансы. К консонансам относятся созвучия терции, квинты, сексты и октавы, два совершенных и два несовершенных; диссонансов также четыре: секунда, кварта, септима и нона. Такая трактовка полностью соответствует теории интервалов, принятой в полифонии строго стиля.

Различия обнаруживаются в трактовке кварты, в которой согласно описанию Салы диссонирующим звуком является только нижний, и ноны, где, напротив, диссонирует только верхний звук. Именно этот момент, как нам кажется, мог быть еще одной причиной разногласий между двумя неаполитанскими школами. Что касается ноны, оппоненты были единодушны, а в отношении кварты – давали прямо противоположные рекомендации. Если Сала настаивает на задержании нижнего звука, то и Дуранте, и его последователь Фенароли в своих работах показывали всевозможные способы введения кварты с задержанием только в верхнем голосе. В диссертации также сформулировано предположение о синонимичной связи между приготовлением диссонанса консонансом и задержанным голосом в сопрано и залигованным звуком в басу и подготовкой снизу.

§2.2. Каденции

Каденция понималась неаполитанскими мастерами как базовая гармоническая формула, с которой они начинали практическое обучение и *partimento*, и контрапункту. При выполнении письменных упражнений

каденции нередко становились основой и для отработки различных видов диминуирования. Таким образом, они служили и простейшим средством развития гармонического слышания у студентов, и, фактически, их первым опытом в оформлении голосоведения, зафиксированным на бумаге.

В зависимости от гармонического наполнения при заполнении движения баса от I ступени к V и обратно к I в неаполитанской традиции каденции делились на три основных типа: простые (*semplice*), сложные (*composta*) и двойные (*doppia*). В многочисленных *regole*, составленных местными мастерами, встречаются и другие разновидности каденций, однако именно эти три были признаны как классические, стандартные способы оформления завершающих формул. Все они представлены в трактате Салы, где им отводятся первые страницы I тома *Regole*, а также приведен еще один вид каденций, называемый «длинной» (*lunga*).

Главная особенность обучения каденциям на уроках контрапункта состоит в том, что здесь, в отличие от практики *partimento*, где они осваивались непосредственно за клавиатурой или путем словесного описания мастера, каденции были не только записаны в расшифрованном виде, но представлены в двух-, трех- и четырехголосном изложении. Это приучало учеников внимательно следить за чистотой и правильностью голосоведения и подготавливало их к выполнению более сложных многоголосных упражнений на основе гаммы и *canto fermo*.

§2.3. Контрапункт на гамме

В XVIII веке широкое распространение получило «правило октавы», которое предписывало на каждой из восьми ступеней полной восходящей и нисходящей диатонической гаммы в басу использовать определенную гармонию. Гармонизации гаммы в обязательном порядке обучали всех студентов-композиторов неаполитанских консерваторий. Обычно этот навык отрабатывался на занятиях партименто, где его преподавали сразу после каденций. Освоение этого правила считалось залогом успеха в овладении более сложными видами реализации басовых фигур, которые предполагали использование задержаний, диминуции и имитации.

Роль гаммы в неаполитанской системе обучения на самом деле была значительно шире и не сводилась к простому воспроизведению ставшего столь популярным «правила октавы». Так, например, в качестве басовой партии

гамма практиковалась не только как инструмент гармонизации, но и становилась основой для других видов аккомпанемента, связанных с фактурным оформлением поступенного звукоряда секвенциями или имитациями. Более того, гамма – структура по своей сути гармоническая – нередко использовалась и на занятиях в классе контрапункта. Таким образом, она высвобождалась от закрепленной за ней функции баса и могла занимать позицию и верхнего, и одного из средних голосов.

Гамма стала основой контрапунктических упражнений и в первой части I тома трактата Салы, где соответствующий раздел, согласно неаполитанской традиции, следует после видов каденций. В рассматриваемой в этом параграфе части трактата полный (т. е. восходящий и нисходящий в объеме октавы) диатонический звукоряд гаммы C-dur выступает в роли *cantus firmus*. Образцы организованы по принципу постепенного увеличения количества контрапунктирующих голосов от двух до пяти и последовательно проходят по пяти ритмическим разрядам, изложенным в *Gradus ad Parnassum* Фукса.

Поставленные в начале серии упражнений на гамме технические задачи определяют два основных вектора, представляющих интерес для исследования: специфика трактовки неаполитанским мастером учения о разрядах в условиях гаммы в качестве *cantus firmus* и обращение в них к различным контрапунктическим техникам. Комплексной оценки требует и еще один аспект – роль гармонии и полифонии и их соотношение в этой серии упражнений.

Анализ серии упражнений на основе гаммы, проведенный в диссертации, позволяет пролить свет на многие существенные стороны обучения контрапункту в XVIII веке как в Неаполе вообще, так и в учении Салы в частности. Прежде всего это касается проблемы практического взаимодействия гармонии и полифонии в курсе контрапункта. Именно здесь как нельзя лучше видна та глубокая связь, которая в буквальном смысле «спаивает» эти два явления в этот период, и, вместе с тем, прослеживается плавный переход от все больше преобладающей вертикализации фактуры к приемам и техникам, свойственным мышлению, ориентированному на горизонталь. Другой аспект связан с использованием Салой учения о разрядах, внедренного им в курс контрапункта. При многочисленных точках соприкосновения с положениями Фукса, упражнения в трактате Салы демонстрируют не только сходие, но и иные методы и способы их применения, нередко даже противоречащие

установкам оригинала. Главное отличие состоит в самой трактовке разряда. Если в понимании Фукса разряд – это такое отношение, которое должно выполняться при любом количестве голосов, то для Салы разряд – это пропорция, два показателя которой следует соблюдать лишь в паре голосов, в то время как остальные могут вести себя довольно свободно. Вторая особенность заключается в выборе кантуса. В отличие от работы Фукса, где в качестве *cantus firmus* используются распевы григорианских хоралов, в *Regole* Салы в этой роли выступает полная натуральная гамма C-dur. Именно эта черта может служить самым ярким маркером педагогического подхода Салы, а специфика обращения с разрядной ритмикой позволяет говорить не о простом заимствовании, но адаптации учения Фукса к методам и принципам неаполитанской контрапунктической школы.

§2.4. Двойной контрапункт на *canto fermo*

Важной особенностью педагогической традиции школы Лео было раннее введение двойного контрапункта. Двойной контрапункт (*contrappunto doppio*) имел определяющее значение не только как чисто «технический» навык, которым должен владеть каждый образованный композитор, но и широко применялся на протяжении всего периода обучения, начиная с класса *solfeggi* и заканчивая свободной композицией. По этим причинам Сала посвящает ему одну из самых обширных частей всего трактата.

Правила двойного контрапункта октавы, децимы и дуодецимы иллюстрирует огромная серия упражнений на *canto fermo*, насчитывающая почти три с половиной сотни образцов. Примеры подчинены определенной иерархии и выстраиваются в строго регламентированную последовательность, которая регулируется несколькими параметрами: а) количеством голосов (от двух до шести); б) разрядом (от первого до пятого); в) модусом (от первого до шестого). За каждым модусом в трактате Салы, как это было принято, закреплен свой кантус, который таким образом становится еще одним организующим средством серии упражнений в двойном контрапункте.

Последовательно используя кантусы во всех шести модусах, Сала демонстрирует практику двойного контрапункта, где в первоначальном соединении кантус всегда используется в качестве нижнего голоса, а в производных совершаются его вертикальные перестановки с верхним или одним из средних голосов. В отдельных случаях, когда выполнение процедуры

обращения невозможно из-за риска получить в производном соединении ошибки, кантус все равно последовательно проводится по всем позициям, а к нему присочиняются новые голоса согласно правилам простого контрапункта.

Подводя итог наблюдениям над практикой двойного контрапункта в I томе трактата, нужно сказать о безусловном преобладании у Салы полифонического мышления, а также изобретательности как основной черты его композиционной манеры. Несмотря на строгое следование системе, каждый пример, каждое упражнение выполнены своим особым образом и демонстрируют все новые оригинальные решения. Хотя следование разрядам неизбежно приводит к некой регулярности ритмических построений и акцентированию гармонической вертикали, Сала всячески стремится их завуалировать, насыщая фактуру имитационной разработанностью, нередко жертвуя соблюдением разряда. Иногда сама идея двойного контрапункта – основной повод для создания этой грандиозной серии упражнений – уходит на второй план, уступая место показу очередной находки. Ряд полифонических приемов вводится уже в серии двухголосных упражнений, где даже первый, самый простой вид контрапункта, преподносится в форме канона, и только расширяется с увеличением количества голосов и переходом от разряда к разряду. К числу характерных для полифонии черт нужно также отнести рассредоточенное во времени вступление голосов, что приводит к большей текучести, и, отчасти, проявления ритмической комплементарности. Весь этот комплекс служит прекрасной базой для перехода ученика к следующей ступени композиторского образования – сочинению фуги.

Глава 3. Неаполитанская фуга

§3.1. Фуга в обучении композиторов в консерватории *La Pietà*

Фуга занимала исключительно важное место на всех этапах обучения композиторов в неаполитанских консерваториях – она присутствовала во всех дисциплинах. На уроках *solfeggi* обязательной частью занятий было пение *solfeggi fugati*, в классе *partimento* – импровизационная игра *partimento-fugue*, и, наконец, контрапункт, завершающий курс композиции, предполагал письменное сочинение фуг от двух до восьми голосов.

К концу XVIII века вследствие преобладающего письма в гомофонно-гармоническом складе, которое считалось более важным для сочинения музыки

в драматических жанрах, в консерваториях *Sant'Onofrio* и *Santa Maria di Loreto*, следующих заветам школы Дуранте, программа освоения фуги значительно сократилась. Их студенты также получали все навыки, необходимые для написания фуг, однако гораздо большее внимание стало уделяться тщательному обучению мелодии, фактуре, форме и модуляции. По этой причине методы обучения композиции, практикуемые в *La Pietà*, которая вопреки современным веяниям продолжала проповедовать традиции, заложенные Лео и главной своей целью по-прежнему ставила достижение воспитанниками высоких результатов в области полифонии и контрапункта, стали считаться консервативными.

§3.2. Фуга в трактате Салы

Фуга занимает самое значимое место и в *Regole* Салы. Здесь ей отводится большая часть II и III томов трактата, в которых содержится их обширная коллекция – 84 образца, сочиненных самим автором. Их изучение сопряжено со значительными трудностями, связанными в том числе с неизученными теоретическими представлениями и специфическим терминологическим аппаратом. В этом разделе диссертации изложены наши наблюдения в отношении композиционной логики фуг в трактате Салы, особенностей их стиля и тематизма.

Как и в I томе, музыкальные образцы во II и III томах выстроены в порядке постепенного увеличения количества голосов, в данном случае – от двух до восьми. Вторым определяющим фактором, как это было в последнем разделе I тома, посвященном практике двойного контрапункта, можно считать следование системе модусов, которые также подразумевают вполне классические тональности, следующие определенным образом. Эти принципы являются основополагающими при организации работ в имитационном контрапункте во II и III томах *Regole*.

Системы модусов во II и III томах трактата несколько различаются между собой. В III томе логика организации музыкальных образцов подчинена «тонам натуральным», которые мы условно назвали «системой шести модусов». Во II томе за счет введения дополнительного звука количество модусов на один увеличилось, что позволило нам по аналогии определить это «системой семи модусов».

§3.3. Теория фуги и терминология

Все фуги в трактате Салы, помимо длинных составных названий, в роли которых выступают адресованные им в начале различные авторские надписи и комментарии, также снабжены аналитическими разъяснениями. Часто они выполнены в виде коротких или более развернутых словесных подписей, сопровождающих нотный материал. Эта практика в целом была характерна для педагогического метода Салы. В своих примечаниях он использует термины и понятия, обозначающие как композиционные элементы фуги, так и полифонические приемы.

Большинство фуг в трактате Салы написано на две темы, которые вступают вместе, образуя двухголосную тему. Для их обозначения Сала использует традиционный термин *soggetto*. Когда первая тема фуги подвергалась каким-либо преобразованиям, в качестве синонима *soggetto* нередко выступало слово *fuga* в значении «тема». Это определение Сала дает только полным проведениям темы в развивающем разделе фуги. Для обозначения темо-ответных соотношений в экспозиционном разделе фуги Сала использует как самый распространенный их вариант *proposta / risposta*, так и более редкую пару терминов *guida / conseguente*, восходящую к традиции Царлино.

Важной характеристикой ответа в фуге была его принадлежность к одному из двух основных типов: реальный (*reale/regale*), который в точности имитировал тему, и тональный (*tonale*), изменяющий ее ступеневую величину для сохранения тонального единства. В начале III тома *Regole* Сала предлагает еще одну классификацию фуг на автентические и плагальные в зависимости от интервального состава ядра темы и ответа. Эта классификация, однако, не получает дальнейшего применения в трактате.

Разделы фуги, в которых отсутствует полное проведение темы и которые выполняют функцию перехода или связующего построения между ними и, таким образом, соответствуют интермедии в принятой номенклатуре фуги, в трактате Салы обобщенно называются *imitazioni*. Они имеют несколько основных разновидностей: *imitazione*, *modulazione imitata*, и просто *modulazione*, что связано с тональной характеристикой этих разделов. К другим видам

имитирования относятся *imitazione in canone*, *imitazione stretta*, *imitazione canonizzata* и *imitazione di concerto*.

Многие фуги в трактате Салы завершаются чередой стретт. Поскольку их количество различно и может варьироваться от одной до четырех, Сала нередко делает соответствующее указание на их порядковый номер: *Prima stretta*, *Seconda stretta*, *Terza* или *Quarta*. Цепь стреттных проведений венчает, как правило, главная *stretta magistrale*, которая отличается от обычной стретты тем, что темы в ней проводятся в точном каноне от начала до самого конца.

§3.4. Неаполитанская модель фуги

В XVIII веке в Италии сложился особый дидактический подход, который современные ученые определяют как *iter per exempla* («следуя за примером»). Он заключался в сведении к минимуму теоретических объяснений, ограничивающихся строго необходимыми, и обилии наглядных примеров, из которых грамотный ученик при помощи наставника (или без него) должен был опытным путем извлечь все остальные знания. Трактат Салы можно считать ярким примером этой традиции. Образцы, предложенные в нем, не просто анализировались учеником, а служили своего рода примером, моделью для создания собственных сочинений. Именно практика *iter per exempla* позволяет понять путь формирования того, что мы назвали моделью неаполитанской фуги.

Первая двухголосная фуга из II тома трактата Салы представляет собой мастерскую переработку первой фуги из *Quindici Fughe a Due* Алессандро Скарлатти. В диссертации проведен сравнительный анализ двух фуг, показавший, что фуга Салы в точности повторяет строение фуги Скарлатти, допуская лишь одно нововведение — проведение темы в тональности субдоминанты. Сочинения Скарлатти, Салы, его предшественников и современников, взгляды итальянских теоретиков того времени на способ сочинения фуги, рассмотренные в этом параграфе, позволили сделать вывод о наличии неаполитанской модели фуги, основу которой заложил Скарлатти, развил и утвердил Сала. Она включает экспозицию, контрэкспозицию, проведение темы в тональности субдоминанты, в увеличении и заключительный стреттный раздел.

Таким образом, в неаполитанской контрапунктической традиции XVIII века, завершением которой стал трактат Салы, fuga была, прежде всего, музыкальной формой, композиционной «моделью». В преподавании она создавала прочную основу, давала возможность на многочисленных примерах освоить навык создания развитой полифонической пьесы. В то же время, она позволяла заострить внимание на деталях, вариантах, отклонениях от нормативной схемы, на изобретении индивидуального решения, которые и отличают музыкальное произведение от учебного опыта.

Заключение

Трактат *Regole del contrappunto pratico* Николы Салы стал не просто кульминацией педагогической деятельности неаполитанского мастера, но и вершиной развития самобытной контрапунктической школы, сложившейся на юге Италии в XVIII веке. Объединив достижения выдающихся неаполитанских контрапунктистов с собственным педагогическим опытом, Сала представил в нем полную и систематичную картину курса обучения композиции, практикуемого в консерватории *Santa Maria della Pietà dei Turchini*. Проведенное в диссертации исследование позволило сделать ряд выводов.

1. *Regole* Салы вписывается в сложную, обусловленную целым рядом исторических и профессиональных перипетий, ситуацию в музыкальной культуре Неаполя второй половины XVIII века. В первую очередь, он стал своеобразным выражением сопротивления, борьбы со стилевым переломом, произошедшим в европейской музыке этого времени и затронувшего все ее направления. *Stile antico*, ориентированный на нормы строгого ренессансного письма и восходящий к традициям Царлино и Палестрины, в считанные десятилетия сменился *stile moderno*, в котором доминировали новая полифоническая манера, виртуозный вокал и концертность. Этой смене Никола Сала как продолжатель традиции Леонардо Лео противопоставил верность старой традиции, имевшей важнейшее значение для преподавания в консерватории *La Pietà*. Тем не менее, его труд нельзя считать простой консервацией правил строгого контрапункта. Многие детали в трактовке полифонических приемов, принципов голосоведения, интерпретации ладотональной организации несут явный отпечаток нового времени и новых музыкальных принципов.

2. Выяснение истинных причин ставшего мифическим в неаполитанской историографии конфликта между сторонниками двух непримиримых партий леистов и дурантистов, которое по разным источникам простиралось от простого соревнования до теоретической полемики, привело к заключению, что главным предметом раздора было их разное отношение к контрапункту. В то время как леисты с особой тщательностью подходили к обучению своих воспитанников нормам и законам правильного голосоведения, различным полифоническим приемам, многоголосному контрапункту, имитации и фуге, дурантисты отдавали предпочтение разнообразию в разворачивании музыкальной ткани, фактуре и фигурации, иными словами – искусству аккомпанемента. Именно с консерваторией *La Pietà*, где работали и Лео, и Сала, связано формирование и развитие неаполитанской контрапунктической традиции XVIII века. Трактат Салы служит не только свидетельством существования этой традиции, своеобразной энциклопедией неаполитанской контрапунктической школы, но и становится главным источником ее изучения, представляющим интерес для истории европейского контрапункта.

3. Изучение дошедших до наших дней разрозненных сведений о создании, структуре и организации трех томов *Regole* позволил нам прояснить обстоятельства публикации трактата, которой содействовал неаполитанский король Фердинанд IV, проследить его распространение и рецепцию в Италии и за рубежом. В результате выяснилось, что труд Салы, фактически, заложил основы становления системы композиторского образования во Франции. Особую сложность составила задача установить порядок следования томов, распределение в них материала, в отношении которого зарубежные исследователи до сих пор не могут прийти к консенсусу.

4. Анализ теоретического и практического материала в *Regole* Салы в корреляции с трудами других неаполитанских *maestri* позволил прояснить ряд аспектов педагогической традиции преподавания контрапункта в *La Pietà*. Среди специфических приемов – раннее введение вертикально-подвижного и обратимого контрапункта, обучение различным видам диминуции, преобладание *solfeggi-fugati* над *partimenti* как в обучении в целом, так и в работе над фугой в частности. В совокупности все это позволило объяснить издавна закрепившуюся за *La Pietà* репутацию одного из лучших мест для освоения контрапункта, которое делило славу с болонской школой, возглавляемой Падре Мартини.

5. При рассмотрении контрапунктических примеров, содержащихся в I томе трактата, были обнаружены и влияния «извне»: выполнение упражнений на основе гаммы по образцу французского *règle del'octave* («правила октавы») и использование разрядного метода Иоганна Йозефа Фукса, изложенного в его *Gradus ad Parnassum* (1725). Этот труд, как удалось выяснить, был известен в южной столице как минимум с 1740-х годов и пользовался большим уважением среди мастеров неаполитанских консерваторий. При этом местные учителя, в том числе и Сала, не просто переняли, но особым образом адаптировали сформулированные в нем принципы к своей практике. Упражнения в разрядной ритмике, которые Фукс выполняет на основе *cantus firmus*, Сала, например, соединил с обучением контрапункту на гамме и приемам вертикальной перестановки, допускал нарушение строго следования разряда для достижения большего гармонического эффекта и вообще, как показывает практика, относился к нему как к пропорции, которую необходимо соблюдать лишь в паре голосов.

6. Терминологическая лексика из трактата Салы была рассмотрена с позиции современной отечественной теории контрапункта, основанной, прежде всего, на системе С. И. Танеева, что облегчает дальнейшее освоение теоретического наследия Салы, его предшественников и последователей, а также дает возможность сравнить ее с терминами, которые использовались в других традициях, в том числе – северо-итальянской.

7. Наконец, анализ обширной коллекции фуг, содержащихся во II и III томах *Regole*, позволил выявить универсальный способ сочинения фуги, распространенный среди неаполитанских мастеров. Поиски истоков этой традиции, основанной на сочинении «по образцу» (*iter per exempla*), привели нас к сборнику *Quindici Fughe a Due* Алессандро Скарлатти. Принцип их построения впоследствии был воспринят и усовершенствован более поздними неаполитанскими мастерами. Анализ строения ряда фуг преимущественно второй половины XVIII века, а также оставленные последователями традиций школы Лео рекомендации по их сочинению продемонстрировали, что большинство из них реализуют единую модель фуги преимущественно на две и более темы: экспозиция, контрэкспозиция, проведение темы в тональности субдоминанты, в увеличении и заключительный стреттный раздел. Этот феномен был обозначен нами как «неаполитанская модель фуги».

Проведенное исследование позволяет, как нам кажется, начать изучение неаполитанской контрапунктической традиции в целом, оценить роль

«консерваторской школы» в развитии церковной и светской музыки, а также определить значение наследия неаполитанских мастеров для развития полифонической техники в последующие годы. Все это может помочь воскресить память о неаполитанской школе контрапункта в современных трудах по истории полифонии, подобно тому, как все более и более заметное место в нашем восприятии сегодня занимает итальянская опера XVIII века.

**Публикации по теме диссертации в рецензируемых изданиях,
рекомендованных ВАК:**

1. *Маслова, А. И.* 'Il modo di fare le fughe' : о неаполитанской модели фуги в XVIII веке / А. И. Маслова // Современные проблемы музыкознания. — 2025. — № 2. — С. 10–35. — <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-2-010-035> — 0,73 п. л.
2. *Маслова, А. И.* Контрапунктические баталии в Неаполе XVIII века : опыт исторической реконструкции / А. И. Маслова // Современные проблемы музыкознания. — 2021. — № 2. — С. 3–38. — <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2021-2-003-038> — 1,58 п. л.
3. *Maslova, A. I.* Nicola Sala's *Regole del contrappunto pratico* (1794) : History, Theory, and Practice / A. I. Maslova // Russian Musicology. — 2024. — No. 4. — P. 20–34. — <https://doi.org/10.56620/RM.2024.4.020-034> — 1,16 п. л.

Публикации по теме диссертации в других изданиях:

4. *Маслова, А. И.* Никола Сала — забытый мастер неаполитанской контрапунктической школы / А. И. Маслова // Исследования молодых музыковедов : сб. статей / ред. А. Гундорица. — М. : РАМ имени Гнесиных, 2020. — С. 96–102. — URL : <https://gnesin-academy.ru/upload/iblock/7b9/xuy13wrwxzks3sz4pf6makrnzpk3vdz/10-Maslova.pdf> — 0,3 п. л.
5. *Маслова, А. И.* *La morte d'Abelle* Леонардо Лео: оратория в диалоге с оперой / А. И. Маслова // Ирина Сусидко и ее школа аналитического музыкознания : сб. статей в честь Ирины Петровны Сусидко / ред.-сост. Д. А. Нагина, Н. В. Пилипенко; под ред. М. В. Скуратовской, А. И. Масловой. — М. : Пробел–2000, 2023. — С. 157–170. — 0,6 п. л.