

Российская академия музыки имени Гнесиных

На правах рукописи

Маслова Анастасия Ивановна

**НИКОЛА САЛА (1713–1801)
И НЕАПОЛИТАНСКАЯ КОНТРАПУНКТИЧЕСКАЯ
ТРАДИЦИЯ**

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

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
доктор искусствоведения, профессор
И. П. Сусидко

Москва – 2025

Оглавление

Введение	3
Глава 1. Никола Сала и его трактат <i>Regole del contrappunto pratico</i>	15
§1.1. О двух педагогических школах в Неаполе XVIII века.....	15
§1.2. Никола Сала – забытый неаполитанский контрапунктист	33
§1.3. Трактат <i>Regole del contrappunto pratico</i> : история, рецепция, структура	43
§1.4. <i>Gradus ad Parnassum</i> И. Й. Фукса в Неаполе	55
Глава 2. Общая теория и практика контрапункта в трактате Салы	64
§2.1. Интервалы	65
§2.2. Каденции	72
§2.3. Контрапункт на гамме	74
§2.4. Двойной контрапункт на <i>canto fermo</i>	91
Глава 3. Неаполитанская fuga	112
§3.1. Fuga в обучении композиторов в консерватории <i>La Pietà</i>	112
§3.2. Fuga в трактате Салы.....	119
§3.3. Теория fugи и терминология	128
§3.4. Неаполитанская модель fugи	138
Заключение	151
Список литературы.....	155
Список нотных примеров в основном тексте диссертации.....	176
Список иллюстраций в Приложении А	178
Список нотных примеров в Приложении Б	180
Приложение А	181
Приложение Б	196
Приложение В	206

Введение

«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 материала². 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 теоретиками³. 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

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].*

² См. об этом: *Groth R. Italienische Musiktheorie im 17. Jahrhundert // Italienische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert / hrsg. von F. Alberto Gallo, Renate Groth, Claude V. Palisca, Frieder Rempp. Geschichte der Musiktheorie. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989. Bd. 7. S. 327.*

³ По этому поводу Филиппо Бруски (ок. 1666 – ок. 1731) выразился в своем трактате следующим образом: «Я не представляю вам ничего более того, что многие уже говорили до меня. <...> Но поскольку искусство есть только одно, то способы его преподавания многообразны» (*Bruschi F. Regole per il contrapunto, e per l'accompagnatura del Basso Continuo. Lucca: L. Venturini, 1711. P. 6.*)

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.

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. Ввиду того, что полное оригинальное печатное издание в настоящее время доступно лишь в нескольких европейских библиотеках, мы считаем необходимым указать на интернет-ресурсы, содержащие цифровые копии трактата⁴. 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* (Саксонская государственная и университетская библиотека, Дрезден)⁵ и *Instituzioni o Regole di*

⁴ Сайт Берлинской государственной библиотеки <https://staatsbibliothek-berlin.de>, Французской национальной библиотеки <https://gallica.bnf.fr> (I и III тома); Библиотека Конгресса США <https://www.loc.gov> (полный микрофильм). Ценной для нашего исследования стала также оцифрованная рукопись с материалами, послужившими основой первых двух томов печатного издания трактата, хранящаяся в библиотеке Миланской консерватории Джузеппе Верди (Ms Ms. TM. 40. 104 p. URL: <http://hdl.handle.net/20.500.12459/1943>).

⁵ *Leo L. Modo per ben imparare il Contrapunto | Del Sig.r D. Leonardo Leo. Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Ms: MB 4° 49 (D-DI MB.4.49).*

contrappunto (библиотека консерватории *San Pietro a Majella*)⁶, 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*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

⁶ *Leo L.* Istituzioni o Regole di contrappunto del sig. Leonardo Leo, [1792?]. Naples, Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella, ms: I-Nc 22.2.6(3).

⁷ *Scarlatti A.* Quindici Fughe a Due Del Sig.e Cav.e Alessandro Scarlatti. Naples, Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella, ms: I-Nc 34-4-13(7).

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 нее 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»⁸. 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 лет⁹ попытка научного обоснования

⁸ *Tour P. van. Counterpoint and Partimento: Methods of Teaching Composition in Late Eighteenth-Century Naples. PhD. diss. Uppsala: Uppsala Universitet, 2015.* Монография удостоена престижной премии Хилдинга Розенберга в области музыковедения. Обзор см.: *Gjerdingen R.O. Peter van Tour. Counterpoint and Partimento: Methods of Teaching Composition in Late Eighteenth-Century Naples. Uppsala: Uppsala Universitet, 2015, pp. 318, ISBN 978 91 554 9197 0 // Eighteenth-Century Music. 2016. Vol. 13 (1). P. 123–129. <https://doi.org/10.1017/S1478570615000524>*

⁹ Первый опыт решения этой проблемы принадлежит американскому музыковеду из Северо-Западного университета Джесси Розенберг (Эванстон, штат Иллинойс), которая в рамках своего докторского диссертационного исследования, в центре которого находится фигура Пьетро Раймонди – одного из поздних последователей школы Лео, – посвящает рассмотрению данного вопроса целую главу, однако, так и не дает окончательного ответа, аргументируя это недостаточностью материалов, находящихся в ее распоряжении. Тем не менее, ее рассуждения стали важным источником для продолжения этой дискуссии в работе ван Тура, который не раз ссылается на мнение

причин конфликта между двумя партиями – леистов и дурантистов¹⁰. Помимо монографии ван Туру также принадлежит ряд статей, в которых по преимуществу рассматриваются другие аспекты неаполитанской педагогики¹¹. В настоящее время ван Тур работает над завершением своего нового исследования, которое всецело посвящено изучению фуги в учебных материалах композиторов из Неаполя и Болоньи¹².

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»¹³. 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 году¹⁴.

и доводы, изложенные Розенбергом. См.: *Rosenberg J.* The Experimental Music of Pietro Raimondi. PhD. diss. New York University, 1995.

¹⁰ Дидактическое наследие и деятельность Леонардо Лео, а также истоки противостояния леистов и дурантистов стали объектом изучения профессора Высшей школы музыки Фрайбурга Ханса Аэртса, который в 2022 году получил за это исследование ученую степень доктора философии, а год спустя издал его в виде монографии: *Aerts H.* Die 'Schule' des Leonardo Leo (1694–1744): Studien zur Musikausbildung in Neapel im 18. Jahrhundert. PhD diss. Hildesheim: Georg Olms Verlag AG, 2023. <https://doi.org/10.5771/9783487424248>. Обзор см.: *Lehner M.* Hans Aerts: Die 'Schule' des Leonardo Leo (1694–1744). Studien zur Musikausbildung in Neapel im 18. Jahrhundert // *Die Musikforschung*. 2025. Vol. 78 (1). P. 53–56. <https://doi.org/10.52412/mf.2025.H1.5040>

¹¹ См. список литературы по запросу: *Tour, P. van.*

¹² *Tour P. van.* The Italian Fugue: Investigated through Young Apprentices in Eighteenth-Century Naples and Bologna. Monograph [Projected, 2025–2027]. In progress.

¹³ *Caffiero R.* La trattatistica musicale // *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. Francesco Cotticelli und Paologiovanni Maione.* Kassel und Basel: Bärenreiter Verlag, 2010. S. 641–708).

¹⁴ *Caffiero R.* Un viaggio musicale nella scuola napoletana: le "Regole del contrappunto pratico" di Nicola Sala (Napoli, 1794) // *La didattica del partimento. Studi di storia delle teorie musicali.* Lucca: LIM Editrice, 2020. P. 57–80. Текст также

В числе специальных исследований, в которых также рассматривается трактат Салы, следует назвать статьи Гаэтано Стеллы¹⁵, Паоло Суллы¹⁶ и Феликса Диргартена¹⁷. 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 Скарлатти¹⁸.

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 Сангвинетти¹⁹, которому принадлежит приоритет в изучении практики партименто, и кандидатскую диссертацию Залины Закировны Митюковой

доступен в более раннем варианте: *Caffero R.* Un viaggio musicale nella scuola napoletana: note sulla fortuna delle 'Regole del contrappunto pratico' di Nicola Sala (Napoli, 1794) // Il presente si fa storia. Scritti di storia dell'arte in onore di Luciano Caramel / a cura di Cecilia De Carli e Francesco Tedeschi. Milano: Vita & Pensiero, 2009. P. 733–756.

¹⁵ *Stella G.* Le "Regole del contrappunto pratico" di Nicola Sala: una testimonianza sulla didattica della fuga nel Settecento napoletano // Rivista di Analisi e Teoria Musicale XV. Lucca: LIM Editrice, 2009. No. 1. P. 121–143.

¹⁶ *Sullo P.* L'impostazione didattica di Nicola Sala, maestro di Gaspare Spontini // Musica e spettacolo a Napoli durante il decennio francese (1806–1815) / a cura di Paologiovanni Maione. Napoli: Turchini Edizioni, 2016. P. 417–454.

¹⁷ *Diergarten F.* Die italienischen und französischen Kontrapunktlehren des 18 und 19. Jahrhunderts // Geschichte der Musiktheorie / Hrsg. im Auftrag des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz Berlin von Thomas Ertelt und Heinz von Loesch. Bd. 12. Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Dritter Teil. Frankreich, Belgien, Italien / Hrsg. von Stefan Keym. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2021. S. 155–190.

¹⁸ *Tasini F.* Introduzione // Alessandro Scarlatti. 15 Fugues for Keyboard (ASOT 102–116). Three- and Four-Part Elaboration from the original Two-Part version by Francesco Tasini. Bologna: UT Orpheus Edizioni, 2020. P. 4–8.

¹⁹ *Sanguinetti G.* The Art of Partimento: History, Theory, and Practice. New York: Oxford University Press, 2012. Обзор см.: *Laterza M.* Giorgio Sanguinetti. The Art of Partimento: History, Theory, and Practice. New York: Oxford University Press, 2012, pp. XIV + 385, ISBN 978 0 19 539420 7 // Eighteenth-Century Music. 2016. Vol. 13 (1). P. 121–123. <https://doi.org/10.1017/S1478570615000512>

«Партименто в итальянской музыке XVIII века»²⁰ 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.

²⁰ Митюкова З. З. Партименто в итальянской музыке XVIII века: дисс. ... канд. иск.: 17.00.02. Казань, 2018.

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*.

Глава 1. Никола Сала и его трактат

Regole del contrappunto pratico

§1.1. О двух педагогических школах в Неаполе XVIII века²¹

В XVIII веке славу Неаполю принесла его знаменитая оперная традиция. Одним из первых такую оценку дал английский композитор и ученый Чарльз Берни. 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 столице²².

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 Метастазियो, получили образование выдающиеся певцы, в том числе легендарные кастраты Фаринелли и Каффарелли. Слова «неаполитанская опера» в XVIII веке были, практически, синонимами определения «итальянская опера»²³.

Заслуженной репутацией оперной столицы Неаполь обязан открытию в городе четырех консерваторий, в чьих стенах, как известно, готовили высочайшего уровня исполнителей и композиторов. В 1537 году была основана *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

²¹ В параграфе использованы материалы статьи: Маслова А. И. Контрапунктические баталии в Неаполе XVIII века: опыт исторической реконструкции // Современные проблемы музыкознания. 2021. № 2. С. 3–38. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2021-2-003-038>

²² Burney Ch. The Present State of Music in France and Italy. 1st ed. London: T. Becket and Co., 1771. P. 291–358.

²³ Луцкер П. В., Сусидко И. П. Итальянская опера XVIII века: в 2 ч. М.: ГИИ, 1998. Ч. 1: Под знаком Аркадии. М.: Классика–XXI, 2004. Ч. 2: Эпоха Метастазियो.

семей, уже в начале XVII века в них, наряду с религией, литературой и ремеслом, стали обучать музыке. 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. Таким образом, неаполитанские консерватории стали первыми и, на протяжении всего столетия, единственными наделенными законным статусом музыкальными учебными заведениями в мире²⁴.

Второй момент, имеющий не менее важное значение, связан с особой учебной программой, которая во всех консерваториях Неаполя была примерно одинаковая. Сначала ученик должен был пройти курс *solfeggi*. Занятия длились столько, сколько учитель считал необходимым. По окончании студент сдавал серьезный экзамен, на который приглашались «мастера со стороны». Только в случае успешной сдачи юноше дозволялось принять решение, в каком направлении продолжить свое обучение: петь, играть или сочинять²⁵.

Наконец, необходимо принять во внимание и тот факт, что среди студентов всегда присутствовал дух соперничества, также положительно сказывающийся на результатах и качестве их обучения. Дело в том, что воспитанники консерваторий с раннего возраста располагали широкими возможностями профессиональной реализации. Кроме показательных выступлений внутри учебных заведений, они были обязаны «обеспечивать» музыкой и город. Каждую неделю студенты проводили службы, давали концерты и ставили спектакли. Допускались к этим мероприятиям лучшие ученики, а сочинения и исполнители проходили строгий конкурсный отбор²⁶.

²⁴ Такое объяснение колоссального спроса на обучение в неаполитанских консерваториях в XVIII веке предложил Дж. Сангвинетти: *Sanguinetti G. The Realization of Partimenti: An Introduction // Journal of Music Theory. 2007. Vol. 51. Partimenti. No. 1. P. 81. <https://doi.org/10.1215/00222909-2008-023>. См. также: Митюкова З. З. Неаполитанские «консерватории»-приюты XVIII века как педагогический феномен // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2017. № 4 (23). С. 70–84; Юнеева Е. А. История появления и развития четырех старинных неаполитанских консерваторий // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2021. № 1 (11). С. 81–88.*

²⁵ См. *Imbimbo E. Observations sur l'enseignement mutuel appliqué à la musique. Paris: L'imprimerie de Firmin Didot, 1821. P. 6.*

²⁶ *Ibid.* См. также: *Burney Ch. The Present State of Music in France and Italy. P. 291–358.*

Система музыкального образования, культивируемая в неаполитанских консерваториях, с самого своего возникновения восхищала и зарубежных деятелей искусства. В конце XVIII века, когда была открыта первая консерватория в Париже, именно неаполитанское учение о теории и практике композиции легло в основу музыкального образования во Франции²⁷. Причастность к консерваториям Неаполя служила поводом для особой гордости со стороны французов²⁸. Публицист и педагог Александр-Этьен Шорон (1771–1834) даже издал два монументальных сборника с упражнениями и учебными моделями сочинений выдающихся неаполитанских композиторов, чтобы поднять музыкальное образование во французских заведениях на новый уровень²⁹.

Между тем, в наши дни значительная часть педагогического наследия неаполитанских мастеров, и в особенности их достижения в области контрапункта, мало кому известны. О некогда существовавшей на юге Италии мощной полифонической традиции сохранились лишь краткие сведения, не всегда точные, а иногда и вовсе ошибочные – достаточно сослаться на оценку теории и практики контрапункта, данную в статье из энциклопедии *Grove*, где о вкладе Неаполя не сказано ни слова³⁰. Известные сегодня обобщающие труды по истории полифонии XVIII столетия – как в отечественном³¹, так и в зарубежном музыковедении³², – также не упоминают о существовании в Неаполе локальной полифонической традиции, уделяя внимание, главным образом, австро-немецким композиторам.

²⁷ Подробнее об этом читайте в §1.3. настоящего исследования.

²⁸ 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», хотя им не являлся. *Langlé H. Traité de la fugue*. Paris, 1805.

²⁹ В 1804 году был опубликован сборник *Principes d'accompagnement des Écoles d'Italie*, а в 1809 издание *Principes de composition des Écoles d'Italie* в трех томах.

³⁰ *Sachs K.-J., Dahlhaus C.* Counterpoint [Electronic source] // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd edition. London: Oxford University Press, 2001. 1 электрон. опт. диск (CD-Rom). См. также: *Walker P.* Fugue [Electronic source] // *Ibid.*

³¹ *Протопопов Вл. В.* История полифонии. В 5-ти вып. Вып. 3: Западноевропейская музыка XVII – первой четверти XIX века. М.: Музыка, 1985; *Симакова Н. А.* Контрапункт строгого стиля и фуга: в 2 кн. М.: Композитор, 2007. Кн. 2. Фуга: ее логика и поэтика; *Южак К. И.* Полифония и контрапункт: вопросы методологии, истории, теории: в 2 кн. СПб.: Сударыня, 2006. Кн. 1.

³² *Kirkendale W.* Fugue and fugato in rococo and classical chamber music / translated from the German ed. by Margaret Bent and the author. Rev. and expanded 2nd ed. Durham, N. C.: Duke University Press, 1979; *The Cambridge History of Eighteenth-Century Music* / ed. by Simon P. Keefe. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2009. <https://doi.org/10.1017/CHOL9780521663199>

В данном разделе диссертационного исследования 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 и практических работ.

Леисты и дурантисты. Существование длительной педагогической традиции в неаполитанских консерваториях закономерно привело к формированию педагогических школ: маэстро, как правило, передавал свое дело лучшим ученикам. Еще будучи студентом старших курсов, талантливого юношу могли назначить на должность *mastricello*. Согласно практике того времени, это позволяло ему давать уроки учащимся младших курсов, помогая, а иногда и заменяя титулованных мастеров. По окончании учебы *mastricello* продолжал свою педагогическую деятельность в том же институте, передавая традицию следующим поколениям. Так складывались целые музыкальные династии³³.

Источники XVIII–XIX веков содержат поразительные сведения о настоящем противостоянии в Неаполе сторонников двух педагогических школ – *Leisti* и *Durantisti*. «Леистами» называли продолжателей традиций, заложенных Леонардо Лео (1694–1744), «дурантистами» – Франческо Дуранте (1684–1755), выдающимися композиторами и педагогами (см. рис. 1 и 2 в *Приложении А*). 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 следованием традициям леистов. Противостояние 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»³⁴.

³³ См.: *Cafiero R. La trattatistica musicale. P. 636–637.*

³⁴ *L’Esprit des Journaux. Trentième année, Tome III. Bruxelles: De L’Imprimerie du Journal, 1800. P. 180.*

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 стульев 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...³⁵

Таким образом, память о соперничестве была жива спустя долгие годы после слияния неаполитанских консерваторий в единое учебное заведение³⁶. 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 – “*Sant'Onofrio*”. Оба названия имели блистательную славу, поскольку они принадлежали двум выдающимся старинным консерваториям. Можно было бы

³⁵ *Anonimo*. Guerre civile musicale // *L'Eco*, Giornale di Scienze, Lettere, Arti, Mode e Teatri. Venerdì 26 Giugno, 1835. P. 303. Полный текст заметки в переводе на русский язык приведен в статье: *Маслова А. И.* Контрапунктические баталии в Неаполе XVIII века. С. 8–9.

³⁶ 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*.

сказать так: “La Pietà” отличилась в первое воскресенье месяца, однако “Sant’ Onofrio” превзошла их в прошлое воскресенье³⁷.

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, высказывали мнения, противоречащие 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, которые не оставили теоретических работ, позволявших 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»³⁸.

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 предположить, что «школа» означала нечто большее,

³⁷ *Anonyme*. *Revue de Paris*. Paris, 1832. Vol. 39. P. 179. 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).

³⁸ *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]. P. 7.

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»³⁹, 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 Аристоксеном⁴⁰. Обозначенные Имбимбо особенности впоследствии были неоднократно пересказаны другими авторами. В варьированном виде, а иногда и дословно, их повторяют Пьетро Лихтенталь⁴¹, Адриен де ла Фаж⁴², Эдвард Дент⁴³; наиболее полное представление дает Франческо Флоримо⁴⁴:

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.

³⁹ *Imbimbo E.* Observations sur l'enseignement mutuel appliqué à la musique. P. 9–10.

⁴⁰ 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.: *Ливанова Т. Н.* История западноевропейской музыки до 1789 года: учебник: в 2 т. М.: Музыка, 1983. Т. 1. По XVIII век. 2-е изд., перераб. и доп. С. 17–18.

⁴¹ *Lichtenthal P.* Dizionario e Bibliografia della Musica. Milano: Antonio Fontana, 1826. Vol. 1. P. 112.

⁴² *La Fage A. de.* Jacques Tritto [Giacomo Tritto] // *Miscellanées musicales.* Paris: Comptoir des imprimeurs unis, 1844. P. 180–181.

⁴³ *Dent E.* Leonardo Leo // *Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft, Achter Jahrgang 1906–1907 / hrsg. M. Seiffert.* Leipzig: Breitkopf & Härtel. S. 550–566.

⁴⁴ *Florimo F.* Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli, del Cavaliere Francisco Florimo: in 2 vols. Naples: tip. di L. Rocco, 1869. Vol. 1. P. 112. Несколькими годами позже повторено в: *Florimo F.* La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatorii: in 4 vols. Naples: tip. di Vinc. Morano, 1882. Vol. 2. P. 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»⁴⁵. 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 тридцати двух и навсегда останусь счастливым контрапунктистом!»⁴⁶.

Учитывая приоритетные установки в обучении леистов и дурантистов, следует ожидать, что *La Pietà* готовила искусных полифонистов, а *Santa Maria di Loreto* (см. рис. 3 в *Приложении А*) 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, заявив, что «ни один хороший композитор не выходил из консерватории *Pietà*»⁴⁷. Замечание крайне резкое и не совсем справедливое, но мы должны признать, что многие известные итальянские оперные композиторы второй половины XVIII–XIX века действительно прошли обучение по системе Дуранте. Одним из немногих исключений стал Гаспаре Спонтини (1774–1851), также добившийся успехов в опере, да и он брал дополнительные уроки у Никколы Пиччини (1728–1800) –

⁴⁵ Dent E. Leonardo Leo. S. 565. См. также: Cafiero R. The Early Reception of Neapolitan Partimento Theory in France: A Survey // *Journal of Music Theory*. 2007. Vol. 51. Partimenti. No. 1. P. 137–138.

⁴⁶ Pannain G. Saggio su la Musica a Napoli nel secolo XIX // *Rivista Musicale Italiana*. Anno XXXVIII. 1931. No. 2. P. 204.

⁴⁷ Di Giacomo S. Il Conservatorio di Sant'Onofrio a Capuana e quello di S. Maria della Pietà dei Turchini. Milano: R. Sandron, 1924. P. 230–231.

ученика Дуранте. Среди учеников Лео, напротив, выделялись приверженцы старой, восходящей к Ренессансу модели, в том числе – Никола Сала. 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.

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*»⁴⁸. 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 обучения⁴⁹. 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, и стретте. В классе *partimento* леисты особое внимание уделяли не фигурационному обогащению фактуры, как это было принято у дурантистов, а имитационному. В педагогическом наследии школы Лео 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 в *La Pietà* могло длиться три-четыре года, с первых уроков включало вертикальные 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

⁴⁸ Tour P. van. Counterpoint and Partimento. P. 46–47.

⁴⁹ См. Florimo F. La scuola musicale di Napoli. Vol. 2. P. 34.

диминуирование или с написания второго голоса над гаммами, *partimenti* и другими видами движений баса⁵⁰.

Преобладание контрапункта над *partimento* в *La Pietà* заметно и в теоретическом наследии ее мастеров. Сохранились, по меньшей мере, два трактата по контрапункту самого Лео; трактат Салы также имеет три объемных тома; 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. Первый – более *консервативный* – придерживался старых традиций, восходящих к учению Джузеппе Царлино. Второй следовал гармонически ориентированной манере, близкой французской практике *basse fondamentale* Жана-Филиппа Рамо, и, следовательно, был более *современным* и актуальным в перспективе развития общеевропейского стиля.

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»⁵¹. 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»

⁵⁰ *Tour P. van.* Counterpoint and Partimento. P. 176.

⁵¹ *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. 21.

доминантсептаккорда и, при этом, нарушителя всех существующих музыкальных законов, ведь он «первым осмелился использовать септиму и даже нону в доминанте открыто и без подготовки»⁵².

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 (1716–1787), 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 разъяснил им все с таким изобилием знаний и правил, что мудрый монарх, справедливый ценитель 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 учитель»⁵³.

Что ответил Кафаро, ученик Лео, императору, неизвестно. Более того, и сегодня вопрос, с которым обычно связывают полемику между сторонниками Лео и Дуранте, остается камнем преткновения. О пресловутой кварте, как правило, упоминают, но о сути разночтений умалчивают.

На первый взгляд, ответ лежит на поверхности, так что нужда в поисках исторической достоверности отсутствует. Леисты, обучающие нормам строгого контрапункта, считать кварту консонансом не могли. В *Modo per ben imparare il Contrapunto*⁵⁴ Лео (см. рис. 4 в *Приложении А*) и в *Regole del contrappunto pratico*⁵⁵ Салы утверждается, что «консонансов в музыке только четыре: терция, квинта, секста и октава, два совершенных и два несовершенных».

⁵² Choron A.-É., Fayolle F. Dictionnaire historique des musiciens, artistes et amateurs, morts ou vivans <...>: in 2 vols. Paris: Valade et Lenormand, 1810. Vol. 1. P. 39.

⁵³ Sigismondo G. Apoteosi della Musica del Regno di Napoli in tre ultimi transundati Secoli: in 4 vols. D-B Mus. ms. autogr. theor. Sigismondo, G.I., 1820 / a cura di C. Bacciagaluppi, G. Giovani, R. Mellace; introduttivo di R. Cafiero. Roma: Società Editrice di Musicologia, 2016. P. 285–286.

⁵⁴ Leo L. *Modo per ben imparare il Contrapunto*, MB 4° 49 (D-D1 MB.4.49).

⁵⁵ Sala N. *Studio generale di Contrappunto Pratico, e Teorico // Regole del contrappunto pratico*. Vol. 1. Pag. 1. Те же качества кварты в педагогической деятельности Салы отмечает Ч. Берни: Burney Ch. Sala, Nicola // *The Cyclopædia, or Universal Dictionary of Arts, Sciences, and Literature* / ed. by Abraham Rees: in 39 vols. plus 6 vols. plates. London: Strahan, 1819. Vol. 31. Without pagination.

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*⁵⁶ (см. рис. 5 в *Приложении А*).

Таким образом, мы имеем дело с заблуждением. Очевидно, что никакой полемики о статусе кварты между Лео и Дуранте не существовало. Поиски первоисточника необоснованного слуха привели к монументальным мемуарам неаполитанского архивариуса Джузеппе Сигизмондо, того самого, кто 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 пустяка⁵⁷.

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»⁵⁸. Разница лишь в том, что манускрипт Сигизмондо был доступен только узкому кругу лиц, а мемуары маркиза Вилларозы напечатаны в Королевской типографии Неаполя

⁵⁶ *Durante F. Regole per l'Accompagnamento Del Sig.r Francesco Durante*, ms: I-Fc B. 360.

⁵⁷ *Sigismondo G. Apoteosi della Musica del Regno di Napoli*. P. 248.

⁵⁸ *De Rosa C. A. (marchese di Villarosa). Memorie dei compositori di musica del regno di Napoli*. Naples: Stamperia Reale, 1840. P. 72.

(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 посвятила рассмотрению «квартового раскола» дурантистов и леистов целую главу, но так и не нашла ответа, сославшись на недостаточность материалов, имеющихся в ее распоряжении⁵⁹. Питер ван Тур, даже признавая неосведомленность автора первоисточника, также пришел в замешательство относительно трактовки статуса кварты⁶⁰. Авторитетное издание *The New Grove Dictionary* повторяет это заблуждение в статье о Франческо Дуранте, ссылаясь на источник 1840 года⁶¹. 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 moderno. Однако различие в позициях леистов и дурантистов все же существовало. Ориентированная на гармоническую координацию вертикали школа Дуранте допускала 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 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»⁶² (см. рис. 6 в *Приложении А*). После разъяснений относительно каждой ситуации, имеется следующая приписка: «Учтите, что кварту также можно приготовить малой септимой и уменьшенной квинтой»⁶³.

⁵⁹ *Rosenberg J.* The Experimental Music of Pietro Raimondi. P. 171–197.

⁶⁰ *Tour P. van.* Counterpoint and Partimento. P. 49–69.

⁶¹ *Dietz H.-B.* Durante, Francesco [Electronic source] // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd edition. London: Oxford University Press, 2001. 1 электрон. опт. диск (CD-Rom).

⁶² *Fenaroli F.* *Regole musicali per i principianti di cembalo* [prima edizione]. Naples: Vincenzo Mazzola-Vocola, 1775. P. 15.

⁶³ *Ibid.* P. 16.

Мы располагаем фрагментом тетради одного из учеников Фенароли, но уже за 1781 год (Рис. 1.1). В ней зафиксировано то же правило, записанное под диктовку маэстро, собранное в одно предложение: “*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*”.

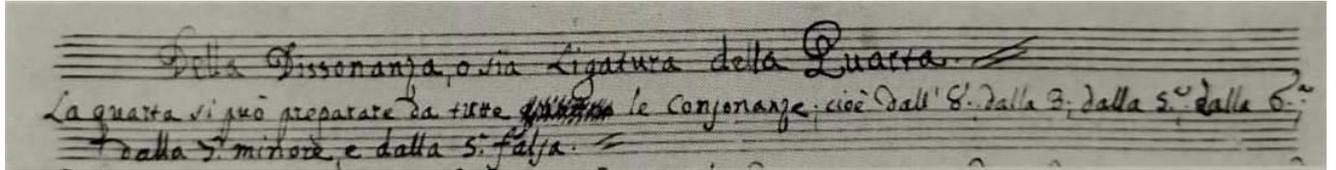


Рис. 1.1. В. Muscogiuri. [Контрапунктическая тетрадь, 1781]. I-Fc В 505.

Правило Фенароли «О диссонансах, или о приготовлении кварты»⁶⁴

Две формулировки несколько различаются. «Четыре» – числительное, обобщающее принятое количество консонансов в *Regole musicali* (1775) Фенароли, – зачеркнуто, тем самым все консонансы перечислены в одну строку, фактически, как равноправные интервалы, пригодные для подготовки (*si può preparare*) кварты. На наших глазах «старый» подход в преподавании контрапункта меняется на «новый», продиктованный не акустическими, а функциональными законами современной тональности: малая септима и уменьшенная квинта, входящие в состав доминантсептаккорда, перешли в разряд консонансов. В третьем издании *Regole musicali* (1795) они определяются Фенароли именно так: «консонансы, поскольку они не нуждаются в подготовке, а требуют лишь разрешения»⁶⁵ (см. рис. 7 в Приложении А). Позиция дурантистов принесла им славу «великих гармонистов»⁶⁶:

Я ограничусь тем, что скажу, что именно в течение [XVIII?] 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,

⁶⁴ Этот пример воспроизведен в монографии ван Тура: *Tour P. van. Counterpoint and Partimento*. P. 65.

⁶⁵ *Fenaroli F. Regole musicali per li Principianti di Cembalo. Nuova edizione accresciuta [terza edizione]*. Naples: Domenico Sangiacomo, 1795. P. 6. Нововведение Фенароли было отмечено в XIX веке в трудах А.-Э. Шорона: *Choron A.-É., Fiocchi V. Principes d'accompagnement des Écoles d'Italie*. Paris: Chez Janet et Cotelle, 1804. P. 3 (1); *Choron A.-É. Principes de composition des Écoles d'Italie pour servir à l'instruction des Elèves des Maîtrises de Cathédrales: in 3 vols*. Paris: Auguste Le Duc, 1809. Vol. 2. P. 19.

⁶⁶ *Rousseau J.-J. Dictionnaire de Musique Par J.J. Rousseau*. Paris: Chez la Veuve Duchesne, 1768. P. 247.

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 контрапункт⁶⁷.

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.

Вернемся к тексту Сигизмондо. Возникновение раскола между двумя неаполитанскими школами он также связывает с разногласиями «из-за сопровождения четвертого тона», то есть речь идет уже 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»⁶⁸.

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 на второй ступени гаммы как консонанса⁶⁹. 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:

⁶⁷ Choron A.-É., Fayolle F. Sommaire // Dictionnaire historique des musiciens, 38. См. также: Choron A.-É. Méthode élémentaire de Composition <...> Par J. Georg Albrechtsberger, traduit de l'Allemand <...> Par M.A. Choron: in 2 vols. Paris: Impr.-Libr. pour les Mathématiques et la Marine, 1814. Vol. 1. P. 18–20 (n).

⁶⁸ Rosenberg J. The Experimental Music of Pietro Raimondi, 178–179. Таблицы с гармонизацией восходящего и нисходящего звукоряда неаполитанскими мастерами см.: Cafiero R. La trattatistica musicale. P. 630–631.

⁶⁹ Gjerdingen R. Music in the Galant Style. Oxford: Oxford University Press, 2007. P. 234.

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, не способные воспроизводить истинный фундаментальный бас, что каждый может сравнить для себя с помощью объясненных принципов⁷⁰.

Вот еще одно доказательство того, почему школа леистов была признана более строгой вопреки новым веяниям, условиям, в которых развивалось современное 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...⁷¹

Кажется, что в обозначении различий между школами Лео и Дуранте найден корень проблем. Лео был сторонником старого способа гармонизации гаммы⁷², что не должно вызывать удивления, учитывая ранее продемонстрированный нами консервативный подход в обучении этой школы. Дуранте в свою очередь поощрял употребление диссонирующего аккорда, поскольку придерживался новой манеры⁷³. 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, предпочитал на II ступени брать простой сектаккорд⁷⁴, тогда как знаменитые леисты Сала и Тритто внушали своим ученикам о правомерности использования D^4_3 , ссылаясь на теорию фундаментального баса и рассматривая его как обращение D_7 :

⁷⁰ Цит. по: *Galeazzi F. The Theoretical-Practical Elements of Music, Parts III and IV (1790 and 1796) // Studies in the History of Music Theory and Literature / ed. by D. Burton and G. Harwood. Urbana: University of Illinois Press, 2012. P.185.*

⁷¹ *Fayolle F. Éloge de Langlé // 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.*

⁷² Установлено на основе рукописи Лео *Modo per ben imparare il Contrapunto*, MB 4° 49 (D-D1 MB.4.49).

⁷³ См. *Caffiero R. La trattatistica musicale. P. 630–631.*

⁷⁴ *Ibid.*

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.

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] звучит вместе 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 же кварта слышится среди конфигурации интервалов секунды, кварты и квинты, или секунды, кварты и сексты, или секунды, кварты, квинты и большой септимы, то это диссонанс, поскольку его нужно разрешить⁷⁵.

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 различиях между Лео и Дуранте, но сформулировал их настолько невнятно, имеет ли смысл им доверять?

Ответ, пусть и гипотетический, как нам кажется, можно искать за пределами неаполитанской традиции – на севере Италии, в Болонье, где также существовала мощная контрапунктическая школа 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 ошибаются (*s'ingannano*); потому что, поскольку кварта есть обращение квинты – совершенного консонанса, не допускающего (как было сказано) альтерации или уменьшения, – так и кварта, отвечающая тем же условиям, также будет совершенным консонансом; и это мнение наиболее признанных Мастеров, в том числе Руссо, Царлино, П. Мартини, П. Валлотти и многих других⁷⁶.

⁷⁵ Tritto G. Scuola di contrappunto ossia teorica musicale. Milan: Ferd. Artaria Editore, 1816. P. 9–10.

⁷⁶ Mattei S. Pratica d'accompagnamento sopra bassi numerate e contrappunto a più voci. Bologna: Cipriani, ca. 1824. P. 12. См. также: Martini G. B., Volpe L. Storia della musica <...>: alla Sacra reale cattolica Maestà Maria Barbara <...> umiliato,

В приведенном фрагменте не фигурируют имена Лео, Дуранте или прочих, однако, рискнем предположить, они наверняка подразумевались. Известно, что Сала состоял в переписке с Падре Мартини. В обширном музыкальном архиве консерватории *La Pietà*, где работал Сигизмондо, имелся экземпляр трактата по контрапункту болонского мастера. Слухи о разногласиях в трактовке кварты ходили и вряд ли могли миновать как Болонью, куда стекалась вся важнейшая теоретическая информация, так и Неаполь. Может, и Иосиф II обратился к Паскуале 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. Контрапунктическая «баталия», разразившаяся в Неаполе в XVIII веке, затронула все сферы музыкальной жизни города, выплеснувшись из очагов – консерваторий – на улицы. В течение века неаполитанцы с энтузиазмом наблюдали за профессиональными состязаниями двух педагогических школ – леистов и дурантистов. Дошедшие до нас отголоски этих сражений настолько разрозненны и противоречивы, что некоторые исследователи склонны и вовсе отвергать их как необоснованный слух⁷⁷, а другие – даже усмотрели в этой полемике теорию заговора⁷⁸. Ясно, однако, что главным предметом трений был контрапункт – дисциплина, завершающая курс обучения композиции в неаполитанских консерваториях. Но противоречия, возникшие вокруг методов преподавания контрапункта, на самом деле были лишь внешним проявлением гораздо более важной проблемы. Переход от «сложности» – к «простоте», от

e dedicato da fr. Giambatista Martini: in 3 vols. Bologna: Per Lelio dalla Volpe, impressore dell' Instituto delle Scienze, 1757. Vol. 1. P. 275–278; *Martini G. B.* Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di Contrappunto sopra il Canto Fermo. Bologna: Per Lelio dalla Volpe, impressore dell' Instituto delle Scienze, 1774. P. 13–16.

⁷⁷ *Pastore G.* Leonardo Leo. Galatina: Pajano, 1957. P. 130.

⁷⁸ *Rosenberg J.* Il 'Leista' Raimondi contro il 'Durantista' Bellini // Atti del Convegno di Morcone, 19–21 aprile 1990 / ed. by Rosa Cafiero e Marina Marino. Reggio Calabria, 1999. P. 97.

«белого» письма – к развитой концертности⁷⁹, от напряженной экспрессии – к большей ясности, от линейности – к вертикали – все это отражает стилевой перелом в европейской музыке середины XVIII века, получивший в Италии не менее рельефное воплощение, чем в австро-немецкой традиции.

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 не в последнюю очередь потому, что имел богатый опыт сочинения опер и именно по этой причине, по-видимому, острее ощущал различие между жанрами⁸⁰. Церковная музыка Дуранте, напротив, тяготела к новой полифонической манере, в которой важную роль играла гармония, доминировал виртуозный вокал и концертность⁸¹. 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 – неумолимого процесса поглощения старого стиля новым.

§1.2. Никола Сала – забытый неаполитанский контрапунктист

Сегодня имя Николы Салы мало кому известно⁸², хотя в свое время он пользовался большой популярностью, а его слава как преподавателя контрапункта

⁷⁹ В XVIII веке в Италии писали также о *canto fermo* (простое, строгое пение) и *canto figurato* (украшенное пение). См. Сусидко И. П. Итальянская церковная музыка XVIII века. С. 12.

⁸⁰ Сусидко И. П. Итальянская церковная музыка XVIII века. С. 21. См. также: Huckle H., Cafiero R. Leo, Leonardo [Lionardo] (Ortensio Salvatore de [di]) [Electronic source] // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd edition. London: Oxford University Press, 2001. 1 электрон. опт. диск (CD-Rom): «Работы Лео, даже сценические, больше, чем работы других представителей его поколения, отражали академическую сторону его обучения до такой степени, что его церковный стиль находил отражение даже в его *opera buffa* (хотя и с пародийным намерением)».

⁸¹ Различные свойства композиторской манеры Лео и Дуранте отмечали и историки музыки конца XVIII – начала XIX века. «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, довел чистоту стиля до высочайшего уровня, но только в церковной и камерной музыке» (Framery N.-É., Ginguené P.-L. Encyclopédie méthodique: Musique. Paris: chez Panckoucke libraire, 1791. Vol. 1. P. 684). «Церковная музыка Лео имеет не меньшее величие, чем у Дуранте, и больше очарования; она трогает сердце и поражает его порывом нежной преданности» (Fétis F.-J. Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique: in 8 vols. Bruxelles: Meline, Cans et Compagnie, 1840. Vol. 6. P. 114–116).

⁸² Первый опыт характеристики деятельности Николы Салы в новейшее время предпринят в статье: Маслова А. И. Никола Сала – забытый мастер неаполитанской контрапунктической школы [Электронный ресурс] // Исследования молодых музыковедов: сб. статей / ред. А. Гундорина. М.: ПАМ имени Гнесиных, 2020. С. 96–102. URL:

гремела далеко за пределами Неаполя. Собирая в путешествиях по Европе необходимые материалы для «Всеобщей истории музыки», Чарльз Берни, познакомившись с трудами Салы, увековечил память о нем как об «одном из самых образованных контрапунктистов неаполитанской школы»⁸³. Подобные комментарии можно обнаружить в целом ряде и более поздних источников конца XVIII – первой половины XIX веков. Между тем, в отечественной литературе – ни в учебной, ни в научной – до сих пор нет ни одного упоминания о существовании этого мастера, как и самого понятия «неаполитанская контрапунктическая школа».

Сведений о жизни Салы сохранилось крайне мало, а те, что все-таки дошли до наших дней, полны историографических ошибок и неточностей. Во многом эти потери объясняются тем, что первые попытки написания биографии неаполитанского мастера были предприняты лишь в начале XIX века, уже после его смерти, и, при этом, французскими историками музыки; собственные же опыты со стороны их итальянских коллег появились, по преимуществу, и вовсе только во второй половине столетия.

Самое раннее жизнеописание Салы содержится во II томе биографического словаря А.-Э. Шорона и Ф. Ж.-М. Файоля (Париж, 1811); затем оно было неоднократно повторено с незначительными перефразировками в словарях Дж. Бертини (Палермо, 1815), Дж. Б. Дж. Гросси (Неаполь, 1819), Гр. Орлоффа (Париж, 1822) и др. Другая ветвь жизнеописаний Салы была начата библиотекарем консерватории *Pietà dei Turchini* с 1794 по 1826 гг. Дж. Сигизмондо в его рукописных *Apoteosi* (1820), на которые также опирался в своих *Memorie* маркиз ди Виллароза (Неаполь, 1840). Особняком стоят биографии Салы, изложенные в трудах Ф.-Ж. Фетиса (Брюссель, 1844; переизд. Париж, 1867), Ч. Берни (Лондон, 1819) и директора музыкального архива Неаполитанской консерватории Ф. Флоримо (Неаполь, 1882). В XX веке реконструкцией биографии Салы занимались Дж. Лео (Беневенто, 1918), С. ди Джакомо (1924) и У. Прота-Джурлео (Беневенто, 1928). Созданные на основе комплексного изучения и критического

<https://gnesin-academy.ru/upload/iblock/7b9/xuy13wrwxzks3sz4pf6makrnzpk3vdz/10-Maslova.pdf> (дата обращения: 07.04.2025).

⁸³ *Burney Ch. Sala, Nicola // The Cyclopædia.*

осмысления информации, содержащейся на страницах всех вышеперечисленных источников, современные биографии представлены в энциклопедиях и некоторых книжных изданиях⁸⁴. В совокупности они позволяют, пусть и фрагментарно, восстановить творческий путь мастера, прожившего почти девяносто лет.

Никола Сала родился 7 апреля 1713 года⁸⁵ в небольшой деревеньке Токко (ныне – Токко-Каудио, провинция Беневенто), в семье Бернардино и Маргериты Формичелла⁸⁶. В 1732 году в возрасте 19 лет Сала приехал в Неаполь. На портрете неаполитанского художника Чиро Пунцо запечатлен образ стройного светловолосого юноши с мягкими чертами лица (см. рис. 8 в *Приложении А*). В тот же год Сала был принят в консерваторию *La Pietà*, где он на протяжении восьми лет учился под руководством *vicemaestro* Леонардо Лео⁸⁷ и *primo maestro* Николы Фаго (1677–1745), который был одним из наиболее именитых педагогов первой половины XVIII века⁸⁸. В число его учеников входили Л. Лео, Н. Йоммелли, Дж. ди Майо, П. Кафаро, Ф. Фео, так что критический отзыв Паизиелло о

⁸⁴ Биография Салы также изложена в *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Libby D., Jackman J. L. Sala, Nicola [Electronic source] // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd edition. London: Oxford University Press, 2001. 1 электрон. опт. диск (CD-Rom)), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (Caffiero R. Sala, Nicola // *Die Musik in Geschichte und Gegenwart; Allgemeine Enzyklopädie der Musik: in 26 Bände in zwei Teilen / begr. von Friedrich Blume. Zweite neubearbeitete Ausgabe / hrsg. von Ludwig Finscher. Kassel [etc.]: Bärenreiter-Verlag, 2005. Bd. 14. S. 826*) и *Treccani* (Caraba I. M. Sala, Nicola // *Dizionario Biografico degli Italiani: in 100 vols. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 2017. Vol. 89*), книге А. Аморе (*Amore A. La Musica e i Musicisti del Sannio beneventano / a cura dell'autore. Frasso Telesino, 2013. P. 99–102*), статье преподавателя государственной музыкальной консерватории в Беневенто А. Капоразо (*Caporaso A. "Il Maestrino" dei Maestri: un Sannita sulle note d'Europa // La provincia Sannita. Anno XXIX. 2009. No. 1. P. 35–37*) и на их официальном сайте в разделе *Storia del conservatorio*, написанном профессором истории музыки М. Г. делла Сала (*Sala M. G. Della. Scheda bio-bibliografica di Nicola Sala [Electronic source]. URL: <https://www.conservatorio.bn.it/conservatorio/nicola-sala/>* (дата обращения: 07.04.2025)).

⁸⁵ Точная дата рождения Салы была установлена сравнительно недавно – ее случайно обнаружил преподобный Дон Джузеппе Маркарелли в записях о рождении Токко-Каудио в начале прошлого века (см.: *Marcarelli G. L'Oriente del Taburno: storia dell'antica città di Tocco e dei suoi casali. Benevento: F. Caudine, 1915*). В более же ранних источниках она колеблется с разницей практически в 30 лет. Так, А.-Э. Шорон в своем словаре написал, что Сала умер в 1800 году «в возрасте почти ста лет» (*Choron A.-É., Fayolle F. Dictionnaire Historique des Musiciens. Vol. 2. P. 259*). Эта информация, по-видимому, была буквально воспринята составителями *Biografia degli uomini illustri del regno di Napoli*, и год рождения Салы был определен как 1701. Позже, к этой версии также склонялись Ф.-Ж. Фетис и Ф. Флоримо. Альтернативная дата рождения Салы была указана в *Memorie* маркиза ди Вилларозы, где в этом качестве обозначен 1732 год. Последующие авторы биографических статей (в т. ч. Фетис, Флоримо), которые хоть и были знакомы с этим вариантом, по причине возникающих в этом случае хронологических недоразумений ему, как правило, не доверяли и обходились лишь упоминанием о нем в своих работах со ссылкой на автора. Как нам кажется, появление этой даты в книге ди Вилларозы связано с неверным толкованием/прочтением слов Дж. Сигизмондо в его рукописных *Apoteosi*, которые, фактически, пересказывает в своих *Memorie* ди Виллароза.

⁸⁶ *Marcarelli G. L'Oriente del Taburno. P. 186.*

⁸⁷ В *The Cyclopaedia* Берни ошибочно приписывает Салу к ученикам Франческо Дуранте, а не Леонардо Лео.

⁸⁸ В ряде источников (Сигизмондо, Виллароза, Флоримо, Аморе) в качестве еще одного наставника Салы указан также Джироламо Абос (1715–1760), занимающий, якобы, должность *secondo maestro*, что противоречит действительности, поскольку соответствующее назначение он получил лишь в 1754 году и проработал на нем до 1759 года, когда ему на смену пришел Паскуале Кафаро. Но, однако, он действительно выполнял обязанности *secondo maestro* еще десятилетием ранее, правда, в двух других консерваториях – *Poveri di Gesù Cristo* и *Sant'Onofrio* – с 1742 года. Таким образом, мы имеем дело с историографической ошибкой.

консерватории *La Pietà*, которая, якобы, не дала миру известных композиторов, явно расходится с реальными фактами, поскольку был высказан в укор последователям консервативной традиции леистов.

Будучи студентом старших курсов, Сала исполнял обязанности *maestrino*: это назначение, согласно практике того времени, позволяло давать уроки младшим учащимся, помогая, а иногда и заменяя титулованных мастеров. После окончания консерватории Сала, судя по всему, продолжил педагогическую деятельность в своей *alma mater*. Самые ранние из подтвержденных сведений об этом относятся лишь к середине 1750-х годов. Однако есть некоторые косвенные доказательства, позволяющие полагать, что он не прерывал деятельность *maestrino* и официально продолжил работать в консерватории в качестве младшего преподавателя сразу по завершении своего обучения в 1740 году. Так, Фетис, говоря о Сале, что он «умер в 1800 году в возрасте почти ста лет», добавляет, что «более шестидесяти из них он посвятил преподаванию композиции и руководству в консерватории *la Pietà de' Turchini*»⁸⁹. Сигизмондо, рассказывая о первых опытах работы Салы по созданию собственных упражнений в цифрованных басах, которую он проводил при поддержке Фаго, утверждает, что он прекратил ее, когда маэстро умер⁹⁰, то есть к 1745 году он уже преподавал.

В 1745 году Сала, будучи «одним из самых приверженных учеников великого Лео»⁹¹, после смерти обоих своих учителей подал заявку на пост *primo maestro* Королевской капеллы, занимаемый прежде Лео. Это было самое престижное музыкальное назначение в Неаполе в то время, и доступ к этой должности осуществлялся на конкурсной основе. Вместе с Салой за это место боролись еще восемь композиторов, среди которых были Франческо Дуранте, Карло Котумаччи, Доменико Аулетта и другие⁹². Но, конкурсная комиссия в составе Дж. Б. Костанци из Рима, Дж. А. Перти из Болоньи и Йоммелли и Хассе из Венеции присудила это

⁸⁹ *Fétis F.-J.* Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique [second edition]: in 8 vols. plus 2 vols. supplement. Paris: Firmin Didot Frères, 1867. Vol. 7. P. 374. Об этом свидетельствует и Флоримо: *Florimo F.* La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatorii: in 4 vols. Naples: Vinc. Morano, 1882. Vol. 3. P. 42.

⁹⁰ *Sigismondo G.* Apoteosi della Musica del Regno di Napoli. P. 257.

⁹¹ Биография Салы в словарях Шорона и Файоля, Бертини, Гросси, Орлоффа, Флоримо и др.

⁹² В конкурсе на пост *primo maestro* Королевской капеллы в Неаполе в 1745 году претендовали девять композиторов: Франческо Дуранте, Доменико Аулетта, Карло Котумаччи, Джузеппе де Майо, Никола Сала, Микеланджело Валентини, Джузеппе Маркитти, [?] Галлетти и [?] Грануччи.

звание Джузеппе де Майо, *vicemaestro* капеллы⁹³. Несмотря на неудачу, память об этом событии, по-видимому, была очень дорога Сале, так, что много лет спустя он даже опубликовал свое конкурсное сочинение – мотет *Protexisti me, Deus* – с сопутствующим ему комментарием, в котором значится, что оно было написано «для участия в конкурсе Королевской капеллы Неаполя 21 апреля 1745 года»⁹⁴. По прошествии почти сорока лет, в 1783 году, сенат Мессины обратился к королю с прошением назначить Салу *maestro di cappella* Кафедрального собора вне конкурса, но просьба была отклонена.

Сала вошел в историю музыки как весьма значительный оперный композитор. Свою первую оперу он написал еще в годы обучения в консерватории. *Il Vologeso* на либретто А. Дзено, по свидетельству Фетиса, обнаружившего ее партитуру с соответствующим указанием, была исполнена в Риме в *Teatro Argentina* в 1737 году. Этот факт, однако, так и не был подтвержден и часто подвергается сомнению, чему также способствует и то, что ни в одном из музыкальных архивов или даже в сборниках либретто не нашлось никаких фрагментов этой оперы, отсутствуют какие-либо указания о постановке и в каталоге печатных либретто К. Сартори⁹⁵, так что сейчас работа считается утраченной. Между тем, упоминание *Il Vologeso* Салы содержится и в энциклопедии французского ученого и музыканта Альбера Лавиньяка (1846–1916), известного своими теоретическими трудами⁹⁶. В одном из ее томов, посвященном истории музыки в Испании и Португалии, значится, что *Il Vologeso* Салы ставилась в *Theatro novo da Rua dos Condes* в Лиссабоне в 1739 году вместе с операми Джакомелли, Скьясси и Лео⁹⁷. Это свидетельство очень ценно и, помимо еще

⁹³ В издании *The New Grove Dictionary* в статье, посвященной Дж. де Майо, значится, что он боролся за этот пост против Порпоры, Фаго и Дуранте. Из четырех судей только Хассе поддержал кандидатуру Майо, однако под влиянием королевы Марии Амалии он все же был назначен на должность *primo maestro* 9 сентября 1745 года (см.: Chiera D. di, Marita P. *Mc Clymonds*. Majo, Giuseppe de [Maio, Giuseppe di] // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd edition. London: Oxford University Press, 2001. 1 электрон. опт. диск (CD-Rom)). См. также: Dietz H.-B. A Chronology of Maestri and Organisti at the Cappella Reale in Naples, 1745–1800 // *Journal of the American Musicological Society*. 1972. Vol. 25. No. 3. P. 379–406.

⁹⁴ *Sala N. Regole del contrappunto pratico*. Vol. 3. Naples: Stamperia Reale, 1794. P. 142–144.

⁹⁵ *Sartori C. I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800: catalogo analitico con 16 indici: in 7 vols.* Cuneo: Bertola & Locatelli, 1990–1994.

⁹⁶ *Lavignac A. Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*. Deux parties: in 11 vols. Paris: Delagrave, 1913–1931.

⁹⁷ *Lavignac A. Encyclopédie*. Paris: Delagrave, 1920. Première partie. Vol. 4. Histoire de la Musique: Espagne, Portugal. P. 2425. В числе исполненных на сцене *Theatro novo da Rua dos Condes* в 1739 году опер, помимо *Il Vologeso* Н. Салы,

одного доказательства существования оперы Салы, говорит о высоком уровне профессионализма студентов-композиторов неаполитанских консерваторий, который не только позволял им представлять свои юношеские сочинения за рубежом, но и делать это на одной сцене наравне со своими именитыми преподавателями.

В 1760-е годы наступает пора расцвета оперного творчества Салы. В самом начале десятилетия импресарио Королевского театра *San Carlo* Гаэтано Гроссатеста выступил с предложением заказать неаполитанскому мастеру новую оперу. Однако возвращение преподавателя консерватории к театральному жанру после столь долгого перерыва вызвало реакцию весьма неоднозначную: с одной стороны – зависть конкурентов, с другой – сомнения в его успехе. В результате различных закулисных интриг и перипетий Сале предложили написать оперу на либретто П. Метастазиио *Zenobia*, которое четырьмя годами ранее было с триумфом поставлено в том же театре на музыку Никколо Пиччини. Сала принял этот вызов и, вопреки всем ожиданиям недоброжелателей, опера получила такое небывалое одобрение⁹⁸, что Гроссатеста выдвинул его кандидатуру на следующий год, чтобы «регулировать и направлять» *Attilio Regolo* отсутствующего Йоммелли⁹⁹. Театральный совет поддержал идею импресарио, отметив, что «поскольку Сала, будучи заслуженным *Maestro di Cappella*, признанным таковым публикой благодаря музыке, написанной им в *Zenobia*, о которой можно сказать, что это единственная опера, оцененная в Неаполе в прошлом году, мы считаем возможным указать S.M. [Sua Maestà – Его Величеству. – A. M.] не столько на заслуги и достоинства Салы, сколько на вероятную надежду встретить одобрение публики»¹⁰⁰.

Лавиньяк приводит *Merope* Дж. Джакомелли на либретто А. Дзено, [III] *Demetrio* Г. М. Скьясси на либретто П. Метастазиио, а также *Carlo [il] Calvo* и *Siface* (Метастазиио), обе Леонардо Лео (вероятно, имеется ввиду *Carlo re d'Alemagna* по мотивам либретто *L'innocenza giustificata* Ф. Сильвани; в противном случае, здесь допущена ошибка в авторстве оперы *Carlo il Calvo*, которую на самом деле в 1738 году написал Н. Порпора также на либретто Ф. Сильвани).

⁹⁸ Премьера *Zenobia* Салы, по разным источникам, прошла 27 декабря 1760 г. (*Treccani*; Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna) или 12 января 1761 г. (*Grove*; А. Капоразо; А. Аморе) в театре Сан-Карло в Неаполе. Согласно свидетельству Сигизмондо, главную роль исполнила синьора Тартальини (Роза Тартальини Тибальди), а постановка вызвала невероятные аплодисменты.

⁹⁹ Среди прочего, сохранилась ария “*Se più felice oggetto*” для сопрано с оркестром, написанная Салой для постановки этой оперы Йоммелли в театре *San Carlo* в Неаполе, которая состоялась 23 марта 1761 г.

¹⁰⁰ Цитата приведена в статье А. Капоразо и книге А. Аморе без выходных данных.

После успеха *Zenobia* Сала написал для *San Carlo* еще две оперы: *Demetrio* на либретто Метастазео, поставленную 12 декабря 1762 года¹⁰¹, и *Merope* на текст Дзено, премьера которой была приурочена ко дню рождения супруги короля Фердинанда IV Марии Каролины 13 августа 1769 года. Долгое время считалось, что постановка *Merope* состоялась не в 1769, а в 1796 году. Эта информация содержится в трудах Сигизмондо и Вилларозы. Первым на ошибку указал Фетис, прямо заявивший, что партитура *Merope*, хранящаяся в библиотеке Неаполитанской консерватории, была написана «в 1769 году (а не в 1796, как сообщает маркиз *de Villarosa*)»¹⁰². В спектакле принимал участие кастрат Пьетро Бенедетти (Санторино), который спустя год прославился своим выступлением на премьере оперы В.А. Моцарта «Митридат, царь Понтийский», где исполнил роль Сифара, сына Митридата. Кроме опер примерно в те же годы в *San Carlo* были исполнены три пролога¹⁰³ и две кантаты¹⁰⁴, сочиненные Салой в честь знаменательных дат королевского семейства, а также серенада, написанная «по случаю празднования августейшей свадьбы Фердинанда IV и Марии Карлотты [*sic*] Австрийской, короля и королевы Обеих Сицилий»¹⁰⁵.

Эти произведения, однако, не имели большого успеха и вскоре были забыты. Флоримо писал об оперных неудачах Салы: «Как драматический композитор Сала практически не имел успеха, настолько, что современные авторы даже не упоминают его среди тех, кто отличился на сцене»¹⁰⁶. Аморе в своей книге также отмечает «отсутствие оригинальности в его оперной музыке», которой он

¹⁰¹ В некоторых источниках содержатся сведения, сообщающие о том, что эта постановка прошла при участии Диаманте Марии Скарабелли, известной также как *La Diamantina*, – одной из ведущих оперных див Италии первой половины XVIII века (сопрано). Этого, однако, никак не могло быть, поскольку Мария Скарабелли скончалась в 1754 году, за 8 лет до премьеры *Demetrio* Салы.

¹⁰² *Fétis F.-J.* Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique [second edition]: in 8 vols. plus 2 vols. supplement. Paris: Firmin Didot Frères, 1867. Vol. 7. P. 374. См. также более ранний вариант, без упоминания маркиза ди Вилларозы: *Fétis F.-J.* Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique [first edition]: in 8 vols. Bruxelles: Meline, Cans et Compagnie, 1844. Vol. 8. P. 19.

¹⁰³ В 1761 году – двухголосный пролог ко Дню Рождения Священного Католического Величества Карла III, исполненный Клементиной Спаньоли и Сальвадором Конфорти из Королевской капеллы Неаполя; в 1763 году – трехголосный пролог ко Дню Рождения Короля, спетый тенором Антонио Раафом, Марианной Мозер и Гаэтано Майорано, известным как Каффарелли; в 1769 году – трехголосный пролог *La bella eroina* ко Дню Рождения Ее Величества Королевы, который был исполнен Элизабет Тайбер, Фердинандо Массанти (т. е. Маццанти) и Пьетро Бенедетти.

¹⁰⁴ *Giove, Pallade, Apollo* (1763) и *Erto, Ebone, Arminio* (1769).

¹⁰⁵ *Il giudizio d'Apollò* (1768), «serenata in occasione di festeggiarsi le augustissime nozze di Ferdinando IV di Borbone e Maria Carlotta d'Austria, re e regina delle due Sicilie» на текст Джованни Фениция.

¹⁰⁶ *Florimo F.* La scuola musicale di Napoli. Vol. 3. P. 43.

«подчинялся как общественному долгу, в нескольких несчастных случаях»¹⁰⁷. Между тем, в энциклопедии *Grove* про оперные сочинения Салы говорится, что «они были несправедливо восприняты некоторыми современными авторами», а «суровое суждение Мондольфи о его операх почти целиком направлено на характеристики современной оперы *seria* как жанра, а не только на оперы Салы»¹⁰⁸. О том, что Сала все-таки был востребованным оперным композитором свидетельствует находка Аморе, который в *Arquivo da Fabrica da Sé Patriarcal* в Лиссабоне обнаружил рукописные партитуры *La Zenobia*, *Il Demetrio* и *La Merope*, а также пролог *La bella eroina*. По-видимому, не только *Il Vologeso*, но и все последующие сочинения Салы были исполнены и в португальской столице.

Гораздо более удачными принято считать работы Салы в жанрах духовной музыки, где он, будучи талантливым полифонистом, отдает предпочтение искусным хитросплетениям сложной многоголосной ткани и, таким образом, «вместе с другими мастерами гармонии и контрапункта выступает в качестве оплота против подавляющей силы сопровождаемой мелодии – бесспорного главного героя на сценах всей Европы»¹⁰⁹. Его перу принадлежат несколько месс и *Dixit Dominus* для четырех, пяти и шести голосов с оркестром, множество магнификатов, литаний, респонсорий и кантат. Рукописи этих произведений хранятся, в основном, в консерватории Неаполя, а также в музыкальных библиотеках других стран Европы. Сохранилась его единственная известная оратория *Giuditta, ossia La Betulia liberata*, написанная на либретто Метастазіо для церкви *Santa Maria degli Angeli a Pizzofalcone* для поминовения усопших (1780). Сала написал двенадцать *Miserere* для двойного хора, подражая, по-видимому, легендарному *Miserere* Лео (1739), а его *Stabat Mater* является достойным продолжателем традиции Перголези (см. рис. 9 в *Приложении А*).

¹⁰⁷ Amore A. *La Musica e i Musicisti del Sannio beneventano* / a cura dell'autore. Frasso Telesino, 2013. P. 100.

¹⁰⁸ Libby D., Jackman J. L. Sala, Nicola // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd edition. London: Oxford University Press, 2001. 1 электрон. опт. диск (CD-Rom).

¹⁰⁹ Sala M. G. Della. Scheda bio-bibliografica di Nicola Sala. URL: <https://www.conservatorio.bn.it/conservatorio/nicola-sala/> (дата обращения: 07.04.2025). См. также: Libby D., Jackman J. L. Sala, Nicola // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.

Но, при всех талантах в разных областях музыкального искусства, главным видом деятельности Салы, безусловно, стало преподавание. Именно в нем он нашел свое призвание и посвятил всю свою долгую жизнь. По свидетельствам современников, которые всегда были единодушны в своей оценке, он был одним из самых прославленных и выдающихся педагогов неаполитанской школы. Слова Сигизмондо «он неустанно учился», некогда сказанные о юном композиторе, вполне можно считать жизненным кредо Салы. В подтверждение приведем одну интересную находку: в *Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna* среди огромной переписки падре Мартини хранится единственное известное на сегодняшний день письмо с автографом Николы Салы (от 29 июня 1759 года). В этом письме он обращается к болонскому мастеру за профессиональным советом и прилагает к нему пару своих миниатюрных полифонических сочинений – *un piccolo canto fermo* и *un canonetto* (см. рис. 10 в Приложении А).

Сала пользовался большим уважением среди музыкантов своего времени. В 1779 году его назначили главным судьей в конкурсе на должность нового *Maestro di Cappella della Chiesa Metropolitana di Milano*. Наконец, в 1787-м, будучи уже в весьма преклонном возрасте, Сала получил место *secondo maestro*, сменив на этом посту умершего Паскуале Кафаро, а в 1793 году – звание *primo maestro* консерватории *Pietà dei Turchini*, которое, помимо титула, также предполагало и руководство учебным заведением¹¹⁰. Эту должность Сала занимал до самого завершения своей педагогической карьеры в возрасте 86 лет, когда из-за бушующих в Неаполе репрессий Бурбонов против сторонников Партенопейской (Неаполитанской) республики ему пришлось покинуть этот пост в октябре 1799 года¹¹¹.

¹¹⁰ Весьма распространенная ошибка, которая повторяется и в современных биографических исследованиях и жизнеописаниях Салы, связана с путаницей в отношении преемственности постов *secondo* и *primo maestri* в консерватории *Pietà dei Turchini*. Так, в статье А. Капоразо значится, что Сала получил должность *secondo maestro* в 1787 году, сменив на этом посту Фаго; таким образом, автор опирался, по-видимому, на суждение Флоримо, у которого, надо отметить, при неверном распределении фамилий мастеров, дата – 1787 год – абсолютно правильно соотносится со смертью Паскуале Кафаро, однако ошибочно указан занимаемый им до его смерти пост. На самом деле Кафаро с момента своего назначения в 1759 году на должность *secondo maestro* занимал ее до конца своих дней, а место *primo maestro* после смерти Лео 1 ноября 1744 года перешло к старшему сыну Николы Фаго – первого наставника Салы – Лоренцо Фаго (1704–1793). Сала, в свою очередь, получил этот пост лишь после его смерти в 1793 году. Таким образом, Флоримо, вероятно, просто перепутал очередность перехода должности сначала от Кафаро, а затем от Фаго к Сале местами, и, по этой причине, неверно перераспределил занимаемые ими посты.

¹¹¹ В отношении точной даты ухода Салы из консерватории имеется некоторое расхождение: А. Аморе указывает в качестве таковой 1 октября, М. Г. делла Сала – 11 октября; Р. Кафьери датирует обнаруженные ею документы о

«К достоинствам музыкального искусства, которым в высшей степени владел Сала, к своему ясному, точному и превосходному методу преподавания он присоединил глубокие познания в грамматике, поэтике и философии искусства. Его мастерство, приобретенное за столько лет, было поразительным, и удивительно, как быстро он обучал своих учеников» – выразили, по-видимому, общее мнение неаполитанских музыкантов составители *Biografia degli uomini illustri del Regno di Napoli*¹¹². За время работы в *La Pietà* Сала воспитал не одно поколение музыкантов из разных уголков Европы, ставших впоследствии знаменитыми исполнителями, композиторами и педагогами. У него учились Г. Спонтини, В. Фиорованти, А. Гировец, Э. Паганини, Дж. Фаринелли, С. Павези, Ф. Орланди, Л. Карузо, Л. Ж. К. де Лабарр¹¹³. После ухода Салы с должности *primo maestro* это место получил один из самых любимых и талантливых его учеников Джакомо Тритто, который продолжил дело своего учителя и также достиг заслуженной славы в искусстве контрапункта¹¹⁴.

Для многочисленных студентов, прошедших обучение в стенах *La Pietà*, Сала создал большое количество практических упражнений по всем основным дисциплинам – сольфеджио, партименто и, конечно, контрапункту. Среди них *Solfeggi per voce di soprano e per voce di basso col solo basso*, *Elementi per ben suonare il cembalo*, *Il modo di disporre a tre sopra la scala diatonica*, *Disposizioni a tre per introduzione alle fughe di tre parti*, *Disposizioni imitate a soggetto e controsggetto* и др. Сочиненные Салой темы фуг и *partimenti*, сохранившиеся в различных дидактических антологиях, списках и оттисках, использовались 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 в начале XX века¹¹⁵.

выходе Салы на пенсию, находящиеся в собрании *Ministero dell'Interno II/5182* в Государственном архиве Неаполя, 8 октября 1799 года.

¹¹² [Grossi G. B. G.]. *Biografia degli uomini illustri del Regno di Napoli*, 1819 (pp. n.n.).

¹¹³ Среди учеников Салы, как правило, также называют А. Тарчи, К. Ленци, Э.-Ж. Флоке, Дж. Герардески, П. Рея, Б. Нери, П. Ф. Паренти и Дж. Никколини.

¹¹⁴ «[За Скарлатти] следуют Франческо Дуранте, которого Россини назвал одним из самых искусных, Леонардо Лео и Карло Котумаччи, все ученики Скарлатти. Позже Никола Сала был самым точным и правильным композитором контрапункта, а в ближайшем прошлом Джакомо Тритто и Пьетро Раймонди достигли заслуженной славы в искусстве контрапункта» (*D'Arienzo N. La musica in Napoli // Napoli d'oggi*. Naples, 1900. P. 14–15).

¹¹⁵ В подтверждение широкого распространения дидактических работ Салы на протяжении XIX и первых десятилетий XX века напомним о публикации ряда его партименти и фуг в сборниках дидактической музыки под

Никола Сала скончался в почтенном возрасте 88 лет 31 августа 1801 года «в состоянии, граничащем с нищетой»¹¹⁶. Его имя, ввиду беспокойной политической обстановки, царившей в Неаполе, очень скоро было забыто. Главной причиной были наполеоновские преобразования: «Его [Салы] слава в Неаполе вскоре была омрачена приходом французского господства и последующим соединением неаполитанских консерваторий, которые при реформировании учебной программы новой консерватории *S. Pietro a Majella* оставили мало места для изучения творчества явно пробурбонского композитора»¹¹⁷. В ноябре 2006 года имя Салы было присвоено Государственной музыкальной консерватории в Беневенто (ит. *Conservatorio Statale di Musica Nicola Sala di Benevento*) – городе, неподалеку от которого родился известный в будущем контрапунктист (см. рис. 11 и 12 в *Приложении А*). На ее базе также была открыта музыкальная ассоциация *Eufoniarché*, по инициативе которой сочинения Салы постепенно выводятся из забвения и вновь звучат для публики¹¹⁸. Остается надеяться, что это только начало новой жизни неаполитанского маэстро.

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

*К истории создания трактата*¹¹⁹. Монументальный трактат о правилах практического контрапункта, созданию которого «ученик Лео, переняв дело из рук

редакцией Камилло Де Нардуса (Милан: Ricordi, 1886; копии в I-Fn, I-Mc, I-Nc), Даниэле Наполетано (Неаполь, s. n., 1896; копии в I-Mc, I-Nc) и Якопо Наполи (Милан: Ricordi, 1959; копии в I-Mc, I-Nc, F-Pn).

¹¹⁶ *Choron A.-É. Avis de l'éditeur // Règles du contrepoint pratique, contenant une série de modèles sur toutes les parties de l'art du contrepoint; Par Nicolas Sala, Maître de Chapelle, Napolitain. Nouvelle édition, Mise en ordre et augmentée de la Collection Complète des Partimenti ou Leçons de Basse chiffrée du même Auteur, Par M. A. Choron, Chez l'Éditeur, rue du Regard, Faubourg St.-Germain, N.º 6. Paris, [1808].*

¹¹⁷ *Stella G. Le "Regole del contrappunto pratico" di Nicola Sala. P. 121.*

¹¹⁸ Ярким тому примером стало исполнение 30 и 31 июля 2007 года в муниципальном театре Беневенто мировой премьеры оратории Салы *Giuditta, ossia La Betulia liberata* («Юдифь, или Освобожденная Бетулия»). Другое направление деятельности, также способствующее популяризации музыки неаполитанского маэстро, связано с новыми изданиями неопубликованных произведений Салы, рукописи которых хранятся в архиве музыкальной консерватории *San Pietro a Majella* в Неаполе. Так, в современном издании доступна четырехголосная хоровая fuga a capella (также нередко фигурирующая как духовный мадригал) под названием «*A chi muore per Dio*», на титульном листе которой значится: «*Fuga del Signor don Nicola Sala composta li 12 marzo 1794 nell'occasione che egli ha fatto gli Esercizi spirituali, secondo il suo costume, nella Chiesa del Reale Conservatorio della Pietà de' Turchini in Napoli*»; транскрипция и редакция Антонио Капоразо, Benevento, Edizioni Auxiliatrix, 2007.

¹¹⁹ Материал параграфа использован в статье: *Maslova A. I. Nicola Sala's Regole del contrappunto pratico (1794): History, Theory, and Practice // Russian Musicology. 2024. No. 4. P. 20–34. <https://doi.org/10.56620/RM.2024.4.020-034>*

своего учителя и став мастером консерватории *de la Piété* [sic] в Неаполе, <...> посвятил течение всей своей мирской жизни»¹²⁰, по праву считается главной заслугой Никола Салы. Это достижение встречается во всех жизнеописаниях неаполитанского маэстро, начиная с биографического словаря А.-Э. Шорона. Помимо грандиозных масштабов этого произведения, восхищавших его современников, оно также стало единственной опубликованной работой Салы, известной на сегодняшний день. Этим фактом биографы, как правило, и ограничивались, оставляя читателей без каких-либо подробностей, предшествующих изданию этого труда. Лишь в наше время – менее десяти лет назад – доцент кафедры истории, археологии и истории искусств миланского университета *Cattolica del Sacro Cuore* Роза Кафьеро¹²¹, проведя в содружестве с другими итальянскими учеными большую и скрупулезную работу по расшифровке и изданию четырех рукописных томов Джузеппе Сигизмондо, хранящихся в архиве Берлинской государственной библиотеки (*D-B*), сделали доступным целый клад ценных воспоминаний архивариуса консерваторской библиотеки Неаполя, в которых содержатся уникальные свидетельства и об обстоятельствах публикации трактата Салы¹²².

Согласно Сигизмондо, Сала начал работу над созданием собственного сборника практических упражнений еще в годы учения в консерватории под руководством Никола Фаго, который с большим одобрением отнесся к начинанию своего воспитанника и всячески его поддерживал, считая, что этот труд «мог бы принести большую пользу как ученикам, так и самому искусству»¹²³. Юноша с энтузиазмом продолжал начатое дело, и работа росла день ото дня. Но, в 1745 году жизнь Салы омрачила внезапная смерть любимого учителя, так, что он «впал в уныние и приостановил свою работу». Лишь спустя почти десять лет, когда в *La*

¹²⁰ Orloff G. Essai sur l'histoire de la musique en Italie, depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours: in 2 vols. Paris: P. Dufart et Chasseriau, 1822. Vol. 1. P. 291.

¹²¹ Хочу поблагодарить уважаемую Розу Кафьеро за консультацию по вопросам неаполитанской школы и предоставленные авторские материалы.

¹²² Sigismondo G. Apoteosi della Musica del Regno di Napoli in tre ultimi transundati Secoli: in 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.

¹²³ Ibid. P. 257.

Pietà пришел преподавать его младший товарищ Паскуале Кафаро, также обучавшийся у Фаго и Лео, Сала решил возобновить ее и показать коллеге. Кафаро, в свою очередь, тоже похвалил его за этот труд, однако, когда Сала выразил желание и готовность его напечатать, он сказал следующее:

«О, мой дорогой Дон Никола, кто захочет связываться с произведением, которое никому не нужно, кроме композиторов и органистов, и, потому, в наше время не принесет большого заработка; <...> и потом, поскольку это произведение не для музыкального развлечения, а лишь теоретическое, ах, как же мало людей будет склонно купить его, поскольку очень немногие действительно стремятся углубиться в светлые теории этого поистине божественного искусства; так что, дорогой Сала, подумайте хорошенько, куда вы собираетесь приложить свои руки, если вместо того, чтобы заработать денег от стольких ваших добродетельных трудов, не потеряете ли вы, как говорится, *operam et oleum*»¹²⁴.

После таких слов Сала вновь впал в отчаяние и приостановил свой труд. Однако, время от времени, он все же возвращался к нему, вносил необходимые исправления, дописывал упражнения и сочинял новые музыкальные образцы. Сигизмондо красноречиво сравнил этот этап создания трактата с творческим процессом художника: «но как истинный художник, который берется за работу по собственному замыслу <...>, он вновь и вновь шел осмотреть ее и, перенесши, снова брался за кисть, ретушируя, добавляя, приукрашивая, и так, мало-помалу, он, сам того не ожидая, обнаружил в своих руках завершенное произведение»¹²⁵.

Поддержка со стороны близких друзей и учеников, которым Сала показывал свои рукописи и которые настойчиво убеждали его напечатать эти труды, так и не принесла ожидаемых результатов: все попытки, предпринятые Салой, были тщетны. После смерти Кафаро в 1787 году Сала получил место *secondo maestro* и ввел в обучение сначала материалы уроков Лео, а затем и своего предшественника,

¹²⁴ «*Oleum et operam perdidit*» – лат. «я потерял и масло, и труд», т. е. трудился напрасно; здесь – терять время зря, даром. Цитата из комедии римского комедиографа Тита Макция Плавта «Пуниец» (лат. *Poenulus*, 332), где эти слова произносит гетера, которой напрасно пришлось себя украшать. В качестве метафоры встречается также и в других работах Плавта и Цицерона. Цит.: Ibid.

¹²⁵ *Sigismondo G. Apoteosi della Musica del Regno di Napoli*. P. 257–258.

оставив собственные наработки лишь для использования в классе. Тогда о них узнал один из молодых друзей Сигизмондо – некий талантливый консерваторский студент по имени Бьянки¹²⁶, ставший впоследствии уважаемым педагогом. Он привел Сигизмондо к Сале, чтобы тот мог посмотреть на его труды, и они, по выражению самого архивариуса, «привели его в настоящий экстаз»¹²⁷. Сигизмондо пообещал оказать всяческое содействие в случае, если Сала все же решится опубликовать свою работу. Сала ответил ему, что «это доставило бы ему огромную радость, но у него уже нет сил, чтобы удовлетворить эту потребность»¹²⁸, поэтому Сигизмондо благородно возложил эту обязанность на себя.

На следующий же день Сигизмондо отправился поговорить с маркизом ди Чеза, который был его «закадычным другом, человеком, отличающимся большой любовью и очень разносторонними познаниями в области музыки, композитором, наравне с любым ученым и глубоко знающим мастером», и он также выказал свое желание наблюдать за этой работой. Чеза, со слов Сигизмондо просто «влюбленный в великое начинание Салы», внимательно изучил весь труд и, в свою очередь, добавил к нему некоторые необходимые на его взгляд для большей ясности и удобства уточнения.

После этого маркиз ди Чеза, будучи давним другом и покровителем Паизиелло, который в то время был придворным капельмейстером и пользовался благосклонностью государя, пришел к нему вместе с Салой. Они показали ему его работу, и Чеза, пользуясь доверительным расположением Паизиелло, смог убедить его, что профессия композиторов и музыкальных мастеров будет иметь огромное преимущество, если она будет опубликована. С этим, однако, не мог справиться всего один человек, а потому требовалось содействие государя, который на благо всех искусств и ремесел должен был выделить для достижения этой цели свои сбережения, а также привлечь своих поданных. Паизиелло, который высоко ценил и очень уважал мнение своего друга, не стал противиться этой просьбе и пообещал

¹²⁶ Вероятно, имеется в виду итальянский композитор Франческо Бьянки (1752–1810), который обучался в Неаполе у Никколо Йоммелли с 1770 по 1772 год, после чего неоднократно бывал там в связи с постановками своих опер.

¹²⁷ Ibid. P. 258.

¹²⁸ Ibid.

сделать все, что будет в его силах. Он обстоятельно рассказал обо всем королю, и тот, посчитав доводы Паизиелло разумными, без всяких промедлений согласился профинансировать публикацию труда Салы и отдал соответствующее распоряжение в Королевскую типографию.

Альтернативную версию развития событий, предшествующих изданию трактата Салы, предлагает Чарльз Берни. Свою историю он изложил в XXXI томе «Энциклопедии, или Универсального словаря искусств, наук и литературы» преподобного Абрахама Риса (1743–1825), для которого он написал и отредактировал все статьи, так или иначе связанные с музыкой¹²⁹. В версии Берни роль посредника, представившего королю труд Салы, отводится сэру Уильяму Гамильтону (1730–1803) – британскому послу в Неаполе и покровителю изящных искусств, известному своей страстью к антиквариату. Выдающиеся дипломатические качества, дальновидность и широкий кругозор послужили залогом его успеха в переговорах на самые разные темы¹³⁰. Так, в случае с Салой, Гамильтон не просто высказал мнение о том, насколько «полезной будет эта работа в деле воспитания молодых композиторов», но и не преминул напомнить о «той репутации, которой Неаполь давно и справедливо пользовался, подарив миру больше всего выдающихся композиторов, какими только могла гордиться Италия»¹³¹. Все это сказалось на решении короля самым благоприятным образом.

В 1794 году, когда Сале исполнилось уже 80 лет, заветная цель всей его жизни была достигнута – трактат, обобщающий более чем полувековой опыт преподавания контрапункта, наконец, вышел в свет. Примечательно, что публикация состоялась вскоре после назначения Салы на должность *primo maestro*, что нашло отражение в названии: «Правила практического контрапункта Николы Салы неаполитанского / Primo Maestro Королевской консерватории Della Pietà de' Torchini / Посвящается Его Величеству Фердинанду IV / Королю Обеих Сицилий»¹³² (см. рис. 13 в *Приложении А*). В обращении к Королю, помещенном

¹²⁹ Burney Ch. Sala, Nicola // The Cyclopædia.

¹³⁰ Одной из самых значимых политических заслуг Уильяма Гамильтона считается установление союза Великобритании и Неаполитанского королевства посредством договора, подписанного при его содействии 12 июля 1793 года.

¹³¹ Burney Ch. Sala, Nicola // The Cyclopædia.

¹³² Sala N. Regole del Contrappunto pratico di Nicola Sala napoletano / Primo Maestro nel Reale Conservatorio Della Pietà de' Torchini / Dedicate Alla Maestà di Ferdinando IV / Re Delle Due Sicilie & c. / Napoli / Dalla Stamperia Reale / 1794.

сразу после титульного листа I тома трактата и датированном 15 февраля 1794 года, Сала выражает свою обеспокоенность состоянием музыкального искусства, что в целом было характерно для предисловий трактатов конца XVIII – начала XIX века¹³³, и единственным выходом из этой ситуации считает возвращение к его первоосновам: «Сами Философы нам говорят, что самое действенное средство исправления упадка – это обращение к древнему и восстановление его посредством строгого соблюдения тех основополагающих правил искусства, которыми пренебрегают, оставляя умам безудержную свободу, которая вырождается в заблуждение»¹³⁴.

В следующем за этим обращении к читателям Сала объясняет широкую дидактическую направленность своего труда:

...Некоторые из этих работ не приспособлены к способностям молодых новичков и служат лишь светом для мастеров; некоторые из них слишком ограничены только для новичков, так что ничто не мешает им изучить образец. Поэтому я предпринял попытку изложить все, не только принципы, но и раскрыть их таким образом, чтобы даже начинающие могли понять их под руководством мастеров, даже более образованных, чем я, но для которых еще есть некоторые вопросы, где они все-таки могут сомневаться.

Таково мое намерение, такова моя цель. Надеюсь, что если вы не сможете похвалить меня за точность исполнения во всех отношениях, то вы хотя бы похвалите полезность замысла¹³⁵.

Казалось, Сала, наконец, достиг заветной цели, к которой он медленно, но верно двигался всю свою долгую жизнь. Издание было роскошным: три тома *in folio* напечатали «на самых больших листах старинной генуэзской бумаги, в несколько сотен страниц, с крупными и хорошо оттиснутыми нотами, великолепнее которых еще никто не видел...» и представлял собой «самое прекрасное издание, какое только можно было вообразить»¹³⁶. Берни, музыкальная

¹³³ «Сожаление о (далеком и близком) прошлом и ощущение надвигающихся (дегенеративных) изменений приводят к установлению кодексов правил, которые являются выражением золотого прошлого» (цит. по: *Cafiero R. La trattatistica musicale. P. 597*).

¹³⁴ *Sala N. Sacra Real Maestà // Regole del contrappunto pratico. Vol. 1. P. [3–4]*.

¹³⁵ *Sala N. A' Lettori l'autore // Ibid. P. [5]*.

¹³⁶ *Sigismondo G. Apoteosi della Musica del Regno di Napoli. P. 260*.

коллекция которого также пополнилась трудом Салы, охарактеризовал его «самым крупным, ярким и элегантным изданием из всех музыкальных публикаций, которые мы когда-либо видели»¹³⁷.

Увы, трагические события в истории Неаполя 1799 года нанесли невосполнимый урон и детищу Салы. После захвата французами город погрузился в хаос и был подвергнут разграблению. В результате гравюры работы Салы, хранившиеся в Королевской типографии, как и большинство печатных экземпляров, были потеряны, украдены или уничтожены, а плод огромных трудов, считалось, был утрачен навсегда.

Рецензия. О невосполнимой утрате, которую понесло музыкальное искусство, в первые годы XIX столетия говорили буквально все сведущие в этой сфере музыканты. Записи о «злополучном происшествии», которое «отняло этот драгоценный труд у широкой публики», встречаются практически в каждом словаре и энциклопедии, где есть хотя бы небольшая заметка о Сале, который «умер, безутешный от огромной потери»¹³⁸. В них же говорится, что «этот новый кодекс музыкальной композиции приветствовала вся Европа». Подтверждением этим достаточно громким словам может послужить заметка в *Allgemeine musikalische Zeitung* (нем. «Всеобщая музыкальная газета»), выпущенной в Лейпциге 29 мая 1805 года¹³⁹:

Из теоретических работ, кроме упомянутой выше небольшой работы Фенароли¹⁴⁰, была опубликована только знаменитая большая работа Николы Салы, которая, несомненно, является чем-то важным и очень примечательным в своем роде. Предполагается, что она представляет собой полную теорию, и в трех томах большого фолианта (всего более 400 страниц) содержит только очень краткие правила и принципы, но много отличных примеров. <...> Гравюра очень большая и красивая. Копия здесь стоит 12 дукатов (чуть более 10 талеров)¹⁴¹.

¹³⁷ Burney Ch. Sala, Nicola // The Cyclopædia.

¹³⁸ См.: Choron A.-É., Fayolle F. Dictionnaire historique des musiciens. Vol. 2. P. 259–260; Bertini G. Dizionario storico-critico degli scrittori di musica. Vol. 4. P. 14–15; [Grossi G.B.G.]. Biografia degli uomini illustri del Regno di Napoli (pp. n.n.); Orloff G. Essai sur l'histoire de la musique en Italie. Vol. 1. P. 291–292 и др.

¹³⁹ Gegenwärtiger Zustand der Musik in Neapel // Allgemeine musikalische Zeitung. 1805. Bd. 7. (Jahrgang vom 3/10/1804 bis 25/09/1805). S. 557–570. Сама статья датирована 1 марта того же года.

¹⁴⁰ Ibid. S. 565: корреспондент ссылается на “Anweisung zum Generalbass”, т. е. на *Regole musicali per i principianti di cembalo* (Naples, 1775 [prima edizione] / 1795 [terza edizione]).

¹⁴¹ Ibid. S. 569.

Весть об уничтожении только недавно вышедшего из печати трактата Салы докатилась и до Англии. Берни, которому посчастливилось стать обладателем этого труда до трагических событий 1799 года, считал, что «в Англии нет другого экземпляра, кроме того, что находится сейчас перед нами, которым мы обязаны щедрой доброте лорда и леди Брюс, которые привезли его из Неаполя вместе с картинами и другими ценными книгами и антиквариатом, чудом спасшимся от всех опасностей войны и революции»¹⁴². В своем завещании он постановил, что «благородная, великолепная и восхитительная книга о контрапункте Салы, <...> выгравированная на медных пластинах очень необычного размера»¹⁴³ должна быть выставлена на аукционе, а вырученные средства переданы его дочерям Эстер и Фанни.

Свой вклад Берни внес, сделав подробное описание структуры, содержания и распределения в *Regole* теоретического и практического материала, «которые были так успешно использованы в первой музыкальной семинарии в Неаполе – самой знаменитой школе контрапункта в Европе»¹⁴⁴. Более того, среди многочисленных рукописных томов *Dr. Burney's musical extracts*, хранящихся в Британской библиотеке в Лондоне, целых три содержат полную транскрипцию *Regole del contrappunto pratico* Салы¹⁴⁵.

Другая попытка вернуть утраченную доктрину контрапункта была предпринята во Франции. Здесь известный публицист, музыкальный педагог и ученый Александр-Этьен Шорон, который также имел экземпляр работы Салы и был об этом труде очень высокого мнения, в свете сложившихся обстоятельствах счел, что «не может сделать ничего более полезного и почетного, чем направить все свои усилия на восстановление этого великого памятника»¹⁴⁶ (см. рис. 14 в *Приложении А*). О своих намерениях он рассказал в предисловии к

¹⁴² *Burney Ch. Sala, Nicola // The Cyclopædia.*

¹⁴³ London, British Library, manuscript additional 18191, с. 18v. Цит. по: *Cafiero R. La trattatistica musicale.* P. 653.

¹⁴⁴ *Burney Ch. Sala, Nicola // The Cyclopædia.*

¹⁴⁵ London, British Library, manuscripts additional 11589, 11590 и 11591. См.: *Oliphant T. Catalogue of the Manuscript Music in the British Museum.* London: order of the Trustees, 1842. P. 91–92; *Hughes-Hughes A. Catalogue of manuscript music in the British Museum: in 3 vols.* London: order of the Trustees, 1909 (reprint in 1965). Vol. 3. P. 327. До 1839 года тома Берни принадлежали британскому музыкальному деятелю Уильяму Чаппеллю (1809–1888), сыну пианиста Сэмюэла Чаппелла – основателя одного из самых успешных британских музыкальных издательств начала XIX века Chappell & Co.

¹⁴⁶ *Choron A.-É., Fayolle F. Dictionnaire historique des musiciens.* Vol. 2. P. 259.

монументальному трехтомному изданию *Principes de composition des écoles d'Italie*, опубликованному в Париже в 1809 году:

Из всех частей музыки самой важной, несомненно, является композиция. В то же время именно в ней особенно остро ощущалась потребность в методичном и полном курсе обучения. Нельзя сказать, что по ряду вопросов этого искусства не существовало достойных уважения трудов; но для того, чтобы достичь полной степени полезности, к которой они были способны, их нужно было, по крайней мере, представить в более подходящем свете. В силу определенных обстоятельств нам пришлось сожалеть об утрате и желать нового издания одного из них, самого значительного, самого почитаемого из всех, и, следовательно, самого подходящего для основы работы такого рода; я имею в виду шедевр Салы, озаглавленный *Regole del Contrapunto pratico etc.* Ни одно из его замечаний не ускользнуло от моего внимания, и, тщательно взвесив их, я решил взяться за это новое издание, добавив к нему, согласно моему плану, все, что могло бы способствовать формированию полного курса композиции...¹⁴⁷

Положив в основу своего проекта образцы из *Regole* Салы, Шорон добавил к ним упражнения и сочинения Палестрины, Лео, Дуранте, Фенароли, К. Карезаны, К. Порты и других выдающихся итальянских мастеров и организовал их согласно четко выстроенному плану¹⁴⁸. Кроме образцов из трактата по контрапункту Салы, он также включил в свою антологию большое количество его прежде неопубликованных *partimenti*, предпочтя их по этой причине классическим примерам Дуранте¹⁴⁹.

Более того, незадолго до выхода из печати *Principes de composition* в парижском издательстве *Auguste Le Duc*, Шорон осуществил пилотное издание *Regole* Салы (которое Роза Кафьеро сравнила с «проведением генеральной репетиции»¹⁵⁰), опубликовав его во французском переводе *Règles du contrepoint*

¹⁴⁷ Choron A.-É. Préface // *Principes de composition des Écoles d'Italie pour servir à l'instruction des Elèves des Maîtrises de Cathédrales*: in 3 vols. Paris: Auguste Le Duc, 1809. Vol. 1. P. 17–18.

¹⁴⁸ Материал трех томов *Regole* Салы в *Principes de composition* Шорона перераспределен следующим образом: «Модели Салы для второй книги. Простые контрапункты. Заключительные каденции. Контрапункты на заданную тему»; «Модели Салы для третьей книги. Двойные контрапункты»; «Модели Салы для четвертой книги. Имитации и фуги»; «Модели Салы для пятой книги. Каноны».

¹⁴⁹ Choron A.-É. Préface // *Principes de composition des Écoles d'Italie*. Vol 1. P. 23.

¹⁵⁰ Cafiero R. *Un viaggio musicale nella scuola napoletana*. P. 60.

*pratique*¹⁵¹ по своему личному адресу¹⁵². Этот том он также сопроводил своим авторским комментарием, датированным 15 декабря 1808 года (спустя шесть дней после предисловия к *Principes*), и продавал по цене семьдесят два франка.

Благородное деяние Шорона было неоднозначно воспринято современниками. Орлофф, например, искренне сожалел о том, что Сала не застал того момента, когда «его произведение, благодаря искусному в своем ремесле французу, которому он, казалось, завещал все свое терпение, мужество и талант»¹⁵³ вновь вернулось к жизни. Сигизмондо, напротив, усмотрел в нем лишь корыстный замысел ради наживы: «Как хорошо, что Вы [Сала] хотя бы перед смертью видели грандиозный апогей своих стараний; и не испытали горести разочарования, узнав, что в одно мгновение Вашим трудом воспользовался чужак, чтобы получить прибыль и известность. <...> Бедный Сала: ты был единственным среди мастеров Неаполя, крайней части Италии, кто трудился, чтобы оставить после себя свое бессмертное имя, и тебе выпало на долю, после твоей смерти, остаться в могиле, одетым на французский манер!»¹⁵⁴.

Надо признать, что при издании своих *Principes de composition* Шорон действительно преследовал двойную цель¹⁵⁵. С одной стороны, он создавал полный курс обучения композиции для студентов недавно открывшейся Парижской консерватории по специально разработанному им для этого плану и действительно

¹⁵¹ Sala N. Règles du contrepoint pratique, contenant une série de modèles sur toutes les parties de l'art du contrepoint; Par Nicolas Sala, Maître de Chapelle, Napolitain. Nouvelle édition, Mise en ordre et augmwentée de la Collection Complète des Partimenti ou Leçons de Basse chiffrée du même Auteur, Par M. A. Choron, Chez l'Editeur, rue du Regard, Faubourg St.-Germain, N.º 6. Paris, [1808].

¹⁵² См.: Skamletz M. Eine frühe französische Abschrift von Nicola Salas Regole del contrappunto pratico // Studi Pergolesiani / Pergolesi Studies. 2021. Vol. 11. P. 319–348. <https://doi.org/10.3726/b18803>; Meidhof N. Alexandre Étienne Choron's Adaption of Nicola Sala's Regole del contrappunto pratico as Contribution to the Cultural Transfer between Naples and Paris // Studi Pergolesiani / Pergolesi Studies. 2021. Vol. 11. P. 349–362. <https://doi.org/10.3726/b18803>

¹⁵³ Orloff G. Essai sur l'histoire de la musique en Italie. Vol. 1. P. 292.

¹⁵⁴ Sigismondo G. Aroteosi della Musica del Regno di Napoli. P. 261.

¹⁵⁵ Об этом в одном из лондонских журналов также написал Сильванус Урбан: «Его вторая и самая большая работа называется “Principes de Composition des Ecoles d'Italie adoptes par le Gouvernement Francais”, в 3-х томах, фолио, Париж. Похоже, в этом трактате он преследовал двойную цель. Никола Сала, капельмейстер и профессор в Неаполе, посвятил долгую жизнь сбору лучших образцов в различных стилях; в 1794 году они были напечатаны в самом превосходном виде за счет средств Короля Неаполя. Во время разорения этого города в 1799 году листы с работами Салы были изъяты из королевской типографии и потеряны или уничтожены; таким образом, общее распространение было прекращено. Поэтому месье Шорон посчитал, что наиболее подходящим для осуществления его собственного плана будет вплести примеры, собранные Салой, но, в то же время, четко разделяя их на части и используя лишь в качестве вспомогательных примеров к плану, составленному для его собственной глубокой иллюстрации принципов композиции» (Цит.: Urban S. The gentleman's magazine. London: William Pickering, John Bowyer Nichols and Son, 1835. Vol. 3. P. 216).

намеревался проиллюстрировать его сочинениями итальянских мастеров. И в этой ситуации очень кстати пришелся трактат Салы, который считался, фактически, утраченным, и в котором содержалось огромное количество музыкальных образцов. В результате эти два, казалось бы, самостоятельных замысла удачно объединились. Таким образом, под маской переиздания труда Салы Шорон, на самом деле, осуществил свой собственный проект, позаимствовав у неаполитанского мастера подходящие для этого нотные примеры, вследствие чего структура трактата, которая в настоящее время вызывает разногласия среди ученых, изменилась и не может быть воссоздана по изданию Шорона.

Структура. Особенность оригинального печатного издания трактата Салы состоит в том, что три тома *Regole* при публикации не были пронумерованы. Поскольку гравюры, которые хранились в Королевской типографии и могли прояснить порядок их следования, во время событий 1799 года бесследно исчезли и долгое время считались утраченными, были вновь обнаружены лишь во второй половине XIX столетия (да и то, частично: лишь 169 из 343)¹⁵⁶, в европейских библиотеках, располагающих этим трудом, тома были распределены по-разному. Возникшая в результате этого путаница привела к тому, что среди исследователей, занимающихся трактатом Салы, сложились две «традиции» 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», или «Слава Богу») и, по этой причине, часто меняются местами. Группа итальянских исследователей – Кафиеро, 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. Берни и вовсе приводит в своем описании

¹⁵⁶ Об этом см.: Florimo F. La scuola musicale di Napoli. Vol. 2. P. 67; Ibid. Vol. 3. P. 42.

содержание только двух томов, равно как и Франческо Флоримо, утверждающий в качестве полного экземпляра работы Салы неаполитанское издание в двух больших фолиантах¹⁵⁷.

Стремясь обрести ясность в данном вопросе, мы рассмотрим экземпляры трактата Салы, хранящиеся в библиотеке *Conservatorio di Musica San Pietro a Majella* в Неаполе¹⁵⁸. В настоящее время библиотека располагает четырьмя комплектами печатного труда Салы. Один из них был преподнесен королем Фердинандом IV и содержит на титульном листе дарственную надпись: «ex dono S. R. M. Ferdinande IV Borbonij». Интересно, что это издание представляет собой два тома в одном переплете (92 и 143 страницы соответственно, I-Nc S.C. 15.2.7) и один том в отдельном (200 страниц, I-Nc S.C. 15.2.8). Последний, в свою очередь, поступил несколько позже – после того, как управляющие консерваторией *Santa Maria della Pietà dei Turchini* в письме от 25 июня 1803 года обратились в Королевскую типографию с просьбой передать недостающий том *Regole* на хранение в музыкальную библиотеку¹⁵⁹. Таким образом, Флоримо, по всей видимости, ссылается именно на этот экземпляр. Аналогичный комплект в двух фолиантах без дарственной надписи с ошибочным тиснением «SALA / PARTIMENTO» на корешке соответствует I-Nc S.C. 15.6.1 и 15.6.2. Два же других комплекта отличаются тем, что три тома в них существуют по отдельности в самостоятельном переплете каждый¹⁶⁰. Именно такой вариант издания и стал причиной обозначенной выше путаницы.

В нашей работе мы придерживаемся нумерации, принятой в неаполитанской консерватории и распространенной среди итальянских ученых. Обоснованность этого выбора подтверждается и при соотнесении печатного издания с автографом

¹⁵⁷ Florimo F. *La scuola musicale di Napoli*. Vol. 3. P. 43.

¹⁵⁸ Сердечно благодарю руководителей библиотеки музыкальной консерватории *San Pietro a Majella* в Неаполе доктора Чезаре Корси и доктора Тициану Гранде за возможность поработать с находящимися в их ведении рукописными и печатными источниками XVIII века, их теплое отношение, отзывчивость и доброту.

¹⁵⁹ Об этом см.: *Caffiero R. Un viaggio musicale nella scuola napoletana*. P. 57; *Giovanni G. Tra Napoli e Parigi. Storie di una migrazione libraria*. Collana: Studi e Saggi, n. 43. Lucca: LIM Editrice, 2021. P. 24. <http://dx.doi.org/10.24451/arbor.15566>

¹⁶⁰ Один из них в переплете с корешком из светло-коричневого сафьяна соответствует I-Nc S.C. 15.2.4 и 15.2.6 (второй том, S.C. 15.2.5, рукописный); другой, с кожаным корешком цвета слоновой кости, хранится под номерами I-Nc S.C. 15.2.1, 15.2.2 и 15.2.3. См.: *Gasparini G., Gallo F. Catalogo delle opere musicali del Conservatorio di musica San Pietro a Majella di Napoli*. Parma: Fresching, 1934. P. 29.

Regole, хранящимся в библиотеке консерватории имени Джузеппе Верди в Милане¹⁶¹ (см. рис. 15 в *Приложении А*). Эта 104-страничная рукопись представляет собой нотную тетрадь горизонтальной ориентации, которая хоть и не отражает деление на книги, но содержит полную версию того, что при печати составило I и II тома трактата. На этом основании мы составили «Указатель музыкальных образцов» ко всем трем томам *Regole* (см. *Приложение В*), в котором отразили их внутреннюю организацию, структуру, порядок следования примеров и номеров, а также сопровождающие их авторские комментарии. К особенностям печатного издания также следует отнести использование в нем достаточно редкой двойной, или наслаивающейся системы пагинации, при которой страницам, содержащим текстовые фрагменты работы, был присвоен номер, дублирующийся со сплошной нумерацией внутри каждого тома¹⁶².

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

Появление в нашей работе параграфа, посвященного знаменитому труду австрийского композитора и педагога Иоганна Йозефа Фукса (1660–1741) не случайно. Создание *Regole del contrappunto pratico* Салы, по крайней мере, в том виде, в котором он был завершён в автографе 1787 года, было бы невозможно без трактата его коллеги, вышедшего более полувека ранее. *Gradus ad Parnassum*¹⁶³ (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 языках¹⁶⁴, оказав значительное влияние на многих композиторов, педагогов и

¹⁶¹ Sala N. *Regole del contrappunto pratico* / [Trattato di contrappunto e fuga]. Autograph, [1787–1793]. Milano, Biblioteca del Conservatorio di Musica Giuseppe Verdi. I-Mc Ms. TM. 40. URL: <http://hdl.handle.net/20.500.12459/1943>

¹⁶² Выражаю глубокую благодарность Главному хранителю Государственного мемориального музыкального музея-заповедника П. И. Чайковского в Клину Татьяне Михайловне Шаповаловой за консультацию по вопросу особенностей публикации старинных нотных изданий и гравюр, а также искреннее участие и помощь при работе с рукописными и печатными источниками в библиотеке музыкальной консерватории *San Pietro a Majella* в Неаполе.

¹⁶³ Fux J.J. *Gradus ad Parnassum, sive manuductio ad compositionem musicae regularem*. Vienna: Joannis Petri Van Ghelen, 1725. Подробное исследование предыстории, контекста и судьбы трактата И. Й. Фукса, а также анализ изложенных в нем постулатов см. в: *Bent I. Steps to Parnassus: contrapuntal theory in 1725 precursors and successors // The Cambridge History of Western Music Theory* / ed. by Thomas Christensen. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. P. 554–602. <https://doi.org/10.1017/CHOL9780521623711.020>

¹⁶⁴ Первым появился перевод на немецкий язык, осуществленный и опубликованный Лоренцем Кристофом Мицлером в 1742 году; затем спустя почти двадцать лет вышел в свет итальянский перевод Алессандро Манфредо

теоретиков музыки¹⁶⁵. Учение Фукса было с восторгом воспринято ведущими итальянскими мастерами и, как это будет продемонстрировано во Второй главе диссертации, успешно адаптировано к методам и способам обучения контрапункту, практиковавшимся в неаполитанских консерваториях.

Налаженные тесные международные торговые связи с крупнейшими европейскими культурными центрами позволяют полагать, что широко распространенные и «нашумевшие» книги достаточно быстро добирались до стран южной Европы, и уже в 1730-х годах *Gradus* Фукса был наверняка доступен, по крайней мере, некоторым итальянским музыкантам. Об этом также свидетельствует ряд прямых и косвенных доказательств. Одно из самых ранних задокументированных упоминаний труда австрийского мэтра содержится в письме падре Мартини, который в 1734 году написал Фуксу в Вену, чтобы лично попросить у него копию его *Gradus*, поскольку эта работа уже стала чрезвычайно редкой¹⁶⁶. Получив в ответ экземпляр книги от самого автора, Мартини расценивал ее как одну из жемчужин своей коллекции, которая хранится в Международном музее и библиотеке музыки в Болонье по сей день. Впоследствии один из учеников Мартини – Джузеппе Паолуччи (1726–1776) – поместил фугу из *Gradus* во второй том своего трактата *Arte pratica di contrappunto* (Венеция, 1766)¹⁶⁷.

Подтвержденных сведений о том, что воспитанники итальянских консерваторий на практических занятиях в классе использовали труд Фукса в качестве учебного материала, фактически, нет. Однако в различных рукописных и печатных источниках XVIII – начала XIX века регулярно встречаются упоминания

(1761); за ним последовал англоязычный перевод, выполненный, предположительно, Дж. К. Хеком (1768); и, наконец, около 1773 года был издан французский перевод Пьетро Дениса. Известны также, по меньшей мере, еще три итальянских перевода (самый ранний был осуществлен до 1740 г.), которые остались неизданными. Полный список переводов *Gradus* 'а И.И. Фукса, составленный в хронологическом порядке, представлен в работе Яна Бента: Ibid. P. 597–598.

¹⁶⁵ А. Агеева в своем исследовании, посвященном разрядной ритмике в *Gradus ad Parnassum*, в числе тех, кто обучался по книге Фукса, называет таких именитых композиторов и музыкальных деятелей XVIII–XIX веков, как В. А. Моцарт, Й. и М. Гайдны, И. Альбрехтсбергер, Л. ван Бетховен, Ф. Шуберт, Л. Керубини, А. Сальери и др. Она также отмечает, что заимствования методики Фукса продолжались и в XX веке, в частности, Г. Беллерманом, Г. Ротом, Л. Бусслером. См. Агеева А. Разрядная ритмика в «*Gradus ad Parnassum*» И. И. Фукса и в музыке В. А. Моцарта: теория и практика // Вестник РАМ им. Гнесиных. 2010. №1. С. 46.

¹⁶⁶ Это письмо, которое, по-видимому, является черновиком настоящего письма, отправленного Мартини Фуксу, хранится в *Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna* (H.084.183). Расшифровку всего письма можно найти в предисловии к изданию *Gradus ad Parnassum*, выпущенному Bärenreiter в 1967 году.

¹⁶⁷ Paolucci G. Esempio Decimosesto. Fuga di Gio: Giuseppe Fux // *Arte Pratica di Contrappunto*: in 3 vols. Venice: Antonio de Castro, 1766. Vol. 2. P. 3–14.

о важной роли *Gradus*'а в обучении, и особенно – в консерваториях Неаполя. Джузеппе Бертини, отец которого, Сальвадор, «на протяжении восьми лет изучал хорошую школу и композицию»¹⁶⁸ в *Pietà dei Turchini*, в своем словаре зафиксировал, что «Лео рекомендовал ее [работу Фукса] своим ученикам как классическую, и мой отец, по его совету, приобрел ее в Неаполе»¹⁶⁹. Примечателен и тот факт, что в библиотеке консерватории *San Pietro a Majella* хранится экземпляр *Gradus*'а, принадлежавший Леонардо Лео и подписанный им¹⁷⁰. Все это говорит о том, что неаполитанские мастера действительно могли использовать учение Фукса в своей педагогической работе.

Спрос на труд австрийского ученого с течением времени только рос, а найти и приобрести книгу уже в 1740-х годах было практически невозможно. Значительные трудности вызывала и латынь, которой в середине XVIII века свободно владели далеко не все, особенно среди молодого поколения. В таких условиях необходимость переиздания *Gradus* в переводе на родной язык была просто очевидна. По этим причинам дело, предпринятое священнослужителем Алессандро Манфреди, который взялся выполнить полный перевод труда Фукса на итальянский язык, было расценено современниками как великая услуга для своего народа, а его выход из печати под названием *Salita al Parnasso* в 1761 году стал настоящим событием для всей Италии¹⁷¹. Издание представляло собой точную копию латинского оригинала, вплоть до зеркального отображения типографики, с собственным парнасским фронтисписом (см. рис. 16 в *Приложении А*). Особенно по душе пришлась итальянцам вторая часть книги, написанная в форме диалога между учеником и его наставником: имена героев *Joseph* (под которым скрывался сам автор в роли подмастерья) и *Aloys* (краткая форма от Алоизиус, мастер,

¹⁶⁸ Bertini G. Dizionario storico-critico degli scrittori di musica e de' più celebri artisti di tutte le nazioni sì antiche che modern: in 4 vols. Palermo: Dalla Tipografia Reale di Guerra, 1814. Vol. 1. P. 107.

¹⁶⁹ Bertini G. Dizionario storico-critico degli scrittori di musica. Palermo: Dalla Tipografia Reale di Guerra, 1815. Vol. 2. P. 160–161.

¹⁷⁰ Gasperini G., Gallo F. Catalogo delle Opere Musicali. P. 15: «*Gradus ad Parnassum sive Manuductio ad Compositionem Musicae regularem* <...> Viennae Austriae, Typis Ioannis Petri Van Ghelen, 1725. 1 vol. Front. orn. con la firma autogr. di Leonardo Leo» (I-Nc 35-1-10). См.: Cafiero R. Una biblioteca per la biblioteca: la collezione musicale di Giuseppe Sigismondo // Napoli e il teatro musicale in Europa tra Sette e Ottocento. Studi in onore di Friedrich Lippmann / a cura di Bianca Maria Antolini e Wolfgang Witzemann. Firenze: Olschki, 1993. P. 343.

¹⁷¹ Fux J.J. Salita al Parnasso ossia Guida alla Regolare Composizione della Musica <...> Dal Sacerdote Alessandro Manfredi. Carpi: Stamperia del pubblico per il Carmignani, 1761.

Палестрина) были также переделаны на итальянский манер как Джузеппе и Луиджи.

Глубокое почтение за проделанную работу Манфреди выказал Никколо Пиччини (1728–1800). В своем приветственном письме переводчику от 13 апреля 1761 года, опубликованном в предисловии к изданию *Salita al Parnasso*, он от имени всех итальянских музыкантов благодарит аббата за возрождение трактата Фукса «в новом свете» и «на новом языке», не потерявшего при этом той «благородной простоты, которую он сохраняет в оригинале»:

Вы не могли бы оказать любителям музыки лучшей услуги, чем та, которую Вы оказали, вернув в общественное достояние ученый трактат Фукса, ставший уже большой редкостью. Он заслуживает звания самого точного писателя. <...> Но что я буду бродить вокруг достоинств Фукса? Я сам хорошо убедился в полезности его труда, когда мне горячо рекомендовал изучать его знаменитый профессор Дуранте, который был моим учителем музыки в Неаполе; и я могу сказать его автору, как Гораций сказал Музе: *Si placeo tuum est*. Поэтому молодые люди, родившиеся в Италии и приобщившиеся к искусству гармонии, не должны уставать вновь и вновь перечитывать Фукса и применять его наставления на практике. Когда же они достигнут звания профессоров, они с большой радостью посвятят себя той выдающейся работе, которую недавно завершил ученейший падре Мартини к великой чести для Италии¹⁷².

В этих словах нам кажется очень важным обратить внимание на замечание о Франческо Дуранте. Согласно некоторым источникам, Пиччини на самом деле обучался в консерватории *Sant Onofrio*, поступив туда в мае 1742 года, сначала у Лео (до его смерти в 1744 году), а затем у Дуранте (вплоть до 1754 года), который питал к нему особую привязанность¹⁷³. Если эти сведения верны и слова Пиччини правдивы, то есть все основания утверждать, что труд Фукса пользовался большим авторитетом как в кругу леистов, так и дурантистов, т. е. в обеих крупнейших неаполитанских контрапунктических школах.

¹⁷² »Lettera del sig. Nicola Piccinni maestro di musica al traduttore« // *Fux J.J. Salita al Parnasso ossia Guida alla Regolare Composizione della Musica*. Carpi: Stamperia del pubblico per il Carmignani, 1761.

¹⁷³ См.: *Libby D., Rushton J. (Vito) Niccolò [Nicola] (Marcello Antonio Giacomo) Piccinni [Piccini] [Electronic source] // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd edition. London: Oxford University Press, 2001. 1 электрон. опт. диск (CD-Rom).*

Интересное свидетельство можно найти и на страницах французского перевода, осуществленного музыкантом-виртуозом и композитором Пьетро Денисом (1720–1790). На титульном листе его *Traité de Composition Musicale Fait par le Célèbre Fux*, опубликованного в Париже в 1773 году, содержится весьма любопытный комментарий:

Внимательно изучив ее [эту книгу], можно научиться хорошо сочинять за очень короткое время. Она была написана по приказу и за счет императора для немецких студентов, а затем принята господином Каффро [Кафаро], учителем музыки Короля и Королевы Неаполя и Королевской консерватории; он перевел ее на итальянский язык, и сегодня она является единственной элементарной книгой по композиции, которую дают в руки ученикам этой консерватории¹⁷⁴.

Столь категоричное высказывание, как и сам перевод, подверглись жесткой критике со стороны известного бельгийского историка музыки, композитора и педагога Франсуа Жозефа Фетиса (1784–1871). В своем капитальном 8-томном труде *Biographie universelle des musiciens et bibliographie generale de la musique* в статье, посвященной И.Й. Фуксу, он написал следующее:

В 1773 году появился очень плохой французский перевод, сделанный музыкальным мастером дома Сен-Сир по имени Пьетро Денис <...>. Со слов этого Дениса следует, что Кафаро, называемый им *Каффро*, сделал другой итальянский перевод *Gradus ad Parnassum*, и что он ввел его использование в консерватории, которой он руководил; но с тех пор этот факт так и не был подтвержден. Что же касается французского перевода, то он содержит только последнюю главу первой книги; конец второй книги, посвященной различным стилям, также отсутствует. Сам перевод неточен и скверно написан, а типографское исполнение настолько плохо, что работа едва читается¹⁷⁵.

Паскуале Кафаро действительно преподавал контрапункт в *La Pietà*, сменив 11 июля 1759 года Джироламо Абоса на посту *secondo maestro*, и сохранял эту должность до самой смерти¹⁷⁶. Несмотря на то, что информация об его итальянском

¹⁷⁴ Fux J. J. *Traité de Composition Musicale Fait par le Célèbre Fux*, traduit en français par le S.^r Pietro Denis: 3 vols. in 1. Paris: Diod, Bijoutier, Garnier & Cadet, ca. 1773.

¹⁷⁵ Fétis F.-J. *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*: in 8 vols. Bruxelles: Meline, Cans et Compagnie, 1837. Vol. 4. P. 224.

¹⁷⁶ См.: Pozzi R. Cafaro [Caffaro], Pasquale [Electronic source] // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd edition. London: Oxford University Press, 2001. 1 электрон. опт. диск (CD-Rom).

переводе труда Фукса так и осталась неподтвержденной, в словах ее автора вполне может быть доля правды. В более раннем своем трактате *Méthode pour apprendre à jouer de la mandoline sans Maître* (Париж, 1768)¹⁷⁷ Денис сообщает, что он обучался игре на мандолине у неаполитанского мастера Джузеппе Джулиано, а это значит, что он из первых рук мог знать о том, что происходит в неаполитанских консерваториях. Более того, в приложении к своему французскому переводу *Gradus* Денис оставляет еще одно замечание о Кафаро:

Поскольку все авторы говорили о модуляциях, то есть о способах перехода от одного тона [т. е. тональности. – А. М.] к другому, и поскольку никто не дал фиксированных правил по этому вопросу, потому что все знают, что это дело произвольное; что каждый выбирает тот путь, который считает более подходящим; и что можно перейти ко всем тонам, кроме седьмого тона, хотя можно пойти и туда, если принять некоторые меры предосторожности; но для того, чтобы читатель не остался равнодушным, я привожу несколько примеров от учителя музыки Королевской консерватории Неаполя, которые показывают, как можно перейти от одного тона к другому и к любому желаемому, следуя этим образцам¹⁷⁸.

Комментарий сопровождают семь нотных иллюстраций (см. *Рис. 1.2*).

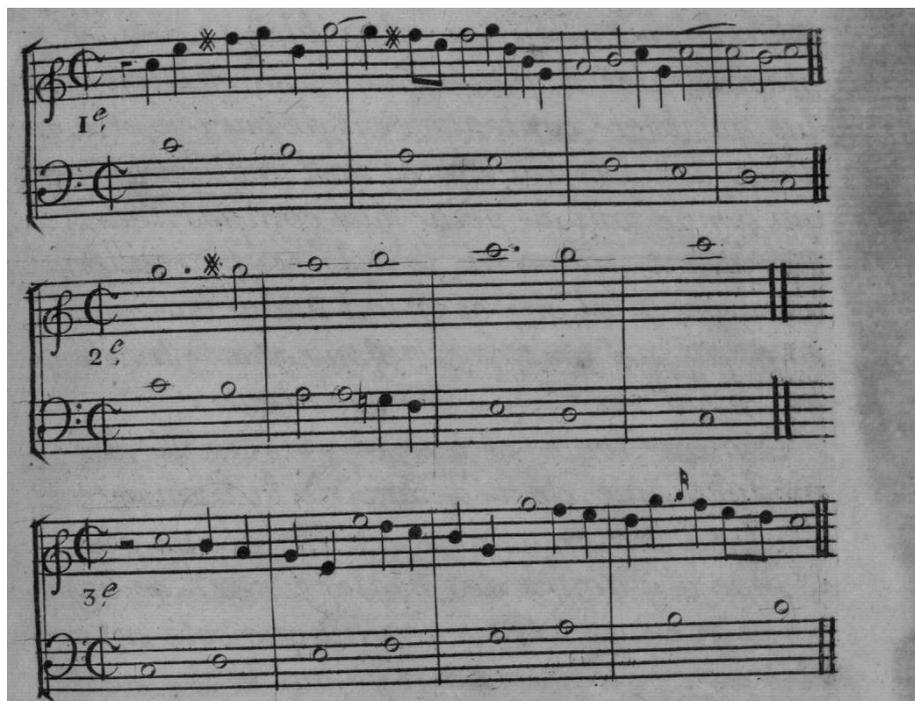


Рис. 1.2. [P. Denis]. *Traité de Composition Musicale*. Vol. 3. P. 91. Ex. 1–3

¹⁷⁷ Denis P. *Méthode pour apprendre à jouer de la mandoline sans Maître*. Paris: Chez l'auteur, 1768. P. 3.

¹⁷⁸ Fux J. J. *Traité de Composition Musicale Fait par le Célèbre Fux*. Vol. 3. P. 91.

Подобные упражнения Кафаро использовал для обучения модуляции с помощью гаммы и, похоже, они были взяты Денисом непосредственно у маэстро. Отметим также, что и Тритто – самый известный ученик Кафаро – приводит аналогичные примеры в своей *Scuola di contrappunto* (Милан, 1816)¹⁷⁹. Вероятно, Фетис просто не знал о связях французского мандолиниста с Неаполем и не распознал стиль Кафаро в приведенных примерах. Конечно, его высказывание о том, что труд Фукса был единственной книгой по композиции, выдававшейся в руки студентам, вполне может быть преувеличением, но задокументированное длительное проживание Дениса в Неаполе в 1760-х годах позволяет относиться к его словам со всей серьезностью.

Помимо ряда письменных и вещественных доказательств, 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) в *Sala Bossi* неаполитанский мастер изображен перед книжной полкой, на которой стоят три книги с надписями “SCORPIONE”, “FUX” и “ZARLINO” на корешках (см. рис. 17 в *Приложении А*). Хотя обстоятельства создания и автор этой картины неизвестны, она также, пусть и опосредованно, может служить еще одним свидетельством наличия *Gradus* Фукса в Неаполе, а его расположение в окружении трудов таких корифеев музыкальной науки Италии, как Доменико Скорпионе и Джозеффо Царлино, говорит о том, что он очень высоко ценился неаполитанскими маэстри и, судя по всему, даже рассматривался ими как настольная книга¹⁸⁰.

Влияние системы Фукса на методы обучения контрапункту в консерваториях Неаполя наиболее отчетливо прослеживается в педагогической деятельности Николы Салы. Благодаря большой заслуге Питера ван Тура, которому в рамках своего диссертационного исследования удалось идентифицировать рабочие тетради трех его учеников разных лет, можно выстроить последовательную картину эволюции подхода Салы к преподаванию контрапункта в *La Pietà*¹⁸¹ и,

¹⁷⁹ См.: Tritto G. *Scuola di Contrappunto ossia Teorica musicale*. Milano: Ferd. Artaria Editore, 1816. P. 19.

¹⁸⁰ На распространение *Gradus* Фукса в Неаполе указывает и Кафьеро: Cafiero R. ‘Prattica della musica’: un bilancio sull’insegnamento della composizione nel XVIII secolo // *La didattica del partimento*. Studi di storia delle teorie musicali. Collana di teoria musicale e trattatistica: Teorie musicali, n. 6. Lucca: LIM Editrice, 2020. P. 200–202.

¹⁸¹ См.: Tour P. van. *Counterpoint and Partimento*. P. 193–200.

отчасти, реконструировать хронологию создания трехтомного *Regole del contrappunto pratico*. Самый ранний обнаруженный источник принадлежит двадцатилетнему студенту из Бергамо Карло Ленци и относится к 1755–1756 годам, что приходится на конец первого – начало второго десятилетия карьеры Салы в *La Pietà*. В его *48 Esercizi di contrappunto*¹⁸² нет ни намека на использование разрядной ритмики и контрапункта на *cantus firmus*; вместо этого уроки сразу начинаются с упражнений в вертикально-подвижном контрапункте и довольно быстро переходят к написанию двух-, трех- и четырехголосных имитационных пьес и фуг. Второй источник, относящийся к началу 1780-х годов, принадлежал органисту и композитору Джузеппе Герардески (1759–1815) из Пистойи. Заполненная им за время обучения в *La Pietà* девяностостраничная рукопись с автографом, в которой он собрал все свои упражнения с уроков Салы, показывает, что его наставник все сильнее испытывает влияние разрядного метода Фукса, в котором контрапункт на *cantus firmus* последовательно переходит к сочинению фуг¹⁸³. Последняя из обнаруженных тетрадей велась двадцатипятилетним студентом из Римини Бенедетто Нери (1771–1841)¹⁸⁴. Датированная 1796 годом, она является одним из немногих сохранившихся документов периода после публикации *Regole* в 1794 году. Курс обучения контрапункту, зафиксированный в этой тетради, во многом соответствует I тому трактата Салы: упражнения на *canto fermo* в двух, трех и четырех голосах последовательно проходят по пяти ритмическим разрядам, изложенным в *Gradus ad Parnassum*. Таким образом, можно заключить, что в консерватории *La Pietà* метод Фукса был частично введен в обучение контрапункту уже в середине 1760-х – начале 1770-х годов и полностью интегрирован в 1780-х.

Упражнения в разрядной ритмике присутствуют и в рукописях учеников двух других неаполитанских консерваторий. Титульный лист тетради по контрапункту, принадлежавшей бергамскому студенту Франческо Салари (1751–1828), позволяет предположить, что его учитель Пиччинни преподавал

¹⁸² Lenzi C. Principj di contrappunto. La scola [sic] di contrappunto sotto il celebre d. Niccola [sic] Sala. Parte Prima. 48 Esercizi di contrappunto, “a di 12 Novembre 1755”. Bergamo, Civica Biblioteca Angelo Mai, ms: I-Bgc Mayr B.9.19.33.

¹⁸³ Gherardeschi G. Studi di Contrappunto fatti da me Giuseppe Gherardeschi sotto la direzione del Celeberrimo Sig.^{re} D. Niccola Sala, Maestro del Real Conservatorio della Pietà de Turchini. In Napoli. Cominciati il di 3. Dicembre 1780. Pistoia, Archivio Capitolare di Pistoia, ms: I-PS B. 166 n.9.

¹⁸⁴ Neri B. Studio di contrappunto incominciato da me Benedetto Neri nell’anno 1796 alli 12. di Dicembre 1796. Novara, Biblioteca Capitolare di Santa Maria, ms: I-NOd, Fondo cappella musicale 3387.

контрапункт видов в *Sant'Onofrio*¹⁸⁵. Записи с их уроков также включают раздел “*Contraponto Obligato Canto Fermo*”, который содержит распевы григорианских хоралов, нотированные бревисами¹⁸⁶. В Музыкальной библиотеке Гаэтано Доницетти в Бергамо хранится мотет Салари в строгом стиле, написанный им, вероятно, в последний год обучения в консерватории (1771)¹⁸⁷. В нем мелодия гимна *Ave Maris Stella*, выступающая в роли *cantus firmus*, последовательно проводится во всех четырех голосах: сначала в партии баса, затем в сопрано, альте и, наконец, в теноре. Примечательно также, что и Лео, и Дуранте, сами писали мессы, прямо отсылающие к стилю Палестрины¹⁸⁸, причем созданы они были в период, преимущественно, после появления труда Фукса в Неаполе.

Во всем этом проявляется, прежде всего, глубокая дань почитания старой школы контрапункта неаполитанскими мастерами, которые во второй половине XVIII века все чаще стали обращаться к творчеству великих композиторов-полифонистов эпохи Ренессанса, возрождая отчасти забытые в новую эпоху образцы высокого искусства. Одним из главных импульсов этого процесса стал труд Фукса. Разрядный контрапункт на *cantus firmus*, продекларированный в *Gradus*, постепенно был введен и адаптирован к методам и способам обучения контрапункту, практикующимся в консерваториях Неаполя. Более того, именно он 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.

¹⁸⁵ *Salari F.* Secondo Libro di Contraponto, fatto da mè Francesco Salari, sotto la direzione Del Sig.^r Nicola Piccinni, Celebre Maestro Napoletano. Sant'Onofrio, Napoli, a di 26 Giugno 1767. Bergamo, Civica Biblioteca Angelo Mai, ms: I-BGc Mayr V.9.19.19.

¹⁸⁶ *Ibid.* Fols. 14^r-15^v: “Contraponto Obligato Canto Fermo”.

¹⁸⁷ *Salari F.* Ave Maris Stella (motet, in *Sant'Onofrio*, 1771). Bergamo, Biblioteca Musicale Gaetano Donizetti, ms: I-BGi Piatti Lochis PREIS. O. 9253.

¹⁸⁸ В 1739 году Дуранте написал *Messa a 4 voci in Palestrina del sig. Francesco Durante a 17 8.bre 1739*, хранящуюся в библиотеке консерватории *San Pietro a Majella* в Неаполе (I-Nc Mus. Rel. 470); в этой же библиотеке хранится переработанное изложение *Kyrie, Gloria* и *Credo* из *Missa Iste Confessor* Палестрины, приписываемое Леонардо Лео (I-Nc Mus. Rel. 1054, olim 22-3-2).

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. В этом отношении достаточно вспомнить слова Жан-Жака Руссо, который говорил, что «сочинение мелодии или отдельного голоса можно назвать композицией», а настоящего контрапунктиста от композитора отличает лишь умение создать «одновременную гармонию двух и более голосов». Однако составители словаря, где приводится указанная цитата, выражают свое несогласие с такой формулировкой и добавляют, что и «почетное звание композитора должно принадлежать только мастерам гармонии, откуда происходит почти всякая хорошая мелодия»¹⁸⁹. Таким образом, мы и вовсе получаем синонимы: композиция / гармония / контрапункт.

Во Второй главе рассмотрены теория и упражнения, содержащиеся в I томе трактата Салы, которые сам автор в начале тома определил «общим изучением контрапункта». Особую проблему составляет соотнесение оригинальных терминов в трактате с теми, которые приняты в российской теории наших дней. Описывая тот или иной контрапунктический прием или правило, мы старались использовать определение и название, данное Салой и принятое в практике второй половины XVIII века, и одновременно давать его современное обозначение с опорой на терминологию, зафиксированную в трудах, прежде всего, С.И. Танеева¹⁹⁰. История формирования и этимологии ряда понятий в теории контрапункта, несомненно, заслуживает отдельного обсуждения и осталась за рамками данного исследования.

¹⁸⁹ См.: *Burney Ch. Counterpoint // The Cyclopædia, or Universal Dictionary of Arts, Sciences, and Literature / ed. by Abraham Rees: in 39 vols. plus 6 vols. Plates. London: Strahan, 1819. Vol. 10. Without pagination.* Показательны также слова Грегуара Орлоффа, обращенные к контрапунктическому трактату Салы: «он сделал своего рода монументальную историю гармонии...» (*Orloff G. Essai sur l'histoire de la musique en Italie, depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours: in 2 vols. Paris: P. Dufart et Chasseriau, 1822. Vol. 1. P. 291*). В связи с этим не лишним будет привести и слова Чарльза Берни, который говорил, что «неаполитанцы издавна пользовались репутацией первых контрапунктистов или композиторов в Европе», также отождествляющие искусство сочинения и контрапунктическое мастерство (*Burney Ch. The Present State of Music in France and Italy. P. 293*).

¹⁹⁰ *Танеев С.И.* Подвижной контрапункт строгого письма. Лейпциг: М.П. Беляев, 1909.

§2.1. Интерваллы

Теория интервалов, начиная с античности, имела основополагающее значение для всех сфер музыкального искусства. Именно она регулировала правила и нормы голосоведения, отражала смену стилевых ориентиров, акустического восприятия и мышления, становилась причиной многовековых споров. Учением об интервалах часто открывались трактаты по основам музыки, гармонии и контрапункту. На протяжении XX века вышел целый ряд работ, посвященных изучению природы и развития этой простейшей единицы многоголосной музыки¹⁹¹. Интерес к различным толкованиям интервалов не угасает и сегодня¹⁹².

Толкованием интервалов открывается и трактат Николы Салы: «Общее изучение контрапункта, практического и теоретического, начнем с консонансов и диссонансов; сколько их и какие они»¹⁹³. Классификация, изложенная в *Regole* Салы, 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 (*Рис. 2.1a*). Диссонансов также четыре; к ним относятся секунда, кварта, септима и нона (*Рис. 2.1b*). Такая трактовка полностью соответствует теории интервалов, принятой в полифонии строгого стиля.

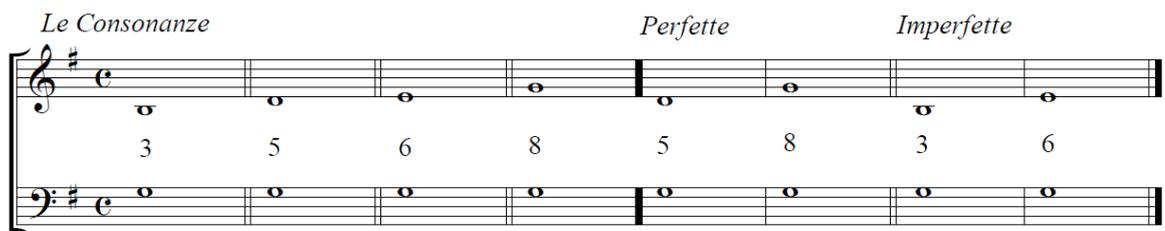


Рис. 2.1a. Консонансы

¹⁹¹ Назовем лишь некоторые из них: *Cumar R., Frusi L.* Prospettive sperimentali e metodi di ricerca per lo studio degli intervalli musicali. Pisa: Giardini, 1978; *Hesse H.-P.* The judgment of musical intervals // *Music, Mind, and Brain: The Neuropsychology of Music*. New York: Plenum, 1982. P. 217–225; *Pikler A.* History of Experiments on the Musical Interval Sense // *Journal of Music Theory*. 1996. Vol. 10. No. 1. P. 54–95; *Cohen D.* Metaphysics, Ideology, Discipline: Consonance, Dissonance, and the Foundations of Western Polyphony // *Theoria*. 1993. Vol. 7. P. 1–85; *Stumpf C.* 'Konsonanz und Dissonanz'. Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft Beitr. 1898. Vol. 1. S. 1–108; *Vos J.* The Perception of Pure and Tempered Musical Intervals. PhD diss. University of Leiden, 1987; *Tenney J.* A History of "Consonance" and "Dissonance". New York: Excelsior Music Publ. Company, 1988.

¹⁹² Так, например, фундаментальное исследование американского композитора и теоретика Джеймса Тенни (1934–2006) «История "Консонанса" и "Диссонанса"» (1988) привлекло внимание русского музыканта и композитора Алексея Зайцева (род. 1991), который перевел и издал его с предисловиями современных зарубежных композиторов Лоуренса Данна (Англия, род. 1991) и Кэтрин Лэмб (США, род. 1982).

¹⁹³ *Sala N.* Studio generale di Contrappunto Pratico, e Teorico // *Regole del contrappunto pratico*. Vol. 1. Pag. 1.

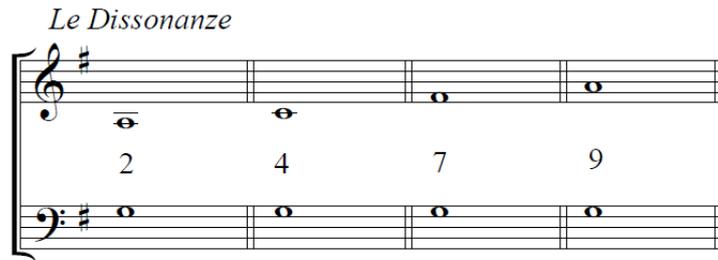


Рис. 2.1b. Диссонансы

Аргументация Салы не связана прямо с акустическими характеристиками интервалов. Основой для дифференциации он считает наличие или отсутствие вариантов интервала (большой / малый – *maggiore / minore*). Так, квинта и октава, по его мнению, относятся к совершенным консонансам «поскольку они не могут быть ни малыми, ни большими»; к несовершенным консонансам – терция и секста, «потому что они бывают малыми и большими». Для квинты, впрочем, он делает исключение: «по желанию композитора при необходимости она иногда также может быть увеличенной или уменьшенной для того, чтобы совершить переход в другую тональность»¹⁹⁴.

Поскольку употребление диссонансов накладывает на композитора определенные обязательства, связанные с правильным их использованием, Сала подходит к этому вопросу с особой предусмотрительностью и рассматривает все возможные ситуации с каждым интервалом в отдельности. Он не снабжает их нотными иллюстрациями, но оставляет подробные теоретические описания, позволяющие смоделировать эти ситуации.

Введение диссонанса могло осуществляться двумя способами. Первый заключался в задержании нижнего звука и применялся для секунды и кварты, которые разрешались в терцию, квинту или сексту с обязательным ходом баса на ступень вниз (*Рис. 2.2*). Вторым выполнялся с задержанием верхнего голоса и таким образом вводил септиму и нону (*Рис. 2.3*). Септима могла быть подготовлена всеми консонансами и разрешалась в сексту, терцию и иногда квинту. Нона подготавливалась только терцией (т. е. децимой) и квинтой, а ее разрешение

¹⁹⁴ Ibid.

происходило в октаву, терцию или сексту (Сала также отмечает, что «для некоторой обязательной необходимости она подготавливается секстой, при условии, что бас поднимается на квинту»¹⁹⁵).

Рис. 2.2. Использование секунды и кварты

Рис. 2.3. Использование септимы и ноны

В приведенных примерах мы постарались воспроизвести все основные способы введения диссонансов (без производных вариантов), описанные в трактате Салы. Как видно, все они, в целом, демонстрируют общие правила употребления диссонансов, которые можно встретить в любом учебнике по полифонии в разделе о строгом письме в двухголосии¹⁹⁶. Различия наблюдаются в трактовке кварты, в которой диссонирующим звуком здесь является только нижний, и ноны, где, напротив, диссонирует только верхний звук¹⁹⁷. Однако именно этот, на первый взгляд, не столь принципиальный момент, как нам кажется, мог быть еще одной причиной разногласий между двумя неаполитанскими школами. Что касается

¹⁹⁵ Ibid.

¹⁹⁶ См., например, Григорьев С. С., Мюллер Т. Ф. Учебник полифонии. 3-е изд. М.: Музыка, 1977. С. 55–60; Мюллер Т. Ф. Полифония: учебник. М.: Музыка, 1988. С. 54–62; Скребков С. С. Учебник полифонии. 3-е изд., доп. М.: Музыка, 1965. С. 25–33; Фраенов В. П. Учебник полифонии. М.: Музыка, 1987. С. 83–92.

¹⁹⁷ Согласно правилам двухголосного контрапункта в этих интервалах могут диссонировать оба звука, т. е. задержание применимо как к нижнему, так и к верхнему голосу. Примечательно, что в трактате Салы, несмотря на расхождения с теоретической частью, все же встречаются примеры, где в кварте задержан и разрешен верхний звук (об этом см. параграф «Каденции»), а в ноне – нижний (см. образец RI-P3-2.19a). Таким образом, различия с нормами полифонии строгого стиля и вовсе отсутствуют.

использования ноты, оппоненты были единодушны, а вот в отношении пресловутой кварты – давали прямо противоположные рекомендации. Если Сала настаивает на задержании нижнего звука¹⁹⁸, то и Дуранте, и Фенароли, в своих работах показывали всевозможные способы введения кварты с задержанием только в верхнем голосе¹⁹⁹.

Между тем в теории контрапункта XVIII века не существовало понятия подготовки «снизу» или «сверху», как и самого термина «задержание». На необходимость задержания указывали слова *legato*, *legatura* – ит. «связанно», «залигованно», или *formazione* – ит. «образование», «формирование». В тех случаях, когда задержанный звук должен был находиться внизу, делалось указание на соответствующий голос (например, как у Салы «*il Basso deve stare legato*»). Когда задерживаемый звук находился наверху, всегда обозначался предшествующий консонанс, который образуется между басом и сопрано при его приготовлении («*devono stare legate dalle Consonanze antecedent*»)²⁰⁰.

Примечательно, что когда задержание происходило в нижнем голосе, о его приготовлении, как правило, не говорилось ни слова²⁰¹. Более того, эти два способа нередко противопоставлялись: «В секунде и кварте бас должен быть залигован...; это не относится к септимае и ноне, которые должны быть связаны предшествующими консонансами»²⁰². Складывается впечатление, будто интервал с нижним диссонансирующим звуком и вовсе не требовал подготовки консонансом. Эта особенность также была отмечена в диссертации Митюковой, которая

¹⁹⁸ Задержание в кварте верхнего звука с последующим разрешением в контрапунктических соединениях для Салы неприемлемо. См., например, образец RI-P3-2.19, где Сала считает невозможным сделать обращение только потому, что в производном соединении получились бы «неправильные» кварты. Подробнее об этом см. сноску 265 на с. 101 в §2.4. Использование кварты с задержанным нижним звуком иллюстрирует пример RI-P3-2.21a.

¹⁹⁹ Кварта могла быть подготовлена всеми консонансами, а также уменьшенной квинтой и малой септимой: [*Fenaroli F. Regole (1775)*]. P. 15–17].

²⁰⁰ Такую же интерпретацию получают формулировки Салы в характеристике Ч. Берни. Задержание в нижнем голосе описано им как использование «на связующей ноте в басу» («used on a binding note in the bass»), а залигованный консонанс при введении септимы и ноты понимается как приготовление и разрешение в дисканте, т. е. в верхнем голосе («The 7th and 9th are prepared and resolved in the treble»). См.: *Burney Ch. Sala, Nicola // The Cyclopaedia*.

²⁰¹ Сангвинетти в своей монографии в свете практики партименто, где при задержании диссонансирующего звука в нижнем голосе также могла отсутствовать наводящая цифровка, особое внимание уделяет введению секунды: «Бас сам безошибочно диктует необходимость использования задержания секунды. <...> для этого даже не нужны наводящие цифры – залигованной ноты или синкопы в басу было достаточно» (см.: *Sanguinetti G. The Art of Partimento*. P. 133 и далее).

²⁰² *Sala N. Studio generale di Contrappunto Pratico, e Teorico // Regole del contrappunto pratico*. Vol. 1. Pag. 1.

приходит к выводу, что «задержанный бас не считался приготовлением»²⁰³. В подтверждение исследовательница приводит слова Фенароли: «Различие между секундой и ноной в том, что секунда может использоваться без подготовки, а нона должна быть приготовлена»²⁰⁴. Цитату иллюстрирует следующий нотный фрагмент:

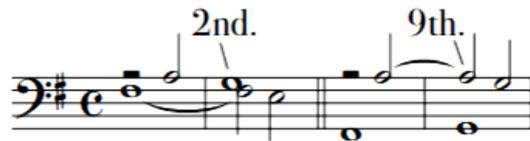


Рис. 2.4. О различии секунды и ноны

На Рис. 2.4 показаны два разных способа введения диссонанса: в секунде задержан нижний звук, в ноне – верхний. Оба интервала подготовлены и разрешены по всем правилам употребления диссонанса, но при этом, согласно Фенароли, первый приготовления как бы не содержит. Ситуация требует комментария. С одной стороны, можно положиться на мнение Митюковой и признать, что задержание в басу приготовлением действительно не считалось. Однако делать такие выводы на основании одной иллюстрации кажется нам поспешным. К тому же, происхождение этого примера весьма сомнительно. В оригинальной работе Фенароли он отсутствует, но зато приводится в современном адаптированном итальянско-английском электронном издании на портале *Monuments of Partimenti*²⁰⁵. В предисловии авторы-составители отмечают, что «это двуязычное издание основано на оригинальной итальянской версии, напечатанной в Неаполе в 1775 году, а также на более поздних рукописях и гравюрах, хранящихся в библиотеках консерваторий Неаполя и Милана». Соответственно, гарантии того, что конкретно на этом примере Фенароли учил как использовать секунду без подготовки, нет.

²⁰³ Митюкова З. З. Партименто в итальянской музыке XVIII века. С. 73.

²⁰⁴ Fenaroli F. Regole (1775). P. 14–15.

²⁰⁵ URL: https://partimenti.org/partimenti/collections/fenaroli/fenaroli_book3.pdf (дата обращения: 04.01.2025).

Не располагая другими рукописными источниками, которые помогли бы найти решение этой «неаполитанской загадки», мы все же хотим предложить несколько другое прочтение слов Фенароли. В тексте оригинала цитируемой фразе предшествует следующее предостережение: «Но учтите, что вышеупомянутые диссонансы [секунду, кварту, септиму, нону] нельзя использовать, если они не подготовлены консонансами и не разрешены в них»²⁰⁶. Иными словами, Фенароли сначала утверждает, что диссонанс должен употребляться только в окружении консонансов, а сразу после добавляет, что «секунда может использоваться без подготовки». Поскольку, как мы уже выяснили, под «приготовлением» неаполитанские мастера понимали взятый перед диссонансом консонанс, у которого верхний звук был задержан, значит, чтобы подготовки не было, должен отсутствовать предшествующий консонанс, а задержанным быть нижний звук. Такая ситуация может сложиться в двух случаях: если секунда берется в начале построения или верхний голос вступает после паузы²⁰⁷ (Рис. 2.5(a)); если приготовление секунды осуществлялось унисоном²⁰⁸ (Рис. 2.5(b)).



Рис. 2.5. Другие способы введения секунды

Продемонстрированные способы очень похожи и едва различимы на слух. В обоих случаях секунда (первая, если это цепь задержаний) «вырастает» из одного звука, взятого отдельной партией или в унисон. Заметим, что прима в неаполитанской теории контрапункта категорией интервала не мыслилась, а, следовательно, и не относилась к разряду консонансов. Отсюда вывод: нет консонанса – нет приготовления. Повторимся, что это только предположение,

²⁰⁶ Fenaroli F. Regole (1775). P. 14.

²⁰⁷ Таким способом секунда вводится, например, в I части «Рождественского» Concerto grosso op.6 №8 g-moll А. Корелли (см. Allegro, тт. 13–14 в партии 1-й и 2-й солирующих скрипок; тт. 15–16 в партии 1-х и 2-х скрипок основного состава).

²⁰⁸ Там же, тт. 1–4 в партии 1-й и 2-й солирующих скрипок; тт. 2–5 в партии 1-х и 2-х скрипок основного состава.

которое может быть подтверждено или опровергнуто при дальнейшей работе с рукописными и печатными источниками, хранящимися в консерватории *San Pietro a Majella* в Неаполе.

Несмотря на то, что о приготовлении диссонирующих интервалов с задержанным нижним звуком в трактате Салы также ничего не сказано, музыкальные образцы содержат ряд примеров, демонстрирующих их практическое употребление тем же способом, что и подготовленных «предшествующим консонансом»²⁰⁹. По всей видимости, эта особенность неаполитанской традиции связана с ролью практики партименто, где басовые линии часто сопровождалась соответствующей цифровкой, которая проникла даже в трактаты по контрапункту. При этом наводящие цифры в них были выставлены, как правило, только в тех случаях, когда вводился диссонанс с задержанным звуком наверху²¹⁰. Поскольку в упражнениях с заливочными нотами внизу такие интервалы образовывались движением баса, то и в цифровке они не нуждались. Интересно, что задерживаемый голос даже служил маркером для идентификации интервала. Например, в образце RI-P3-3.21a, нона *фа-соль* с задержанным нижним звуком в цифровке определена как секунда, а в следующем примере 3.21b тот же интервал на другой высоте *ре-ми*, но с задержанием в верхнем голосе, назван ноной.

В завершение необходимо сказать, что теория интервалов, преподаваемая в неаполитанских консерваториях в XVIII веке, все еще нуждается в более тщательном изучении с привлечением различного рода источников. Особый интерес представляют обращение старых мастеров с диссонансами и терминологический аппарат, который они использовали для объяснения их употребления. Хотя наши выводы о синонимичной связи между приготовлением консонансом и задержанным голосом в сопрано и заливочным звуком в басу и подготовкой снизу обнаруживают подтверждение на практике, они, тем не менее, по-прежнему находятся в статусе предположения. Работа с архивами европейских консерваторий может помочь в понимании этих и многих других несоответствий,

²⁰⁹ См. производные соединения в синкопированном виде контрапункта в I томе *Regole*. См. также сноску 197 на с. 67 в тексте параграфа.

²¹⁰ *Sala N. Regole*. Vol. 1. P. 64–67, образцы 4.21c, 4.22, 4.23, 4.25 и др.

развевать многовековые мифы и существенно расширить наши представления о консонантности и диссонантности в целом.

§2.2. Каденции

Каденция, будучи самым элементарным и в то же время основополагающим построением, завершающим (в тональной музыке) предложение, период, раздел крупной формы или целое произведение²¹¹, придавая ему тем самым законченный вид, понималась неаполитанскими мастерами как базовая гармоническая формула, с которой они, как правило, начинали практическое обучение и *partimento*²¹², и контрапункту. При выполнении письменных упражнений каденции нередко становились основой и для отработки различных видов диминуирования²¹³. 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 и в трактате Салы, где им отводятся первые страницы I тома *Regole*.

Каденции *semplice* представляют собой самый простой вариант гармонического оформления последовательности I-V-I и, если изъясняться понятиями, принятыми в функциональной теории гармонии, предполагают движение по звукам аккордов $T^5_3-D^5_3-T^5_3$. Каденции *composta* отличаются от *semplice* введением диссонирующей квинты к терцовому тону доминанты, образуя

²¹¹ Caplin W. E. Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven. New York: Oxford University Press, 1998; Neuwirth M., Bergé P. What Is a Cadence? Theoretical and Analytical Perspectives on Cadences in the Classical Repertoire. Leuven: Leuven University Press, 2015.

²¹² О специфике обучения каденциям в практике *partimento* см.: Sanguinetti G. The Art of Partimento. P. 105–111; Мутюкова З. З. Парtimento в итальянской музыке XVIII века. С. 62–66.

²¹³ См.: Sanguinetti G. Diminution and Harmonic Counterpoint in Late-Eighteenth Century Naples: Vincenzo Lavigna's Studies with Fedele Fenaroli // Journal of Schenkerian Studies. 2013. Vol. 7. P. 31–62; Sanguinetti G. The Art of Partimento. P. 45–46.

на V ступени задержание 4→3. Каденции *doppia* характеризуются оформлением V ступени вспомогательным оборотом $D^5_3-T^6_4-D^5_3$ с задержанием к терцовому тону доминанты при возвращении к ней и, таким образом, совмещают в себе признаки первых двух видов каденций, как бы комбинируя их (см. *Рис. 2.6*). Все каденции, как правило, обрабатывались в трех возможных позициях (или, по выражению Салы, «in tre situazioni») в положении примы, терции и квинты в качестве верхнего звука начального тонического трезвучия.



Рис. 2.6. RI-P1-2.1, -2.2, -2.3

В трактате Салы представлен и еще один вид каденций, называемый «длинной» (*lunga*). Эта разновидность отличается тем, что при движении баса от I ступени к V в ней также вводятся дополнительные ступени, на которых выстраиваются аккорды субдоминантовой группы (см. *Рис. 2.7*). Такое движение баса Гьердинген в своей монографии «Музыка в галантном стиле» обозначил как *romanesca*, что связано с частым использованием этой басовой фигуры в одноименных инструментальных танцевальных пьесах и вариационных циклах, распространенных в Италии и Испании во второй половине XVI и в XVII веке²¹⁴.



Рис. 2.7. RI-P1-2.4

²¹⁴ Gjerdingen R. Music in the Galant Style. P. 170–171.

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, в первую очередь, приучало ученика 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

«Путь октав надежен, и их практика позволяет сделать слух музыкальным и безупречным, а Мастера, которые хорошо им обучат, воспитают искусных музыкантов»²¹⁵. Эти слова принадлежат французскому композитору, теорбисту и гитаристу позднего барокко Франсуа Кампьюну (1686–1747), который более известен как изобретатель термина «правило октавы» (фр. *règle de l'octave*)²¹⁶. Впервые он употребил его в названии своего трактата по аккомпанементу и композиции, напечатанного в Париже в 1716 году, где изложил простой способ гармонизации мажорной и минорной гаммы, проходящей в басу. Усвоение этого правила, по мнению Кампьюна, было очень полезно как для начинающего аккомпаниатора или композитора, так и для исполнителя на однополосном инструменте и даже певца, поскольку впоследствии позволяло не только применять

²¹⁵ *Campion F. Traité d'Accompagnement et de Composition, selon la règle des octaves de musique. Paris: G. Adam, 1716. P. 18.*

²¹⁶ Насколько нам известно, одним из первых, кто письменно засвидетельствовал связь имени Франсуа Кампьюна с изобретением термина *règle de l'octave*, был Жан-Жак Руссо. В статье об аккомпанементе своего словаря он пишет следующее: «Кампьюн придумал, как говорят, Règle de l'Octave, и именно с помощью этого метода большинство мастеров до сих пор преподают аккомпанемент» (*Rousseau. Dictionnaire. P. 7–8*). Однако в разделе, посвященном собственно правилу октавы, он заявляет, что «эта гармоническая формула была впервые опубликована в 1700 году сеньором Дэлэром» (*Rousseau. Dictionnaire. P. 413*) [имеется в виду Этьен Дэнис Дэлэр (ок. 1662 – ок. 1750 гг.) и его трактат *Traité d'accompagnement pour le théorbe, et le clavessin*, напечатанный в Париже в 1690 г. и переизданный в новом, дополненном и исправленном варианте под названием *Nouveau traité d'accompagnement pour le théorbe, et le clavessin* в 1723 г.]. Такое противоречие, возможно, объясняется тем, что само «правило октавы» появилось несколько раньше, чем собственно термин. Берни, приведя оба утверждения Руссо, от себя добавляет: «Если бы можно было установить, что автором *правила* был один из этих музыкантов, мы бы не сомневались, что это был последний [т. е. Кампьюн. – А. М.]. В 1700 году не было такой гармонии, как в правиле октавы, и до середины прошлого века она не сопровождалась такой гармонией. Но в последние годы, кажется, почти вся гармония строится на аккордах, данных гамме в этом правиле <...>» (*Burney Ch. Counterpoint // The Cyclopaedia*).

его к нецифрованным поступенным движениям баса, но и лучше ориентироваться в партитуре и быть «подготовленным» к смене октав (звукорядов разных тональностей)²¹⁷.

«Правило октавы» предписывало на каждой из восьми ступеней полной восходящей и нисходящей диатонической гаммы в басу использовать определенную гармонию, которая, по сути, становилась «репрезентантом» этой ступени²¹⁸. Таким образом, оно закрепляло за каждой ступенью гаммы свое конкретное созвучие, или аккорд. Это правило работало в тех случаях, когда в партии баса встречались гаммообразные ходы, состоящие из двух и более последовательно взятых звуков. При этом каждый аккорд обладал функциональной связью с предыдущим и/или последующим аккордом, что позволяет считать «правило октавы» мощным средством тональной согласованности²¹⁹. Чтобы сопроводить ступени верными созвучиями, было необходимо твердо знать гармонизацию мажорной и минорной гаммы во всех двадцати четырех тональностях и, что еще более важно, понимать, когда они [тональности] меняются²²⁰. По мнению Берни, «знание этого правила одинаково во всех ключах [т. е. тональностях. – А. М.] устранил все сомнения относительно гармонии каждой

²¹⁷ *Campion F.* *Traité d'Accompagnement et de Composition.* P. 9.

²¹⁸ Несмотря на более чем трехсотлетнюю историю существования «правила октавы» и его широкое распространение в странах Западной Европы, специальных исследований, посвященных этому феномену, крайне мало. Первой работой, осветившей многие вопросы возникновения, истории бытования, теории и практического использования «правила октавы», стала статья доктора наук, профессора Чикагского университета Томаса Кристенсена (*Christensen T.* *The 'Règle de l'Octave' in Thorough-Bass Theory and Practice // Acta Musicologica.* 1992. Vol. 64. P. 91–117). В последнее десятилетие интерес к различным аспектам «правила октавы» значительно возрос, что привело к появлению новых исследовательских работ, рассматривающих также значение этого явления в истории музыкального искусства в целом. См. следующие статьи: *Jans M.* *Towards a History of the Origin and Development of the Rule of the Octave // Towards Tonality: Aspects of Baroque Music Theory.* Leuven: Leuven University Press, 2007. P. 119–143; *Holtmeier L.* *Heinichen, Rameau, and the Italian Thoroughbass Tradition: Concepts of Tonality and Chord in the Rule of the Octave // Journal of Music Theory.* 2007. Vol. 57. Partimenti. No. 1. P. 5–49; *Christensen T.* *Thoroughbass as Music Theory // Partimento and Continuo Playing in Theory and Practice.* Leuven: Leuven University Press, 2010. P. 9–41.

²¹⁹ Л. Хольтмайер в своей статье доказывает, что Ж. Ф. Рамо при создании теории фундаментального баса в значительной степени опирался на «правило октавы». Он также считает, что «правило» сыграло ключевую роль в переходе от контрапунктического мышления в категориях интервала к неизвестному ранее единству гармонической вертикали (*Klang* – аккорд – самостоятельная единица) и, таким образом, является «теорией функциональной гармонии» (*Holtmeier L.* *Heinichen, Rameau, and the Italian Thoroughbass Tradition.* P. 11). Иными словами, «правило октавы» при соединении вертикальных созвучий руководствовалось не столько нормами голосоведения, которые стали своеобразным «фоном», сколько логикой их согласованной связи.

²²⁰ *Campion F.* *Traité d'Accompagnement et de Composition.* P. 8.

ступени, которую он [молодой композитор или исполнитель] хочет использовать или сопровождать»²²¹.

Умение гармонизовать поступенное движение баса, особенно там, где отсутствовала цифровка, высоко ценилось в среде барочных музыкантов. Навык это был скорее практический, нежели теоретический, но, все же, требовал и письменной фиксации. Уже в начале XVII века с появлением практики *basso continuo* исполнители стали замечать, что ходы баса по гамме указывают на определенную гармонию²²². Свои наблюдения они излагали в различного рода руководствах, которые могли занимать всего несколько страниц²²³. Авторы трактатов XVIII века – времени расцвета эпохи генерал-баса – считали рассмотрение вопроса гармонизации гаммы неотъемлемой частью своих исследований и снабжали ими практически каждый труд по аккомпанементу и композиции²²⁴. Несмотря на некоторые более или менее существенные различия в сопровождении отдельных ступеней, в целом они были призваны кодифицировать эту практику, а самым распространенным был способ, предложенный Ф. Кампьоном (см. *Рис. 2.8*):



Рис. 2.8. Ф. Кампьюн. Правило гармонизации мажорной гаммы²²⁵

²²¹ Burney Ch. Counterpoint // The Cyclopædia.

²²² Так, например, многие теоретики и композиторы XVII века считали, что последовательность из двух соседних звуков в басу связана с особым способом их сопровождения и может быть выучена как формула. См. об этом: Stevenson R. Regola dell'ottava [Electronic source] // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd edition. London: Oxford University Press, 2001. 1 электрон. опт. диск (CD-Rom).

²²³ Одним из ранних образцов может послужить небольшое руководство итальянского композитора из Сиены Франческо Бьянчарди (1570–1607), который составил своеобразную «памятку» по надстраиванию над басом «правильных» созвучий (*Bianciardi F. Breve Regola per imparare a sonare sopra il Basso con ogni sorte d'Instrumento*. Siena, 1607).

²²⁴ Предписания по гармоническому оформлению мажорных и минорных гамм содержатся в трудах таких именитых музыкантов-теоретиков XVIII века, как И. Маттезон, И. Хайнихен, К. Шретер, К. Бланкенбург, Ф. Гаспарини, Ф. Джеминиани и др.

²²⁵ Приведенная расшифровка гармонизации мажорной гаммы по предписаниям Ф. Кампьюна выполнена Т. Кристенсеном: Christensen T. The 'Règle de l'Octave'. P. 91.

Подобные примеры гармонического оформления мажорных и минорных гамм фигурировали под разными названиями: наряду с наиболее употребительным в XVIII веке «правилом октавы» (фр. *règle de l'octave*, ит. *regola del ottava*, англ. *rule of the octave*) существовали их региональные разновидности (*ambitus modi*, *modulazione dell'ottava*, *Sitze der Accorden*, *harmonical scale* и др.).

Оригинальную версию «правила» можно найти и на юге Италии, в Неаполе²²⁶. Здесь гармонизации гаммы в обязательном порядке обучали всех студентов-композиторов местных консерваторий. Обычно этот навык отрабатывался на занятиях партименто, где его преподавали сразу после каденций²²⁷. Освоение этого правила считалось залогом успеха в овладении более сложными видами реализации басовых фигур, которые предполагали использование задержаний, диминуции и имитации. Фенароли выразился по этому поводу следующим образом: «Тем, кто хочет быстро научиться хорошо играть цифрованные партименти, следует усердно изучать гаммы во всех [двадцати четырех] тональностях и во всех трех позициях»²²⁸. В трактате *Regole musicali per i principianti di cembalo* он изложил свои рекомендации по надстраиванию гармонической вертикали в мажорной и минорной гамме в восходящем и нисходящем движении в трех различных ситуациях в зависимости от верхнего тона начального созвучия, который регулировал положение правой руки. К середине

²²⁶ Неаполитанский теоретик Гаспаре Сельваджи (1763–1856), который много лет провел в Париже и Лондоне, в своем трактате по гармонии написал, что «правило октавы» (*“regola dell'ottava”* по-итальянски) – это французский термин, вместо которого в Италии (и Неаполе, в частности) используется понятие «гармонический канон» (*“canone armonico”*) [Selvaggi G. Trattato di armonia ordinato con nuovo metodo, e corredato di tavole a dichiarazione delle cose in esso esposte. Napoli: Presso Raffaele Miranda, 1823. P. 42]. В практике партименто это правило нередко фигурировало просто как «гамма» (*“la scala”*): «Гамма – это когда партименто поднимается поступенно от первого тона до октавы; а затем поступенно спускается от октавы к приме; это и называется полной гаммой» [Fenaroli F. Regole musicali (1775). P. 9].

²²⁷ В педагогической традиции обучения партименто существовал строгий методический принцип, определяющий порядок освоения практических навыков, к числу которых относятся и такие базовые формулы, как каденции и гамма. Согласно сохранившимся рабочим тетрадям по композиции учеников неаполитанских консерваторий путь к гармонизованной гамме проходил через т.н. «каденционные прогрессии», где первичным звеном этой цепи была «простая каденция». Исходная линия движения баса ① – ⑤ – ① постепенно расширялась за счет добавления дополнительных ступеней гаммы, полностью заполняющих сначала нижний тетракорд, а затем и верхний. Таким образом, «простая каденция» из завершающей структуры превращалась в простейшее тональное высказывание. Этот «порождающий процесс» воспроизведен в монографии Сангвинетти (*Sanguinetti G. The Art of Partimento*. P. 114). См. также: *Sanguinetti G. Diminution and Harmonic Counterpoint in Late-Eighteenth Century Naples: Vincenzo Lavigna's Studies with Fedele Fenaroli // Journal of Schenkerian Studies*. 2013. Vol. 7. P. 31–62.

²²⁸ Fenaroli F. Regole musicali (1775). P. 14.

XVIII столетия вариант «гаммы», описанный Фенароли, стал самым востребованным и был принят большинством неаполитанских мастеров²²⁹.

Однако 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 имитациями²³⁰. Более того, гамма – структура по своей сути гармоническая – нередко использовалась и на занятиях в классе контрапункта, где выполняла роль *cantus firmus*²³¹. 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 каденций²³². Эта черта получила неоднозначную характеристику Берни: «Сала пишет не столько на *canto fermo*, сколько на гамме, что на самом деле является написанием на *règle de l'octave* и что расширяет сферу применения его работы на светскую музыку, в то время как Фукс и П. Мартини

²²⁹ В кругу исследователей практики партименто способ сопровождения гаммы, изложенный в *Regole* Фенароли, принято называть «стандартной гаммой», или «гаммой Фенароли». Эта версия во второй половине XVIII века пользовалась большой популярностью и воспроизведена в трудах таких выдающихся композиторов и педагогов, как Дж. Паизиелло, Дж. Инсангвине, Дж. Фурно, С. Валенте и Дж. Тритто (как “Prima Scala”), а также в анонимном трактате «Istruzioni armoniche» (Неаполь, 1822). Однако в связи с большим количеством мастеров и некоторыми стилевыми различиями между ними наряду с традиционной версией «гаммы» существовали и другие варианты ее сопровождения. Сравнительные таблицы с гармонизацией гаммы неаполитанскими мастерами приведены в монографии Сангвинетти (*Sanguinetti G. The Art of Partimento. P. 123*), а также в работе Кафьеро (*Cafiero R. La trattatistica musicale. P. 630–631*).

²³⁰ Модели аккомпанемента на основе гаммы, отличные от «правила октавы», рассмотрены в монографии Сангвинетти (см. *Sanguinetti G. The Art of Partimento. P. 135–158*), а также затронуты в диссертации Митюковой (см. *Митюкова З. З. Партименто в итальянской музыке XVIII века. С. 76–79*).

²³¹ Роза Кафьеро высказалась по этому поводу следующим образом: «Гармонизованная гамма с ее нормативным и легким для изучения течением является основой уроков гармонии и контрапункта <...>» (*Cafiero R. La trattatistica musicale. P. 629*). Об этом свидетельствуют и заявления Сангвинетти (*Sanguinetti G. The Art of Partimento. P. 116*).

²³² Заметим, что в итальянской педагогике XVIII века контрапункт на гамме использовался не только неаполитанскими мастерами, но и их коллегами из Болоньи. В частности, к этой практике обращался знаменитый Падре Мартини, подтверждением чему служат сборники упражнений его учеников Луиджи Антонио Саббатини (1732–1809) (см. об этом *Pasquini E. L'Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto*. Padre Martini teorico e didatta della musica. Firenze: Olschki, 2004. P. 18) и Станислао Маттеи (см. *Sanguinetti G. La scala come modello per la composizione // Rivista di Analisi e Teoria Musicale. 2009. Vol. 15. No. 1. P. 68–96*).

ограничивают свои труды полностью литургическими композициями, построенными на фрагментах древних песнопений»²³³. Вывод английского музыканта, несомненно, справедлив, особенно учитывая тот факт, что гамма расценивалась современниками как нечто новое, свободное от старого типа музыкального мышления и открывающее иные, тонально-гармонические связи внутри сложной многоголосной ткани. В некотором смысле она даже противопоставлялась строгому ученому, церковному стилю, на чем и делает акцент Берни. Именно поэтому он проводит параллель с трудами Фукса и Мартини, главным ориентиром которых был стиль Палестрины.

Однако полностью согласиться с мнением Берни все же нельзя, и на то есть несколько причин. Во-первых, он распространяет это свойство на весь труд Салы, из чего следует, что на гамме должна быть основана довольно значительная часть трактата. На самом же деле этот раздел занимает всего чуть более 10 страниц, что в масштабах всего трактата крайне мало. Во-вторых, в работе Салы достаточно примеров, основанных (как это было у Фукса и Мартини) на григорианском кантусае. Большая их часть находится в III томе трактата, где собраны концертные сочинения на *cantus firmus*, написание которых завершало курс контрапункта и обучение композиции. Наконец, «гамма» и собственно «правило октавы» – понятия, которые в Неаполе XVIII века были, фактически, синонимами и которые в суждении Берни также отождествлены, – в работе Салы достаточно далеки друг от друга. Определяющим фактором в данном случае становятся «условия бытования» гаммы и ее основные функции. Если в практике партименто она использовалась в качестве баса, над которым при помощи наводящей цифровки или без нее выстраивались аккорды, то в практике контрапункта гамма, в первую очередь, рассматривалась как один из элементов горизонтали, а не вертикали, вследствие чего гармоническое начало уступает место полифоническому и о таком ее проявлении, как просто «гармонизованная басовая линия», здесь говорить некорректно. Тем не менее, отдельная группа упражнений, так или иначе, все же

²³³ Burney Ch. Sala, Nicola // The Cyclopædia.

обнаруживает тесную связь с «правилом октавы», представляя его модификацию в рамках контрапункта. Таким образом, Берни прав лишь отчасти: он верно отметил присутствие *règle de l'octave* в трактате Салы, но сильно преувеличил его значение.

Другое возможное объяснение словам Берни находит Диргартен. Поскольку при подробном рассмотрении *Regole* Берни дает очень точное детализированное описание всем аспектам контрапункта на гамме в работе Салы, даже не упоминая о вызвавшем возражения «правиле октавы», он предлагает понимать его так, что книга Салы в значительной степени основана на последовательностях и тональном звукоряде правила октавы²³⁴. Действительно, большая часть трактата отражает полный или почти полный переход на новую систему гармонии, связанную с наделением главных ступеней лада функциями и разграничением понятий модальность и тональность, что особенно ярко проявилось в разделах, посвященных каденциям и контрапункту на гамме. Следовательно, и сочиненные Салой кантусы и темы фуг, нередко построенные на гаммообразных фрагментах илидвигающихся поступенно звеньях секвенций, разительно отличаются от веками используемых в этом качестве распевов григорианских хоралов.

В рассматриваемой в этом параграфе части трактата в роли *canto fermo* выступает полный (т. е. восходящий и нисходящий в объеме октавы) диатонический звукоряд гаммы C-dur. В отношении этого качества Гаэтано Стелла сделал следующее замечание: «Контрапункты на гамме не предлагаются в разных церковных *modi*, но всегда предлагаются на основе одной и той же гаммы C-dur. Таким образом, контрапункт на гамме характеризуется как элемент, проистекающий из тональности, полностью свободный от связи с модальностью, сохраняющейся, однако, в остальной части трактата»²³⁵.

Образцы организованы по принципу постепенного увеличения количества контрапунктирующих голосов от двух до пяти и последовательно проходят по пяти

²³⁴ *Diergarten F.* Die italienischen und französischen Kontrapunktlehren des 18. und 19. Jahrhunderts.

²³⁵ *Stella G.* Le 'Regole del contrappunto pratico' di Nicola Sala. P. 125 [note 11]. К числу сильных элементов тональной коннотации Стелла также относит использование арпеджио, которое он расценивает как еще одну отличительную черту контрапунктических упражнений в *Regole* Салы (Ibid. P. 127; наиболее показательным в этом отношении может быть образец RI-P2-4.1c). Кроме того, добавим к перечисленному выше свободное использование внутрिलाдовых хроматизмов, а также отклонения (см. образцы 3.5h, i, j и др.).

ритмическим разрядам, изложенным в *Gradus ad Parnassum* Фукса. Серии практических упражнений предшествует развернутый авторский комментарий, который служит введением в следующий раздел, а также предостерегает юных контрапунктистов от возможных ошибок и объясняет новые технические приемы. По определению Салы, основу группы примеров составляет *простая гамма* (*la scala semplice*), которая представлена «в разных способах на 2, 3, 4 и 5 [голосов]» и «называется *простой*, потому что состоит только из консонансов»²³⁶.

Далее Сала вводит запрет на прямое движение от несовершенных консонансов (терции и сексты) к совершенным (квинте и октаве), поскольку это может привести к параллельным квинтам или октавам, и добавляет, что «в этом обычно ошибаются певцы, когда хотят сделать диминуирование». Введение этого правила необходимо на данном этапе и обосновано тем, что переход от разряда к разряду нередко выполнялся посредством *диминуции*, т. е. заполнения широких интервальных ходов или «расцвечивания» крупных длительностей нотами более мелких значений. Однако для полного осуществления замысла Салы при работе с гаммой и этого набора средств оказывается недостаточно, поэтому перед парой образцов в первом виде контрапункта «нота против ноты» он также указывает специальный полифонический прием, которым она была получена: «эта двухголосная гамма обращена в двойном контрапункте октавы». Сала не считает нужным проводить теоретические разъяснения «механизма» этой процедуры, с которым ученики, вероятно, уже были хорошо знакомы на практике, и ограничивается лишь напоминанием о запрете использования квинт (особенно в начале построений).

²³⁶ В неаполитанской музыкальной теории, помимо ряда несоответствий, которые уже были обозначены нами в §2.1. настоящей главы, существует и некоторая двусмысленность относительно самих определений консонанса и диссонанса, а если точнее – в том, что под ними понималось. Так, большинство авторов трактатов по аккомпанементу, партименто или контрапункту в начале своих правил утверждают, что консонансов только четыре (терция, квинта, секста и октава), и диссонансов тоже четыре (секунда, кварта, септима и нона). Однако по мере продвижения вперед это различие постепенно стирается, и возникает новая идея, наиболее четко сформулированная Сангвинетти: «Консонансы – это *аккорды* (и составляющие их интервалы), которые входят в «правило октавы». Следовательно, значение диссонанса также смещается от интервалов к контрапунктической технике, а именно к задержанию» (*Sanguinetti G. The Art of Partimento. P. 118*). Похожее определение концепции консонанса и диссонанса дает в своей диссертации и Митюкова: «Под консонансами понимались созвучия, регламентированные «правилом октавы», под диссонансами – задержания» (*Митюкова З. З. Партименто в итальянской музыке XVIII века. С. 71*).

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. Заметим, что в примерах, которые приводит в своем труде Фукс для иллюстрации разрядов, такие приемы письма, как вертикальные перестановки и имитации, не используются²³⁷. В связи с этим возникает еще один аспект, требующий комплексной оценки – роль гармонии и полифонии и их соотношение в работе Салы. Поскольку сложному контрапункту в трактате посвящен отдельный раздел и эта тема будет подробно рассмотрена в §2.4, здесь мы сосредоточимся на характерных особенностях употребления в этом контексте гаммы и проследим, как они меняются в зависимости от разряда и количества контрапунктирующих голосов.

Образцы в первом виде контрапункта «нота против ноты» выполнены в двух-, трех- и четырехголосном изложении во всех возможных положениях кантуса, т. е. гаммы, которая обозначена как *scala*. Несмотря на внешнюю простоту, эта группа упражнений представляет значительный интерес в свете рассмотрения проблемы взаимодействия гармонии и контрапункта в практике последнего. Если пара двухголосных соединений получена путем октавной перестановки и написана со строгим соблюдением разряда, то в трех- и четырехголосии эти принципы отступают, и на первый план выходит логика тонально-гармонического мышления. Эти примеры, по сути, являются письменной реализацией задачи по гармонизации гаммы, что, с одной стороны, восполняет существенный недостаток практики партименто²³⁸, где голосоведению не

²³⁷ Способ организации музыкальных образцов в I томе *Regole* Салы во многом схож с разделом, посвященным разрядной ритмике в труде Фукса. Идея проведения кантуса во всех возможных положениях при любом количестве голосов, которое у Фукса колеблется от двух до четырех (1–3-я главы II части *Gradus ad Parnassum*), полностью перенимается Салой, однако выполняется не посредством присочинения к нему нового/новых контрапунктов, но как результат обращений (вертикальных перестановок).

²³⁸ Дж. Сангвинетти в своей монографии задается справедливым вопросом «... почему неаполитанцы были столь немногословны в изложении даже самых элементарных правил соединения аккордов, таких как сохранение общих тонов в одном голосе и перемещение другого голоса в ближайшую позицию, или переход от трех к двум голосам в аккомпанементе [т. е. звуков в правой руке. – А. М.] последовательных секстаккордов». Разумное объяснение этого недостатка партименто Сангвинетти видит в специфическом педагогическом подходе, где письменному изложению правил мастера предпочитали долгие часы практических занятий в классе за клавиатурой, «дабы не слишком

уделялось должного внимания, а с другой – переводит их в область гармонии²³⁹. По этой причине заданные в начале серии упражнений параметры, связанные со следованием системе разрядов и постепенным увеличением количества голосов, здесь соблюдаются лишь формально. Так, в трехголосии на некоторых ступенях гаммы регулярно возникают уплотнения ткани посредством добавления в вертикаль четвертого, выстраивающего полный септаккорд (или его обращение), звука, а в четырехголосных образцах – дробление на половинные, нередко залигованные ноты, внутритактовые синкопы и задержания. Такие элементы музыкального языка в первом виде контрапункта были недопустимы в учении Фукса и, несомненно, продиктованы стремлением неаполитанского мастера к большей тонально-функциональной ясности, гармонической красочности и полноте.

Рассматривая эти примеры с позиции функциональной теории гармонии (подобно тому, как это было сделано с аналогичными упражнениями в практике партименто), можно также обнаружить схожие закономерности и выявить более или менее устойчивые модели гармонизации. По этому критерию все образцы в первом виде контрапункта условно делятся на две группы: те, в которых гамма проходит в нижнем голосе, и все остальные. Образцы первого типа оформлены согласно стандартному способу сопровождения гаммы в басу и, таким образом, представляют собой ни что иное, как еще один вариант распространенного «правила октавы» (см. *Рис. 2.9*)²⁴⁰.

запутать ум новичков» (цит. *Fenaroli F. Regole musicali* (1775). P. 10–11). Подробнее см.: *Sanguinetti G. The Art of Partimento*. P. 116. Как будет продемонстрировано далее, эта особенность является характерной для всей неаполитанской школы.

²³⁹ А. Агеева, анализируя нотные примеры разрядной ритмики в *Gradus ad Parnassum*, также отмечает, что «полифоническими [они] являются лишь отчасти: основные признаки полифонии, такие как комплементарность, текучесть, нерегулярность ритмических построений им не свойственны. Полифония, подразумеваемая в трактате Фукса, это полифония гармонической эпохи, что несомненно сказалось на музыкальном языке трактата и проявилось в регулярном подчеркивании сильных долей и акцентировании гармонической вертикали» (*Агеева А. Разрядная ритмика в «Gradus ad Parnassum» И. Й Фукса*. С. 46).

Наблюдение о том, что в течение XVIII века контрапункт становился все более «гармонически» ориентированным, высказывает в своем исследовании и Диргартен. При этом он обращает внимание и на противоположную сторону музыкальной теории этого времени, замечая, что «явления, предположительно относящиеся к «гармонии» (такие как аккорды и их соединение в последовательностях и каденциях), также рассматривались в контрапунктических терминах вплоть до XIX века как результаты процессов голосоведения и движения интервалов». См. подробнее в: *Diergarten F. Die italienischen und französischen Kontrapunktlehren des 18. und 19. Jahrhunderts*.

²⁴⁰ К этой категории в некотором смысле относятся даже двухголосные образцы данной серии, поскольку в музыкальной практике XVIII века такие соединения нередко понимались как «сокращения» полного трех- или четырехголосия (*Ibid.*). Подтверждением тому может также послужить наблюдение Сангвинетти, который на примере Салы обнаружил, что в двухголосных соединениях I разряда второй голос (т. е. голос,



Рис. 2.9. RI-P2-3.1

Образцы, относящиеся ко второй группе²⁴¹, при более строгом соблюдении разряда демонстрируют большую гибкость и свободу в плане гармонизации отдельных ступеней, которая совпадает с первыми лишь отчасти (см. *Таблицы 1–3*)²⁴². Кроме того, именно в этих примерах начинает прослеживаться тенденция Салы к рассредоточенному вступлению голосов, что проявляется в закономерном паузировании в начале построений и станет характерной чертой упражнений в следующих четырех видах контрапункта.

Таблица 1. Контрапункт гаммы в двухголосии

качество	ч8	б6	м6	б3	б3	м3	м3	ч8	ч8	м3	м3	б3	б6	м6	б6	ч8
интервал	8	6	6	3	3	3	3	1	1	3	3	3	6	6	6	8
ступень	①	②	③	④	⑤	⑥	⑦	⑧	⑧	⑦	⑥	⑤	④	③	②	①

ступень	^	^	^	^	^	^	^	^	^	^	^	^	^	^	^	^
	1	2	3	4	5	6	7	8	8	7	6	5	4	3	2	1
интервал	8	3	3	6	6	6	6	8	8	6	6	6	3	3	3	8
качество	ч8	м3	б6	м6	м6	б6	б6	ч8	ч8	б6	б6	м6	м3	б3	м3	ч8

контрапунктирующей гамме), фактически, воспроизводит мелодическую линию верхнего голоса «правила октавы» в первой позиции (см. *Sanguinetti G. The Art of Partimento. P. 116–117*).

²⁴¹ Правила гармонизации гаммы, помещенной в верхний, и уж тем более в один из средних голосов, как такового не существовало. Между тем, отдельные ее сегменты все же приобрели более или менее устойчивый вид. К таковым относится, например, первый трихорд восходящей гаммы в верхнем голосе: в этом случае бас практически всегда двигался по вспомогательному обороту ⑧ – ⑦ – ⑧, тем самым образуя в крайних голосах интервальную последовательность 8–10–10. Роберт Гьердинген выделяет этот паттерн в отдельную формулу, которую называет «Do-Re-Mi» (см. *Gjerdingen R. Music in the Galant Style. P. 77–88*).

По поводу гаммы в верхнем голосе Сангвинетти также заявляет, что она «не имеет прямого отношения к практике партименто», но при этом отмечает ее важную роль в установлении «некоторых моделей обратимого контрапункта, которые широко используются в качестве основы для мотивов в имитации» (*Sanguinetti G. The Art of Partimento. P. 117; Ibid. P. 191–205*).

²⁴² Для идентификации получившихся созвучий в таблицах использована система обозначений, принятая большинством современных зарубежных исследователей: а) арабские цифры в круге (①, ②, ③ и т. д.) обозначают ступени в басу; б) римские цифры (I, II, III и т. д.) обозначают гармонические ступени (т. е. коренной тон аккордов); в) шенкерские цифры с характерным «колпачком» (^) обозначают ступени в верхнем голосе.

Таблица 2. Контрапункт гаммы в трехголосии

качество	I ₃	VII ₆	T ₆	II ⁶ ₅	D	VI	D ⁶ ₅	T	D ₆	#IV ₆	V ₃	D ₂	T ₆	VII ₆	I ₃
интер- вальный состав	8 3	6 3	6 3	5 3 6	3 5	8 6	6 5	5 3	10 6 3	3 8 #6	3 8	4 2	6 3	6 3	8 3
ступень	①	②	③	④	⑤	⑥	⑦	⑧	⑦	⑥	⑤	④	③	②	①

интер- вальный состав	5 8	6 3	5 3	8 6	6 3	5 3	8 6	3 8	5 3	6 3	6 3	6 3	8 3	6 3	3 8
качество	I	D ₆	T	VI	T ₆	S	II	I ₃	D	II ₆	T ₆	VII ₆	I ₃	D ₆	I ₃

ступень	^ 1	^ 2	^ 3	^ 4	^ 5	^ 6	^ 7	^ 8	^ 7	^ 6	^ 5	^ 4	^ 3	^ 2	^ 1
интер- вальный состав	8	10	3 8	3 6	3 6	3 5	6 8	8 3	3 5	3 6	8 3	3 6	3 8	5 3	8
качество	I	VII	III ₃	S ₆	T ₆	S	II	I ₃	D	II ₆	III ₃	VII ₆	I ₃	D	I

Таблица 3. Контрапункт гаммы в четырехголосии

качество	T	D ⁴ ₃	T ₆	II ⁶ ₅	D	S ₆	D ⁶ ₅	T	D ₆	II ⁴ _{#3}	D	D ₂	T ₆	D ⁴ ₃	T
интер- вальный состав	8 5 3	6 4 3	6 3 8	5 3 6	3 8 5	3 3 6	3 6 5	8 5 3	6 6 3	3 #6 4	3 8 5	4 2 6	6 3 8	6 4 3	8 5 3
ступень	①	②	③	④	⑤	⑥	⑦	⑧	⑦	⑥	⑤	④	③	②	①

интер- вальный состав	8 3	6 3	8 5 3	7 3 3	6 8 3	5 6 3	5 3 3	6 8 4	5 8 3	6 6 3	6 8 3	6 6 3	8 5 3	6 ⁵ 3 3	5 3 8
качество	I ₃	VII ₆	T	II ₇	T ₆	II ⁶ ₅	D ³	T ⁶ ₄	D	II ₆ ¹	T ₆	VII ₆	T	D ₆	T

интер- вальный состав	3 8	3	3 8	5 3 7	3 6	6 5	5 8 3	6 4 8	5 3 8	3 6	6 3 4	6 3 5	8 3 7	3 5 7	8 3
качество	I ₃	VII ₃	I ₃ ¹	II ₇	T ₆ ¹	II ⁶ ₅	D	T ⁶ ₄	D	II ₆ ¹	T ₆	D ⁴ ₃	T	D ₇	I ₃

ступень	^	^	^	^	^	^	^	^	^	^	^	^	^	^	^
	1	2	3	4	5	6	7	8	7	6	5	4	3	2	1
интер- вальный состав			3	8			6	8	3					3	8
		3	8	5	6	3	3	5	8	3	6	3	5	6	5
	8	6	5	3	3	5	8	3	5	6	3	8	3	5	43
качество	I	D ₆	T	S	T ₆	S	VII ₆	T	D	II ₆	T ₆	IV	T	D ⁶ ₅	T

Заметим также, что проведение гаммы в голосах, отличных от баса, меняет и внутреннюю структуру этих периодов. Если в первом случае музыкальное построение явно распадалось на два гармонических сегмента – восходящий и нисходящий, – то с переходом гаммы в верхние слои фактуры ее звучание становится более завуалированным (особенно в средних голосах) и мелодически-ориентированным (в верхнем), а линия баса образует неделимую гармоническую последовательность. Гармонизация отдельных примеров даже напоминает полную каденционную прогрессию с присущей ей остановкой на T₆ в середине периода, последующим спуском и замыканием (образцы 3.1a, b; см. *Рис. 2.10*).

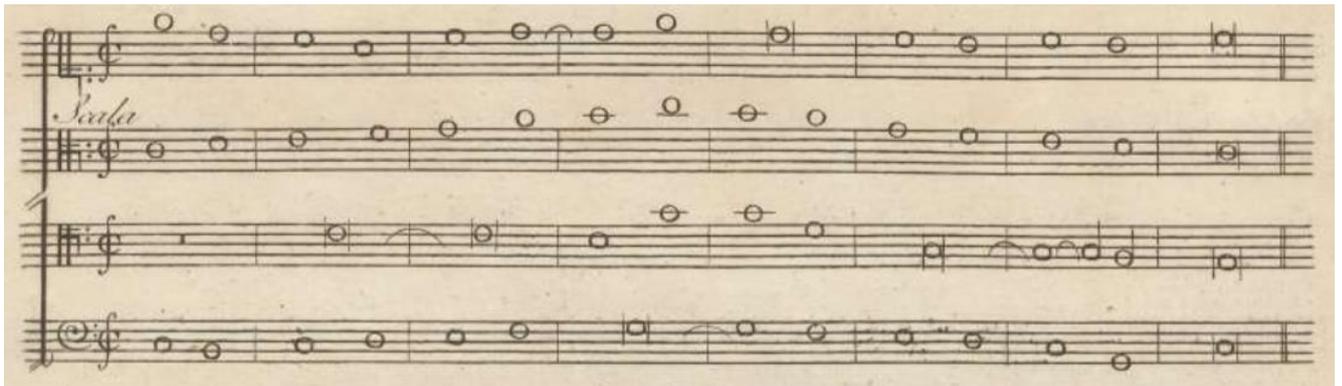


Рис. 2.10. RI-P2-3.1b

Упражнения во втором и третьем видах контрапункта (2:1, 4:1) также представлены в двух-, трех- и четырехголосном изложении и, подобно первому виду, отмечены рядом особенностей²⁴³. Прежде всего, обратим внимание на голос, декларирующий разряд. В его основе, как правило, лежат несколько коротких

²⁴³ В рукописных томах *Dr. Burney's musical extracts*, три из которых представляют собой полную копию *Regole* Салы, Берни добавил один музыкальный образец (вероятно, своего сочинения), отсутствующий как в печатной версии трактата, так и в автографе, – это два двухголосных контрапункта 3:1 («три ноты против одной») на основе восходящей и нисходящей гаммы C-dur и их производные соединения в двойном контрапункте октавы. Эти примеры он поместил сразу по завершении серии упражнений для двух голосов в трактате Салы (GB-Lbl, ms. Additional 11589, с. 28v; примеры следуют после 3-й системы из печатного *Regole* на с. 5). Такой вид контрапункта не встречается и в других разделах труда неаполитанского мастера, однако приводится в *Gradus ad Parnassum* Фукса, который Берни очень хорошо знал. Его нотные образцы воспроизводит в своем исследовании, посвященном *Regole* Салы, Кафьеро: *Cafiero R. Un viaggio musicale nella scuola napoletana: le "Regole del contrappunto pratico" di Nicola Sala (Napoli, 1794)*. P. 67–68.

(суммарно образующих одну целую ноту) мотивов, которые, сменяя друг друга, постепенно поднимаются и спускаются в соответствии с направлением гаммы (см. образцы 1.3; 3.3 и др.). Таким образом, каждая ее ступень воспринимается здесь не как гармоническая функция, но очередное звено секвенции, не лишенное, однако, своей вертикальной целостности. Обратимый контрапункт, согласно указаниям Салы, используется только при написании двухголосных соединений, однако при более детальном рассмотрении можно обнаружить, что отдельные фрагменты многоголосных образцов также получены путем октавной перестановки (ср. примеры 2.2 и 2.2а, тт. 1–4). Для увеличения количества голосов Сала активно применяет удвоения базовых фигур в несовершенные консонансы. Например, практически все трехголосные образцы получены посредством дублировки гаммы. Аналогичным способом получено и большинство четырех- и пятиголосных соединений²⁴⁴. В упражнениях во втором виде контрапункта (2:1) удваивается также и голос, декларирующий разряд (3.2, 3.2а). Интересные решения демонстрируют образцы в третьем виде (4:1). Именно в них допускается смешение ритмики всех разрядов, характерное для пятого – «цветистого» вида контрапункта. Несмотря на то, что равномерное движение четвертями, как и положено, строго соблюдается и проходит только в одном голосе (без удвоений), другие – «свободные» – голоса могут двигаться как целыми нотами, так и половинными, четвертными и даже синкопами (см. *Рис. 2.11*).

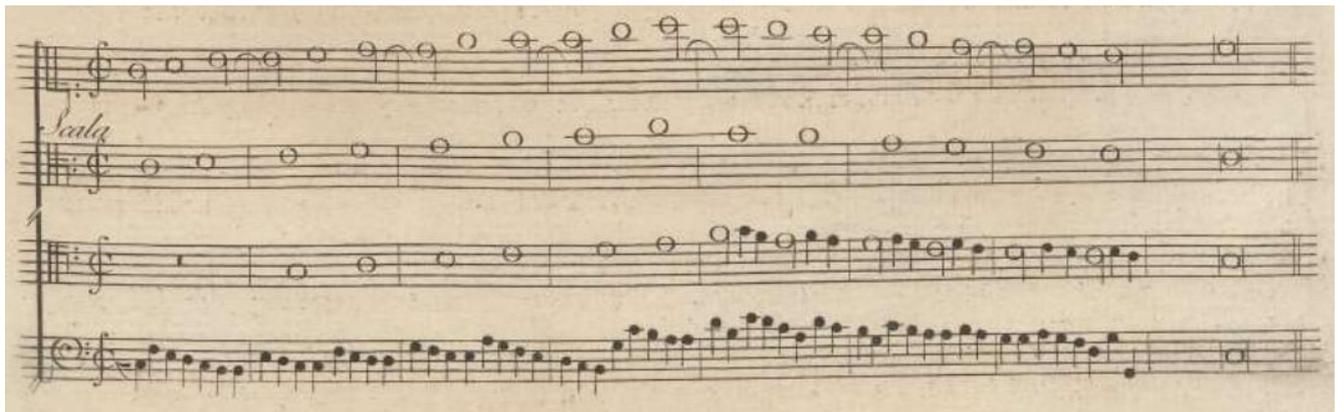


Рис. 2.11. RI-P2-3.3b

²⁴⁴ Использование неаполитанским мастером параллельных терций и секст без каких-либо ограничений было также отмечено Г. Стеллой (*Stella G. Le "Regole del contrappunto pratico" di Nicola Sala. P. 125*). Однако, как оказалось, это не типичная черта только Салы. Американский исследователь Дэвид Ледбеттер, специализирующийся на изучении клавирной музыки и исполнительской практики XVII–XVIII веков, в своей книге о «Хорошо темперированном клавире» И.С. Баха замечает, что «использование параллельных терций и секст было приемом, который также использовал Фукс для «умножения» числа реальных голосов» (*Ledbetter D. Bach's 'Well-tempered Clavier'. The 48 preludes and fugues. New Haven e Londra: Yale University Press, 2002. P. 93*).

Упражнения в четвертом и пятом видах контрапункта, в целом, следуют принципам, установленным во втором и третьем разрядах, но, в некотором смысле, образуют между собой пары подобия. Для примера рассмотрим двухголосные образцы. Первоначальное соединение в четвертом виде (с синкопами, или лигатурами) основано на чередовании задержанных и разрешенных в сексты септим в восходящем и нисходящем движении (последовательность 7→6). При октавной перестановке голосов, согласно концепции Салы, в производном соединении получаем секунды, переходящие в терции (последовательность 2→3). После Сала предлагает еще один пример в четвертом виде контрапункта, показывающий «другой способ, который нельзя перевернуть [т. е. обратить. – А. М.], потому что он начинается с квинты, которая при обращении превратится в кварту, что является ошибкой»²⁴⁵. На самом деле первая половина этого соединения (гамма в восходящем движении) образует последовательность 5→6, которая, по замечанию Берни, позволяет «избежать чередования квинт, столь категорически запрещенного во всех элементарных произведениях <...>»²⁴⁶. Следующая далее пара образцов в пятом виде контрапункта вновь демонстрирует задержания 7→6 и 2→3, витиевато расцвеченные более мелкими длительностями и, по сути, представляет собой диминуирование²⁴⁷ исходного соединения в четвертом разряде (ср. образцы 1.4 и 1.5; 1.4a и 1.5a). Такие пары подобия можно установить и в трех-, и, отчасти, четырехголосии (см. 2.4a, b и 2.5a, b; 3.4a, b, c и 3.5a, b, c). Заметим, что перечисленные примеры в цветистом контрапункте получены с использованием техники двойного, тройного и четверного контрапункта октавы.

Другие способы написания четырехголосных соединений пятого вида связаны с применением удвоений (3.5d; 3.5f), одновременным сочетанием в нескольких голосах разных разрядов (3.5e) и их комбинациями (3.5g; 3.5h; 3.5i), а

²⁴⁵ Этот комментарий сопровождает образец RI-P2-1.4b.

²⁴⁶ Burney Ch. Sala, Nicola // The Cyclopædia.

²⁴⁷ Стелла относит прием диминуирования к важнейшим аспектам контрапунктических упражнений в трактате Салы. Он находит в *Regole* несколько различных способов и форм его применения, среди которых здесь мы укажем лишь на один из них: «Сознательное использование диминуирования, предназначенного для двойного облика цветения контрапунктических приемов, представленных ранее в более простом варианте (см. различные цветения 7–6 [Sala 1794, vol. I, 5, 3-я система; 7, 3-я система]»). Подробнее об этом см.: Stella G. Le 'Regole del contrappunto pratico' di Nicola Sala. P. 126–127. Другие варианты его претворения в труде Салы с критическими комментариями рассмотрены нами в §1.4.

также имитационным (фугированным) письмом (3.5j, см. *Рис. 2.12*). Все они, однако, относятся к альтернативным вариантам оформления гаммы исключительно в роли басовой линии, что, с одной стороны, роднит их с упражнениями в практике партименто, но при этом существенно расширяет и обогащает имеющийся в арсенале ученика базовый набор навыков новыми возможностями, открывающимися ему на занятиях в классе контрапункта.

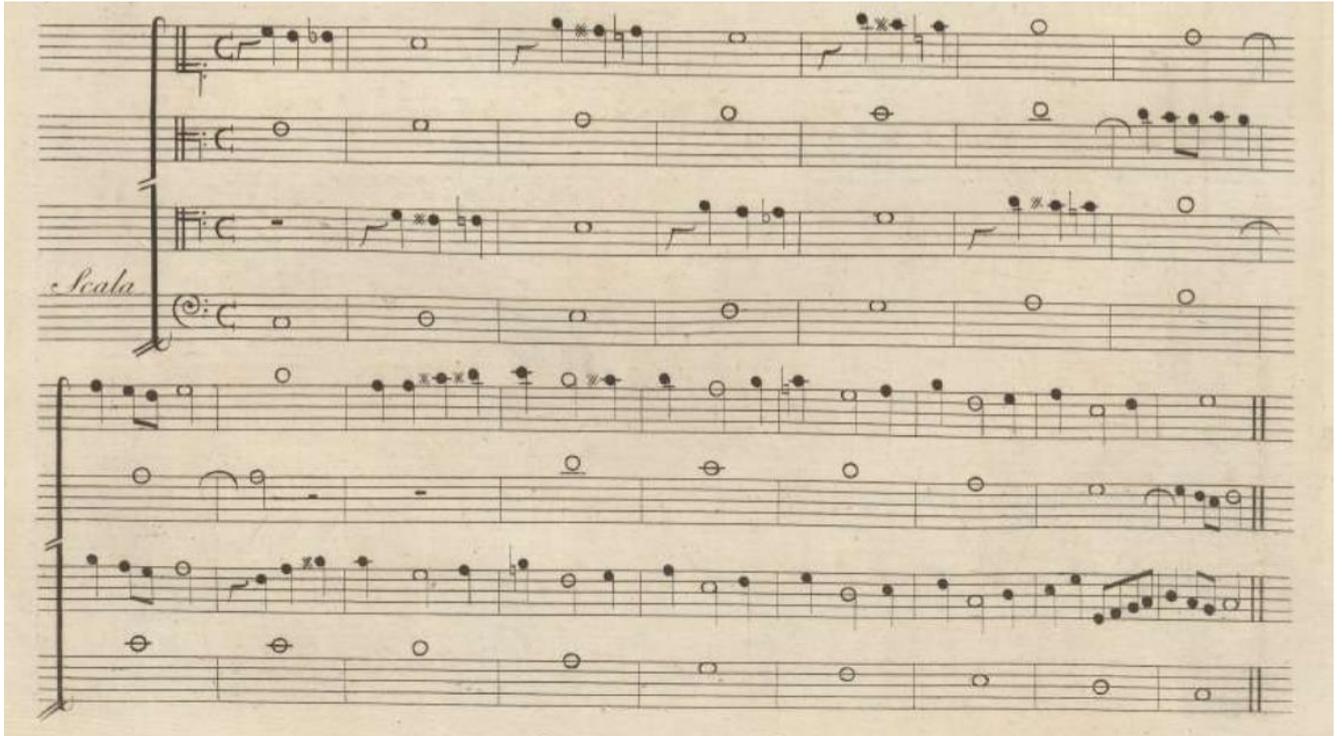


Рис. 2.12. RI-P2-3.5j²⁴⁸

Серию упражнений с гаммой завершает группа из пяти пятиголосных образцов в цветистом контрапункте, которую Берни по-итальянски охарактеризовал как «современный хроматический жанр»²⁴⁹. В целом, эти примеры написаны теми же способами, что и ряд предшествующих четырехголосных соединений, и служат неким дополнением к образцам, представленным ранее в более простом виде. В большинстве из них гамма проходит в басу, создавая тем самым основу для различных вариантов гармонизации восходящего и нисходящего звукоряда полнзвучными аккордами с двойными и тройными задержаниями,

²⁴⁸ Берни в «своей энциклопедии» характеризует этот пример как «движение *fugato* к гамме в двух голосах» (*Burney Ch. Sala, Nicola // The Cyclopaedia*).

²⁴⁹ “Genere chromatico alla moderna”, *Ibid*.

движущимися по секвенции, и лишь единожды проводится в среднем голосе, образуя соединение, участвующее в пятерном контрапункте октавы (4.1a, b). Заметим также, что во всех этих примерах один из голосов в обязательном порядке удваивает гамму в терцию или дециму.

Рассмотренный в этом параграфе раздел трактата 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. Не случайно «сюжетная линия» параграфа, берущая начало в трудах по аккомпанементу, развертывается в направлении полифоническом, в соответствии с которым меняется и употребляемый терминологический аппарат. Другой аспект, требующий особого внимания, связан с использованием неаполитанским мастером учения о разрядах, внедренного Салой в свой курс контрапункта. При многочисленных точках соприкосновения с положениями, сформулированными Фуксом в его *Gradus ad Parnassum*, упражнения в трактате Салы демонстрируют не только схожие, 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. Однако именно эта черта может служить, пожалуй, 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. Согласно сохранившимся тетрадям учеников Салы разных лет, с первых же уроков маэстро обучал юношей правилам контрапункта, позволяющего делать вертикальные перестановки пары голосов в наиболее употребимых интервалах, и сразу предлагал выполнить письменные практические упражнения. 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.

«Из этого правила двойных контрапунктов следует, как они должны быть выполнены, и какие консонансы и диссонансы должен использовать композитор» значится в заглавии соответствующего раздела I тома²⁵⁰. Теоретическое изложение правил двойного контрапункта в *Regole* занимает полный лист, т. е. две страницы – это самый объемный фрагмент текста во всех трех томах. Он содержит подробные разъяснения специфики двойного контрапункта октавы, децимы и дуодецимы и накладываемых на них ограничений, после чего предлагается перейти к практике.

Правила двойного контрапункта иллюстрирует огромная серия упражнений на *canto fermo*, насчитывающая почти три с половиной сотни образцов. Сала начинает ее с демонстрации «практики использования контрапункта, позволяющего обратиться в дециме». Этот интервал он расценивает наименее удобным для осуществления вертикальных перестановок, однако считает необходимым привести в нем пример только потому, что «в нем запрещены

²⁵⁰ “Siegue la regola de’ Contrappunti doppii, come si devono fare, e di quali Consonanze, e Dissonanze si deve servire il Compositore” (*Sala N. Regole del contrappunto pratico*. Vol. 1. Pag. 17).

некоторые консонансы и диссонансы»²⁵¹. Ограничения касаются параллельного движения терциями, децимами, а также секстами, поскольку в обращении они дают совершенные консонансы; кроме того, Сала предостерегает от использования лигатуры кварты, которая переходит в септиму.

В качестве образца для двойного контрапункта децимы Сала сочиняет двухголосное соединение с *canto fermo* целыми нотами в нижнем голосе и *canto 1* в верхнем, изложенном смешанными значениями (см. *Рис. 2.13*):



Рис. 2.13. RI-P3-1.1

Дальнейшие преобразования, которые Сала совершает с предложенным первоначальным соединением, демонстрируют еще одну разновидность сложного контрапункта, а именно – (по терминологии Танеева) – допускающего удвоения. В образце RI-P3-1.2 добавляется средний голос, который дублирует верхний в нижнюю сексту, а в RI-P3-1.3 достигается полное удвоение путем добавления четвертого голоса в терцию с басом. Каждое соединение представлено в основном и производном варианте: двухголосное – в контрапункте децимы, трех- и четырех – в двойном контрапункте октавы, средние голоса всегда остаются на месте и в перестановках не участвуют.

Приведенный образец – это единственный пример двойного контрапункта децимы во всем трактате. Однако его исключительная роль связана и со вторым, отмеченным нами свойством. Соединение, написанное по правилам контрапункта децимы, оказывается очень удобным для получения новых соединений с удвоениями, и Сала этим умело пользуется. Хотя примеры децимной дублировки и известны как минимум с XV века²⁵², нельзя не отдать должное проявленной находчивости неаполитанского мастера и его умению в рамках одного правила

²⁵¹ Ibid.

²⁵² Sachs K.-J., Dahlhaus C. Counterpoint // The New Grove Dictionary of Music and Musicians.

продемонстрировать и другие, столь существенные стороны сложного контрапункта.

Рассмотренная группа из шести образцов служит своеобразным отступлением, исключением из общего правила, показывающим возможный, однако, по словам Салы, практически «не используемый известными мастерами» вид двойного контрапункта²⁵³. По этой причине она занимает обособленное положение в ряду других примеров этого раздела трактата, предваряя обширную серию упражнений в двойном контрапункте наиболее употребимых интервалов октавы и дуодецимы.

Основной раздел содержит 333 музыкальных образца, снабженных авторскими комментариями, и занимает всю оставшуюся часть I тома *Regole*. 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). Если принцип постепенного наращивания голосов и следования разрядам уже был использован в серии упражнений, основанных на гамме, то следование некой системе модусов появляется в этой части трактата впервые и требует особого внимания, поскольку именно она станет одним из главных критериев в тех разделах II и III тома трактата, которые посвящены фуге.

Указания на принадлежность того или иного образца к определенному модусу имеются, как и было принято, практически во всех примечаниях автора²⁵⁴. Так, первые шесть двухголосных примеров в первом разряде контрапункта нота против ноты содержат соответствующие разъяснения, которые начинаются словами «Primo modo...», «Secondo modo...», «Terzo modo...» и т.д. Следующая группа двухголосных образцов во втором разряде контрапункта, кроме порядкового номера модуса, имеет также уточнение о его принадлежности к

²⁵³ Sala N. *Regole del contrappunto pratico*. Vol. 1. Pag. 17.

²⁵⁴ Об этой традиции, в частности, пишет в своей монографии Лариса Львовна Гервер. См.: Гервер Л. Л. Инганно и другие секреты полифонической техники второй половины XVI – начала XVII века. М., 2018. С. 16.

конкретному тону: «Primo modo in Re», «Secondo modo in Mi», далее «... in Fa», «in Sol», «in La» и «in Do». При этом под каждым обозначенным Салой модусом подразумевается скорее не столько сам модус в широком понимании этого слова как некоего «звукоряда» или «мелодической модели», сколько вполне определенная тональность с выставленными при ключе знаками. За основу нумерации этих тональных модусов, по всей видимости, была взята система двенадцати церковных ладов, существовавшая в эпоху Возрождения, однако, как следствие все большего влияния тонального мышления, их число сократилось до шести в силу отсутствия потребности парного деления каждого на главный – автентический – и побочный – плагальный. Таким образом, можно наблюдать характерное для Италии XVIII века смещение старой модальной системы, которая все еще использовалась в качестве теоретической основы в трактатах и духовных произведениях, с приобретающей все большую актуальность современной тональностью²⁵⁵.

Несоответствие обнаруживается и в самих названиях модусов. Обозначения, принятые Салой в автографе I и II тома *Regole*, при печати были преобразованы издателем в более длинные развернутые наименования, которые получились следующими: «Primo modo in *Dellasolre*», «Secondo modo in *Elami*», далее «*Effaut*», «*Gesolreut*», «*Alamire*» и «*Cesolfaut*». Происхождение этих названий исследователи, как правило, связывают с развитием музыкально-теоретической мысли в XI–XIII веках и изобретением системы гексахордов, которых было три: от звука «до» – натуральный (*hexachordum naturale*), от «фа» – мягкий (*hexachordum molle*), от «соль» – твердый (*hexachordum durum*)²⁵⁶. Каждый гексахорд состоял из одинаковой последовательности интервалов (тон, тон, полутон, тон, тон), а каждой ступени в порядке возрастания был присвоен свой слог (*ut, re, mi, fa, sol, la*).

²⁵⁵ Г. Стелла, также пришедший в некоторое замешательство по вопросу соотношения в трактате Салы тональности и модальности, сделал в своей статье следующий комментарий: «Один из аспектов, требующий тщательного изучения, – это отношения Салы и его неаполитанских современников с модальностью. Она все еще используется в качестве теоретической основы, но, видимо, устарела с точки зрения используемой музыки. Однако, особенно в трактатах и в современных духовных произведениях, определенная связь все еще проявляется в использовании *ficta*, а также в сохранении определенных характеристик modo <...>» (см.: *Stella G. Le "Regole del contrappunto pratico" di Nicola Sala. P. 125 [note 10]*).

²⁵⁶ См.: *Randel Don M. Hexachord // The Harvard Dictionary of Music. 4th edition. Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press, 2003. P. 390–391; Wagner J. W. Hexachord [Electronic source] // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd edition. London: Oxford University Press, 2001. 1 электрон. опт. диск (CD-Rom); Гервер Л. Л. Инганно и другие секреты полифонической техники. С. 113–116.*

Поскольку один гексахорд охватывал всего шесть ступеней в объеме большой сексты, то чтобы совершить переход из одного гексахорда в другой использовалась техника слоговой подмены, которая получила название *мутации*. Для объяснения механизма ее действия латинскими буквами выписывался весь употребительный певческий диапазон от *G* до *e*”, а рядом со звуками «до», «фа» и «соль» подписывались слоговые значения всех ступеней соответствующих им гексахордов. В результате звукоряд был представлен как комплекс семи наслаивающихся друг на друга гексахордов, а каждая нота получила уникальное составное название, складываемое из буквенного «клависа» и одного или нескольких слоговых «воксов». Именно эти составные «имена» первых шести нот, образовавшиеся в диапазоне первой октавы, и легли в основу названий модусов в трактате Салы.

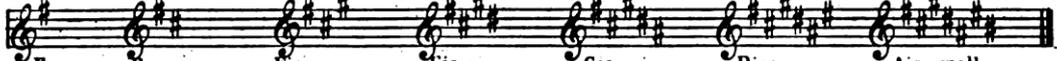
Нам пока не удалось выяснить, когда и почему составные названия нот стали использоваться в качестве синонима для названий тональностей, однако многочисленные примеры из итальянской музыки XVIII–XIX веков свидетельствуют о том, что эта практика была весьма распространенной. Более того, правомерность их употребления в таком значении также закреплена и в теоретических трудах. Так, например, *Grammatica di musica ovvero Corso elementare di armonia e di contropunto*, изданная в Неаполе в 1823 году, открывается словами: «*Нот* только семь, а именно: *До, Ре, Ми, Фа, Соль, Ля, Си. Тонов* или *Модусов* тоже семь: *Cesolfaut, Delasolrè, Elamì, Effaut, Gesolreut, Alamirè, Bemì*. Они отличаются от *Нот* только названием, как то *Cesolfaut* и *До*, *Delasolrè* и *Ре* и т.д.»²⁵⁷. Об этой традиции было известно и за пределами Италии. В *Kleine gemeinnützige Guitareschule* Франческо (Франца) Батиоли, напечатанной в Вене предположительно в 1827 году, в соответствии с принципом изложения книги параллельно на трех языках – немецком, французском и итальянском – приводится схема знаков в тональностях, где в качестве итальянского варианта вновь фигурируют составные названия нот²⁵⁸ (Рис. 2.14):

²⁵⁷ Grammatica di musica ovvero Corso elementare di armonia e di contropunto. Napoli: Gaetano Eboли, 1823. P. 1.

²⁵⁸ Bathioli F. Kleine gemeinnützige Guitareschule. Wien: Diabelli, [1827]. S. 5.

	G,	D,	A,	E,	B,	Fis,	Cis=dur.
Majeur.	Sol,	Re,	La,	Mi,	Si,	Fadise,	Dodise.
Maggiore.	Gesolreut,	Delasolre,	Alamire,	Elami,	Bemi,	Fefaut diesis,	Gesolfaut diesis.
	E,	B,	Fis,	Cis,	Gis,	Dis,	Ais moll.
Mineur.	Mi,	Si,	Fadise,	Dodise,	Sodise,	Redise,	La diese.
Minore.	Elami,	Bemi,	Fefaut diesis,	Cesolfaut diesis,	Gesolreut diesis,	Delasolre diesis,	Alamire diesis.

C dur.
Do majeur.
Gesolfaut maggiore.



A mol
La mineur.
Alamire minore.

	F,	Bes=	Es=,	As=,	Des=,	Ges=,	Ces=dur.
Majeur.	Fa,	Si bemol	Mi bemol,	La bemol,	Re bemol,	Sol bemol,	Do bemol.
Maggiore.	Fefaut,	Bemi bemol	Elami bemol,	Alamire bemol,	Delasolre bemol,	Gesolreut bemol,	Cesolfaut bemol.
	D,	G,	C,	F,	Bes,	Es,	As moll.
Mineur.	Re,	Sol,	Do,	Fa,	Si bemol,	Mi bemol,	La bemol.
Minore.	Delasolre,	Gesolreut,	Cesolfaut,	Fefaut,	Bemi bemol,	Elami bemol,	Alamire bemol.



Рис. 2.14. F. Bathioli. *Kleine gemeinnützige Guitareschule*.

Ключевые знаки в мажорных и минорных тональностях

К особенностям трактовки модусов в I томе *Regole* следует отнести еще одно вызывающее интерес наблюдение. Как было отмечено ранее, под каждым модусом здесь подразумевается вполне определенная тональность с выраженной ладовой принадлежностью. Если разделить имеющиеся шесть модусов согласно этому критерию, то получим три мажорных тональности (F-dur, G-dur и C-dur) и три минорных (d-moll, e-moll, a-moll). В тех случаях, когда эта конкретизация действительно важна, Сала вносит необходимые уточнения, приписывая «in terza maggiore» или «in terza minore», что можно обнаружить в названиях ряда фуг, содержащихся во II и III томах трактата. Однако в настоящем разделе, посвященном практике двойного контрапункта, неаполитанский мастер намеренно отказывается от дифференциации используемых тональных ладов на мажорные и минорные и рекомендует использовать тоны «натуральные»: «...в указанных двойных контрапунктах следует избегать мажорных и минорных тонов, поскольку при обращении возникают трудности, поэтому необходимо, чтобы они выполнялись в тонах натуральных...»²⁵⁹. По всей видимости, в понятие «натуральных» тонов Сала вкладывает значение таких тональностей, главное

²⁵⁹ *Sala N. Regole del contrappunto pratico. Vol. 1. Pag. 18.*

трезвучие которых образуется от указанных звуков без знаков альтерации, т. е. на белых клавишах. Это свойство шести тональных модусов, несомненно, роднит их с церковными диатоническими ладами, однако не объясняет наличия в них ключевых знаков²⁶⁰.

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. В роли кантуса выступают шесть сочиненных автором «тональных моделей предложений»²⁶¹, или периодов, изложенных крупными длительностями (см. *Рис. 2.15*). Протяженность этих построений различна и в размере 2/1 колеблется от 6 (четвертый модус *in Gesolreut*, шестой *in Cesolfaut*) до 14 тактов (пятый модус *in Alamire*). Мелодика кантусов основана, главным образом, на восходящих и нисходящих гаммообразных последованиях, секвенциях, вспомогательных оборотах и опеваниях, ходах по звукам аккордов – одним словом, типичных тональных фигурах с обязательным каденционным завершением. Их использование в качестве основного формообразующего средства не ново и уже было применено, в частности, в практике партименто. В *Regole musicali* Фенароли содержатся подробные описания наиболее распространенных секвенционных оборотов с возможными способами их гармонизации²⁶². Кантусы Салы, безусловно, представляют собой более развитые варианты характерных мелодических формул и могут быть построены либо на основе одного или нескольких различных звеньев секвенции, либо на развертывании какой-либо последовательности звуков, либо на обыгрывании их комбинаций. Так, например, кантус в примере RI-P3-1.1 можно описать

²⁶⁰ Разумного объяснения используемой Салой системы нумерованных модусов, представляющих собой уже классические тональности, не смог найти и Диргартен. В качестве альтернативного варианта он предложил рассматривать их как результат синтеза старой нумерации церковных ладов и традиции обозначения уровней в практике партименто: «Для Салы странно-прагматическая нумерация “Modi”, насколько я вижу, не является образцом для подражания: в качестве „primo modo” считаются d-moll и D-dur, “secondo modo” – Es-dur и e-moll, „terzo” – F-dur и т.д. (при этом минорный вариант иногда явно указывается как “in terza minore”). Таким образом, Сала, по-видимому, смешивает прагматическое обозначение уровней традиции *partimento* (в которой они называются «la prima», «la seconda» и т.д.) со старой традицией нумерации “Modi”, начинающейся с “d”» (*Diergarten F. Die italienischen und französischen Kontrapunktlehren des 18. und 19. Jahrhunderts*). В целом, такое обоснование происхождения нумерации модусов в трактате Салы не противоречит предложенному нами, поскольку в обоих случаях авторы связывают его с системой церковных ладов (или тонов).

²⁶¹ Ibid.

²⁶² См.: *Fenaroli F. Regole musicali* (1775). P. 40–55.

следующим образом: *canto fermo*, сначала движущийся на терцию вверх и на ступень вниз, а затем еще на две ступени вниз и снова терцию вверх.

The image displays six musical staves, each representing a different mode of the *canto fermo* exercise. Each staff begins with the text "Canto fermo" on the left and the mode name on the right. The notes are written in a bass clef and consist of a sequence of half notes. The modes are: Primo modo in Dellasolre (in Re), Secondo modo in Elami (in Mi), Terzo modo in Effaut (in Fa), Quarto modo in Gesolreut (in Sol), Quinto modo in Alamire (in La), and Sesto modo in Cesolfaut (in Do). The notes in each mode follow a specific intervallic pattern as described in the text above.

Рис. 2.15. Кантусы двойных контрапунктов в I томе *Regole* Салы

Опираясь на данный набор кантусов 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 «в консонанс и диссонанс» голоса согласно правилам простого контрапункта.

Серия упражнений на *canto fermo* была описана Берни: «Правила двойного контрапункта, *alla decima, ed alla duodecima*, или в 10-й и 12-й [интервал]. Примеры

двойного контрапункта на *canto fermo* в двух голосах; трех голосах, два в каноне. Четырех голосах, *l'istesso modo* [тем же способом]. Два голоса, иногда три, в каноне. Затем три голоса в имитации и один в разделении (*in division*). В пяти голосах. В шести голосах»²⁶³. В своем замечании Берни формулирует основной способ работы с кантусом, на котором базируется вся серия упражнений в двойном контрапункте – проведение его в двух- или трехголосном каноне. Использование техники канона характерно для всех групп примеров, за исключением двухголосных образцов во втором, третьем и пятом разрядах контрапункта. Резюмируя изложенные Салой правила «двойных контрапунктов», Берни также опускает первое из них – правило октавы. По всей видимости, он счел это излишним, поскольку перестановки в октаве уже практиковались в серии упражнений на гамме, а соответствующее правило было *en passant*²⁶⁴ (фр. «мимоходом», «попутно») введено на начальных страницах I тома.

Описание Берни может послужить отправной точкой для углубленного изучения предложенных Салой моделей. Необходимость более детального рассмотрения обусловлена наличием в них широкого набора различных полифонических средств и приемов, не ограничивающихся техникой канона, а также употреблением специфического терминологического аппарата для их объяснения. Поскольку структурная логика этой части трактата, в целом, ясна и в общих чертах уже была нами обозначена, мы ограничимся подробным анализом только серии двухголосных упражнений, после чего сосредоточимся на отдельных образцах, демонстрирующих какие-либо новые решения. Такой подход, как нам кажется, позволит осветить все существенные стороны музыкальных образцов, предложенных Салой в качестве примеров двойного контрапункта, и получить исчерпывающую картину общей теории и практики контрапункта в его трактате.

Все двухголосные примеры в первом разряде «целая против целой» представляют собой каноны с последующим обращением в октаве или дуодециме

²⁶³ Burney Ch. Sala, Nicola // The Cyclopædia.

²⁶⁴ Это определение способа освоения разных контрапунктических приемов в процессе постижения других музыкально-теоретических и практических навыков, характерного для мастеров неаполитанской школы, мы позаимствовали у Диргартена (см.: Diergarten F. Die italienischen und französischen Kontrapunktlehren des 18. und 19. Jahrhunderts).

(см. *Рис. 2.16*). Интервал вступления «риспосты кантуса» равен квинте или октаве, а расстояние при размере 2/1 – полтакта или такт. Первоначальное соединение шестого модуса, которому предстоит быть обращенным в дуодециме, также снабжено напоминанием о запрете использования секст, которые в этом виде контрапункта становятся септимами. В трактате показаны два возможных способа получения производных соединений в этом интервале – в верхнюю и нижнюю дуодециму. Полученные двухголосные каноны впоследствии станут основой для большей части следующих за ними упражнений на три и более голосов.



Рис. 2.16. RI-P3-2.1–2.1a

Образцы во втором разряде контрапункта предлагают новые варианты первоначальных соединений, в которых к заданному кантусу по правилам двойного контрапункта октавы или дуодецимы присочинен верхний голос, изложенный половинными нотами. В отдельных случаях он представляет собой диминуирование риспосты (ср. *Рис. 2.16* и *2.17*), однако такое решение является скорее исключением, а не закономерностью. Все примеры даны с выписанными перестановками, а шестой модус вновь продемонстрирован с двумя производными соединениями в контрапункте дуодецимы.



Рис. 2.17. RI-P3-2.7–2.7a

В третьем разряде «целая против четырех четвертных» продолжается расцветивание верхнего голоса в пропорции 4:1, лишь частично сохраняя опору на мелодический контур первого и второго разряда (см. *Рис. 2.18*). Образец в первом модусе, опять же, представляет исключительный случай, поскольку ряд «ходов» в *canto 1* остается в нем неизменным, подвергаясь только ритмическому уменьшению. Большинство обращений осуществлено в интервале октавы, а контрапункт дуодецимы применен в 4-м и 6-м модусах в единичном варианте производных соединений с сохранением кантуса на прежней высоте.



Рис. 2.18. RI-P3-2.13

Четвертый разряд с лигатурами (синкопированием) представлен парами образцов во всех модусах сначала с кантусом в нижнем голосе, а затем в верхнем. В этом виде контрапункта Сала отказывается от вертикальных перестановок «из-за обязательств лигатур консонансов и диссонансов, которые не могут быть обращены», т. е. по причине нарушения правил использования консонансов и диссонансов в гипотетических производных соединениях (*Рис. 2.19*)²⁶⁵. Вместо этого всякий раз, когда кантус занимает верхнюю позицию, Сала присочиняет новый басовый голос с синкопами по правилам простого двухголосного контрапункта²⁶⁶. Такой подход отражает еще одно существенное отличие методов обучения леистов, которые большое внимание уделяли умению ученика писать как «над», так и «под» кантусом, в то время как у дурантистов контрапункт

²⁶⁵ Например, в первоначальном соединении первого модуса (RI-P3-2.19) есть много квинт, которые при обращении в двойном контрапункте октавы дали бы кварты, причем, вполне соответствующие общим правилам простого двухголосного контрапункта, т. е. надлежащим образом приготовленные, задержанные и разрешенные. Задержанным в них оказывается верхний звук, который, соответственно, разрешается в терцию ходом на секунду вниз. Однако согласно теории интервалов, изложенной Салой на 1-й странице трактата, кварта должна браться с задержанным звуком в басу и разрешаться либо в квинту, либо в сексту. Т. е. технически такое соединение могло бы считаться правильным, но установки Салы не позволяют ему в кварте считать диссонансирующим звуком верхний и, соответственно, делают невозможным осуществление вертикальной перестановки. Кроме того, специфика синкопированного вида контрапункта нарушает здесь правило распределения в употреблении диссонансов сильных и слабых долей: при обращении приготовление здесь пришлось бы на относительно сильную долю такта, а само задержание на слабую.

²⁶⁶ В трактате Сала уделяет этому решению особое внимание и комментирует его как «Способ написания баса в консонанс и диссонанс к заданному кантусу» (RI-P3-2.19а, от ит. *mettere* – наложить, подложить, наслоить и пр., т. е. буквально «присочинить бас под заданным кантусом»).

поддерживался, прежде всего, над басом²⁶⁷. Исключение составляет пара образцов в шестом модуле, где в первоначальном соединении Сала ограничивается использованием только консонансов и ставит обязательство выполнить обращение в контрапункте дуодецимы. Второй голос образует здесь канон в квинту в половинную ноту с кантусом, что роднит его с аналогичным соединением в первом разряде «нота против ноты» и может рассматриваться как проявление техники горизонтально-подвижного контрапункта²⁶⁸.



Рис. 2.19. RI-P3-2.19–2.19a

Группа двухголосных примеров в пятом (цветистом) виде контрапункта, в целом, не обнаруживает каких-либо новых примечательных решений и возвращается к выполнению основной задачи этого раздела трактата, демонстрируя вертикальные перестановки в двойном контрапункте октавы и дуодецимы (см. Рис. 2.20 с диминуированным каноном в квинту).



Рис. 2.20. RI-P3-2.30–2.30a

²⁶⁷ Об этом см.: *Tour P. van. Counterpoint and Partimento*. P. 121–169, 171.

²⁶⁸ Ср. образцы первоначальных соединений шестого модуля в первом и четвертом разрядах контрапункта RI-P3-2.6 и RI-P3-2.24. На технике канона основано и второе соединение первого модуля, где нижний голос образует канон в дециму в половинную ноту с кантусом в верхнем голосе, что в совокупности дает серию задержанных секунд с разрешениями (см. Рис. 2.5 в тексте работы, RI-P3-2.19a).

По завершении серии упражнений на два голоса Сала приступает к написанию трехголосных контрапунктов. Переход к ним сопровождается соответствующим комментарием в трактате: «Далее следуют [примеры] на три [голоса] с обязательным проведением кантуса сначала в нижнем голосе, затем в среднем, и после этого в верхнем, как это показано ниже». В этих словах заключен еще один важный принцип, которым будет руководствоваться Сала при сочинении образцов для трех и более голосов: кантус должен последовательно прозвучать во всех возможных позициях. То же правило применимо и к партии, декларирующей разряд, становясь, таким образом, вторым, хоть и негласным условием процедуры получения производных соединений в многоголосии.

С увеличением количества голосов увеличивается и разнообразие приемов, которые Сала использует при демонстрации возможностей вертикальных обращений. Первый модус воспроизводит универсальный способ «изготовления» трехголосного контрапункта по методу Салы: к имеющемуся двухголосному канону присочиняется третий свободно контрапунктирующий голос по правилам простого контрапункта. В производных соединениях в перестановках участвует только пара канонических голосов, в то время как на месте третьего оба раза появляются новые его версии²⁶⁹ (см. *Рис. 2.21*).



Рис. 2.21. RI-P3-3.1–3.1a

²⁶⁹ Комментарий к образцу RI-P3-3.1a: «Обращена только имитация, а другой голос превращен в консонанс, как это показано здесь».

Образцы в остальных пяти модусах предлагают и другие варианты первоначальных соединений. Помимо контрапунктов, написанных по модели с одним имитирующим голосом (3.1; 3.2), встречаются примеры, где имитация кантуса проходит во всех трех голосах (3.5; 3.6), а также новый прием, предполагающий удержанный на одной высоте голос (как правило, верхний), который образует так называемую «педаль» (3.3; 3.4). Таким образом, каждый из представленных трехголосных образцов в первом разряде выделяется своим оригинальным решением, везде есть какая-то выдумка, особая находка²⁷⁰. В производных соединениях используется октавный контрапункт²⁷¹; в перестановках участвуют два, реже – три голоса, которые в таком случае образуют новое соединение внутри производного и порождают дополнительные модификации базового набора полифонических средств²⁷².

Трехголосные образцы во втором разряде контрапункта, в целом, все написаны по одной схеме: один голос имитирует кантус, другой – свободный – движется половинными нотами в консонанс и в вертикальных перестановках, как правило, не участвует²⁷³. Исключение по уже сложившейся традиции составляет пример в 6-м модусе, где продолжает развиваться идея трехголосного канона в контрапункте дуодецимы²⁷⁴.

²⁷⁰ Следует отметить, что разряды трактуются Салой довольно свободно и могут быть нарушены даже на несколько нот. Эта тенденция начинает проявляться уже в трехголосных образцах, где в первом виде контрапункта «нота против ноты» допускаются значительные ритмические вольности, которые часто служат цели демонстрации какого-либо полифонического приема. См., например, образцы 3.6 и 3.6a с имитацией в синкопированном ритме. Разряд, таким образом, соблюдается лишь формально хотя бы в паре голосов, остальные же могут вести себя более раскрепощенно. Эту особенность использования разрядной ритмики Салой замечает и Стелла, см.: *Stella G. Le "Regole del contrappunto pratico" di Nicola Sala*. P. 125.

²⁷¹ Единственное указание на обращение в контрапункте дуодецимы в 6-м модусе является ошибочным, поскольку все производные соединения выполнены в тройном контрапункте октавы. Сместем предположить, что ошибка могла быть допущена при выставлении ключей в первоначальном соединении или же нотации в данных ключах, т.к. контрапункт дуодецимы является своеобразной «визитной карточкой» шестого модуса в I томе трактата.

²⁷² Приведем в пример первое производное соединение второго модуса (образец 3.2a), где «все голоса имитируют первые (начальные) ноты», и производные соединения в 6-м модусе (3.6a, -b), которые «все теми же фигурами имитируют заданный кантус другим способом» с использованием техники горизонтально-подвижного контрапункта.

²⁷³ Второе производное соединение первого модуса (RI-P3-3.7b) выполнено без помощи вертикальных перестановок и, по сути, представляет новый способ получения трехголосного контрапункта, основанный на «написании баса (к заданному кантусу в сопрано)». См. сноску 266 на с. 101 в тексте параграфа.

²⁷⁴ Заметим, что Сала рассматривает взаимодействие трех канонических голосов как разновидность двойного контрапункта, но, согласно принятой классификации, их перестановки демонстрируют обращения в тройном контрапункте с 5-ю возможными вариантами производных соединений.

Описанным выше способом с адаптацией свободного голоса под соответствующий вид контрапункта будут сочинены и все последующие группы трехголосных упражнений. Серию образцов «с одной целой против четырех четвертных» Сала сопровождает комментарием «без обращения всегда с имитирующим голосом», указывая, скорее, не на полное отсутствие обращения как приема, но на такую перестановку, в которой участвует только имитирующий голос²⁷⁵. Для иллюстрации различных решений в рамках цветистого контрапункта Сала сочиняет две дополнительные группы примеров в 6-м модусе. Первая основана на функциональном разделении голосов на разряды, где один – синкопированный, а другой изложен четвертями, и представлена во всех возможных вариантах положения кантуса²⁷⁶. Во втором примере пара нижних голосов в синкопированном ритме имитирует кантус, который занимает верхнюю позицию, представляя новый вариант ритмического оформления трехголосного канона²⁷⁷.

Следующая группа четырехголосных образцов в первом разряде контрапункта вновь отличается наибольшим разнообразием использованных средств и приемов. Основной способ сочинения воспроизводит упражнение в 1-м модусе: к паре канонических голосов добавляются два других свободно контрапунктирующих голоса в консонанс, которые не задействованы в осуществлении вертикальных перестановок. К числу других разновидностей контрапунктических соединений относятся примеры с педалью (4.3; 4.3b), а некоторые образцы содержат не только два, но и три (4.3a; 4.6a и др.), и даже четыре голоса (все примеры группы 4.5) в стреттной имитации.

В серии четырехголосных контрапунктов появляется и новый вид изложения партий, который Сала называет *di concerto* (см. *Рис. 2.22*)²⁷⁸. Это очень широкое по смыслу определение, в более общем плане употребляемое как синоним

²⁷⁵ Такой неоднозначный комментарий вызван, по всей видимости, стремлением обратить внимание обучающихся на отличие этой группы примеров от последнего трехголосного образца во втором разряде (RI-P3-3.12, -a, -b), где в перестановках участвовали все три контрапунктирующих голоса.

²⁷⁶ См. примеры RI-P3-3.31, -a, -b.

²⁷⁷ См. пример RI-P3-3.32.

²⁷⁸ В приведенном примере RI-P3-4.4 в паре голосов *di concerto* использованы также характерные для концертного стиля имитационные «переключки».

сопровождения «в консонанс и диссонанс», но которое обладает большей ритмической свободой (т. е. смешивает значения разных разрядов), допускающей паузирование внутри построения, а может и напротив, некоторое время «педалировать» или имитировать начальные ноты кантуса, и только потом переходить в свободный контрапункт.

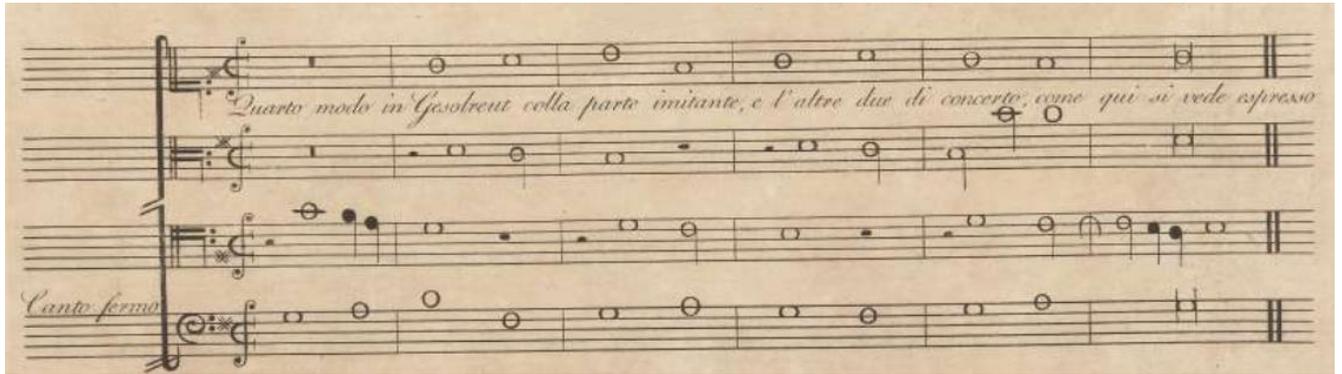


Рис. 2.22. RI-P3-4.4

Универсальным методом сочинения четырехголосных образцов в остальных видах контрапункта становится способ, при котором два голоса проходят в каноне целыми нотами, третий – декларирует разряд, а четвертый образует полную гармоническую вертикаль. Элементы гармонического мышления проявляют себя и в упражнениях с гаммообразными последованиями (4.6; 4.7, -а), и в образцах, где нижний голос воспроизводит каденционную формулу в чистом (4.22с; 4.28с) или более развитом виде (4.7b, -с; 4.25b, -с), и в интервальных «удвоениях»²⁷⁹ в партии какого-либо голоса (4.19, предпоследний такт, сопрано; 4.21а, третий такт, альт), а также в выписанных цифровках (4.23 и др.). В группе упражнений во втором разряде особенно выделяются примеры в 6-м модусе. Один из них решен в форме четырехголосного канона «со всеми имитирующими голосами» (4.12b), а производное соединение с кантусом в сопрано и вовсе написано для пяти голосов с двумя тенорами (4.12с)²⁸⁰.

²⁷⁹ Такие «удвоения», напоминающие разделение оркестровой партии на две и более группы для исполнения двойных нот или аккордов (*divisi*), как правило, появляются в местах, где гармоническая вертикаль образует аккорд доминантовой группы, усиливая тем самым функциональное начало.

²⁸⁰ По всей видимости, появление пятиголосного примера в серии образцов для четырех голосов объясняется особым отношением Салы к 6-му модусу, который стал одним из любимых для осуществления всевозможных экспериментов в двойном контрапункте. Поскольку, начиная с упражнений в первом разряде для пяти голосов, Сала, «чтобы не быть слишком длинным», ограничивается сочинением примеров только в первых трех модусах, он просто не может упустить шанс продемонстрировать очередную свою находку для кантуса *in C* и в этом виде контрапункта.

Комментарий к первому образцу контрапункта с лигатурами вводит новое обязательство – разряд следует соблюдать столько, «насколько это возможно»²⁸¹. С одной стороны, оно накладывает и некоторые ограничения на свободу в употреблении разрядов, а с другой официально разрешает их и нарушать, правда, в случае крайней необходимости. Важное нововведение содержит и пятый, цветистый вид контрапункта, в отдельных примерах которого голос, отражающий суть разряда, называется диминуированным («la parte diminuita»)²⁸². Такое определение связано с использованием приема диминуции, т. е. орнаментирования исходной структуры различными фигурами и пассажами в более мелких длительностях (см. *Рис. 2.23* и *2.24*).



Рис. 2.23. RI-P3-4.21



Рис. 2.24. RI-P3-4.27

²⁸¹ Образец RI-P3-4.19. Свобода использования разрядов в трактате Салы также была отмечена Г. Стеллой: «Однако виды не используются слишком строго или догматично и могут быть прерваны даже на несколько нот. Прерывания, например, четвертого вида (где сам Сала указывает на то, что вид необходимо поддерживать «насколько это возможно») становятся элементами, характеризующими ритм контрапункта с “modulo” semibreve – breve – semibreve, используемым для нескольких тактов» (см.: *Stella G. Le “Regole del contrappunto pratico” di Nicola Sala. P. 125*). См. также сноску 270 на с. 104 в тексте параграфа.

²⁸² Образцы RI-P3-4.27, 4.29 и др. Обозначение первого голоса термином «diminuita» вместо «contrapunto florido» вызвало недоумение у Г. Стеллы, который в связи с этим даже ставит под сомнение принадлежность этих подписей автору трактата и высказывает опасение, что «если их сделал кто-то другой, был ли это только один человек» (*Stella G. Le “Regole del contrappunto pratico” di Nicola Sala. P. 126–127 (note 15)*). Предположение Стеллы кажется нам не очень уместным, поскольку в автографе трактата в данном случае все записи идентичны печатному изданию, однако вывод один: «в любом случае, эти два определения относятся именно к понятию фиоритур и диминуирования».

Рис. 2.23 иллюстрирует первоначальное соединение третьего модуса в контрапункте с лигатурами, а *Рис. 2.24* – то же в цветистом контрапункте. Сравнив в этих образцах партии сопрано, обнаружим, что пример в пятом разряде получен посредством «расцветивания» опорных звуков синкоп верхнего голоса четвертого разряда²⁸³.

Четырехголосные упражнения в пятом виде контрапункта отличаются и другими интересными находками. Образец в первом модусе (4.25) представляет собой тот редкий случай, когда канон есть только в первоначальном соединении, а все производные основаны на присочинении к кантусу новых контрапунктирующих голосов с элементами гаммы и удвоениями в несовершенные консонансы, которые взаимодействуют в тройном и даже четверном контрапункте октавы. Примеры в четвертом модусе (4.28) отмечены наличием педалирующего голоса во всех соединениях. Шестой модус со всеми имитирующими партиями представлен двумя способами во всех положениях кантуса: канон целыми нотами, в синкопах и диминуции (4.30); канон целыми нотами, лигатурами и четвертями (4.31)²⁸⁴.

Начиная с образцов для пяти голосов, Сала, «чтобы не быть слишком длинным», принимает решение ограничиться первыми тремя модусами, а примеры в трех других тонах опустить, но, при этом, отмечает, что «ученик может сделать их самостоятельно». Кроме того, проведения кантуса теперь проходят, как правило, только в крайних голосах, а сами упражнения перестают сопровождаться авторскими комментариями. При сочинении пятиголосных контрапунктов важную роль играют дублировки одной или нескольких партий несовершенными консонансами в параллельном движении²⁸⁵. За основу в таком случае принимается

²⁸³ Заметим, что процедура диминуирования выполняется Салой несколько формально, сохраняя мелодический контур оригинала только в общих чертах, «насколько это возможно». Сравните вторые такты на *Рис. 2.23* и *2.24* и увидите, что они не имеют ничего общего, однако остальные шесть тактов, действительно, получены методом диминуции. Ср. также образцы в пятом модусе RI-P3-4.23 и 4.29.

²⁸⁴ Для Салы существует разница между, по сути, одинаковыми вещами – лигатуры и синкопы в его понимании не одно и то же. Первые – просто залигованные через такт целые ноты, которые начинаются со второй доли первого такта и по этой причине образуют внутритактовые синкопы только во втором такте; а собственно синкопы позволяют ему делать «усечение» первой длительности (половинка вместо целой) уже в первом такте и, таким образом, получать абсолютно другой вид канона.

²⁸⁵ Стелла также отмечает, что «Сала использует сексты и терции подряд без особых ограничений; но это не типичная черта только Салы», и приводит наблюдение Ледбеттера, что «использование параллельных терций и секст было приемом, который также использовал Фукс для «умножения» числа реальных голосов» (см.: *Stella G. Le “Regole del contrappunto pratico” di Nicola Sala. P. 125).*

один из более ранних образцов в сложном контрапункте, который через удвоение наращивается до нужного количества голосов (ср. *Рис. 2.21* и *2.25*).

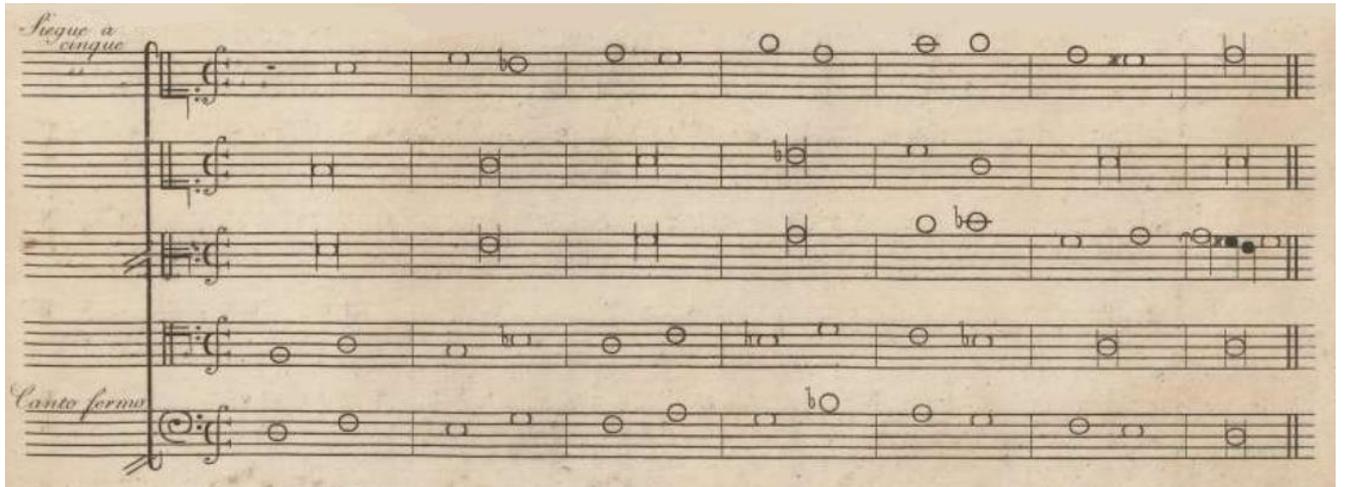


Рис. 2.25. RI-P3-5.1

В пятом разряде возвращаются все шесть модусов, а вместе с ними и разъяснения автора; увеличивается и число производных соединений – кантус проводится в 4-х позициях из пяти возможных²⁸⁶. Во втором образце первого модуса отсутствует канон, но складываются такие две пары голосов, которые будут взаимодействовать в пятерном контрапункте октавы (5.13а, -b). Четвертый модус отмечен двумя «чрезвычайно диминуированными партиями» («*le due [parti] estreme diminuita*», 5.16). Интересные решения демонстрируют упражнения в пятом модусе с чертами двойной четырехголосной стретты (5.17b) и четырехголосной стретты *maestrале* на *canto fermo* (5.17c). Серия примеров шестого модуса лишена характерной для «цветистого» вида контрапункта ритмики и продолжает развивать канон в пяти голосах (5.18, -а, -b, -с).

Группа шестиголосных упражнений самая немногочисленная – она содержит всего пять образцов. Все они выполнены в 6-м модусе, для которого Сала сочиняет новый кантус²⁸⁷, и следуют тому же способу, что и предыдущие примеры *in C*. Идея

²⁸⁶ Проведения кантуса вновь осуществляются в прямом восходящем порядке, как правило, пропуская второе сопрано (т. е. сначала в басу, затем в теноре, альте и первом сопрано). Исключение составляет пример в 1-м модусе, где кантус последовательно проводится в первом теноре, альте и втором сопрано (образцы RI-P3-5.13, -а, -b, -с). Таким образом, в каждом модусе образуется по три производных соединения.

²⁸⁷ Новый кантус в группе шестиголосных образцов в 6-м модусе основан на движении «кварта вверх, терция вниз» с завершающим ходом по звукам кадансового квартсекстаккорда и возвращением в I ступень (см. *Рис. 2.12*). Заданный первоначально кантус 6-го модуса, основанный на движении по звукам трезвучия, использован только в четвертом соединении RI-P3-5.19с.

канона, последовательно проводившегося в двух, трех, четырех и пяти голосах, достигает своей кульминации и предстает в «различных фигурах на шесть голосов *concertate*» (см. *Рус. 2.26*).



Рус. 2.26. RI-P3-5.19

На *Рус. 2.26* канон на *canto fermo* проходит целыми нотами, синкопами, лигатурами и в диминуции (или варьировании), а два других голоса в консонанс проводят еще один канон, но в основании которого лежит гаммообразный восходящий ход, образованный скрытым двухголосием в самом кантусе. Таким образом, это и последующие шестиголосные соединения можно рассматривать как проявление многоуровневого, или многопланового канона.

* * *

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 даже складывается впечатление, что 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 служил прекрасной базой для перехода ученика к следующей ступени композиторского образования – сочинению фуги.

Глава 3. Неаполитанская fuga

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

Fuga 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 fug от двух до восьми голосов. Джузеппе Верди, бравший уроки у Винченцо Лавиньи (1776–1836) – концертмейстера театра *La Scala* и преподавателя Миланской консерватории, окончившего *Santa Maria di Loreto* в Неаполе, – вспоминал, что на занятиях он «не делал ничего, кроме канонов и fug, fug и канонов всех видов»²⁸⁸. Однако, к концу XVIII века вследствие преобладающего письма в гомофонно-гармоническом складе, которое, вероятно, также считалось более важным для сочинения музыки в драматических жанрах, в *Sant'Onofrio* и *Santa Maria di Loreto* – консерваториях, следующих заветам школы Дуранте, – программа освоения fugи значительно сократилась. Их студенты, конечно, по-прежнему получали все навыки, необходимые для написания fug, однако гораздо большее внимание стало уделяться тщательному обучению ученика 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 консервативными²⁸⁹.

²⁸⁸ Цит. по: *Marvin R. M.* “Verdi learns to compose: the writings of Bonifazio Asioli” // *Studi musicali*. 2007. No. 2 (36). P. 439.

²⁸⁹ См.: *Kirnberger J. Ph.* Gedanken über die verschiedenen Lehrarten der Komposition als Vorbereitung zur Fugenkentniss. Berlin: Georg Jacob Decker, 1782. P. 3–4.

Первое знакомство с фугой учеников *La Pietà* происходило, как правило, в самом начале их обучения спустя всего несколько занятий *solfeggi*²⁹⁰. После освоения ими элементарных вокально-интонационных упражнений, пения гамм и простейших музыкальных примеров, студентам предлагалось переходить к исполнению двухголосных канонов и фуг. Многие из них были предназначены для сопрано и баса в сопровождении *basso continuo* или без него²⁹¹, где верхний голос при первом проведении содержал показ темы, а нижний – удержанное противосложение (см. *Рис. 3.1*). При втором проведении партии голосов, соответственно, менялись местами, взаимодействуя таким образом в вертикально-подвижном контрапункте.



Рис. 3.1. Начальные такты двух *solfeggi* из сборника
*Fughe a due del Sig.^r D. Leonardo Leo*²⁹²

(в обоих *solfeggi* верхний голос содержит показ темы, а нижний голос – противосложение)

Существовали и более развернутые образцы *solfeggi*, представляющие собой циклические композиции из двух частей: первой – медленной, и второй – быстрой. Такая организация была характерна, в первую очередь, для *solfeggi* Лео, которые

²⁹⁰ Комплексное исследование практики *solfeggi* недавно завершил британский теоретик и музыковед, профессор музыки Ноттингемского университета Николас Барагванат, который по его итогам выпустил специальную монографию. См.: *Baragwanath N. The Solfeggio Tradition: A Forgotten Art of Melody in the Long Eighteenth Century.* New York: Oxford University Press, 2020.

²⁹¹ Известны как минимум три сборника *solfeggi* Салы, все рукописные: *Solfeggi in chiave di basso del Sig.^r D. Nicolò Sala 1778 (I-Nc, Solfeggio 385: 7.5.6; I.2.13)*, [81] *Solfeggi a voce sola di soprano Del Sig. D. Nicola Sala (I-Nc, Solfeggio 386: R.8.19)*, *Solfeggi di soprano col basso del signor Nicola Sala fatti per uso della S. Casa della Pietà de' Torchini (I-Nf, partiture)*.

²⁹² D-B Mus. ms. 12837/1, fols. 31^r-33^r. Эти примеры воспроизведены в монографии ван Тура: *Tour P. van. Counterpoint and Partimento.* P. 174.

послужили образцом и для аналогичных сочинений Салы. Структура обоих *solfeggi* в такой паре была следующая: изложение темы в верхнем голосе – модуляция в доминанту – проведение темы в доминанте – модуляция в тонику – повторение темы в основной тональности. Заметим, что это построение очень напоминает экспозиционный раздел трехголосной фуги, записанной как бы в одном голосе, правда, без соблюдения формальностей тонального и реального ответа. Единственное отличие медленной части от быстрой состояло в том, что она, как правило, останавливалась в конце на V ступени (как того и требовала двухчастная композиция), в то время как быстрая утверждала тонику.

Хотя Сала и придерживался *solfeggi* Лео и даже составил по их образцу несколько сборников собственных упражнений, они во многом уступают примерам его наставника: мелодия и партия *basso continuo* менее гибкие и разнообразные. Возможно, Сала и сам это понимал, и именно по этой причине на практике предпочел использовать работы Лео и Кафаро, которые, безусловно, были более интересными с музыкальной точки зрения, чем его собственные²⁹³. Зато по сравнению с сочинениями его предшественников образцы *solfeggi* Салы отличаются гораздо более интенсивным контрапунктическим и имитационным развитием, в них широко используются техники канона и приемы, характерные для фуги. Такие *solfeggi* обычно занимают место второй части в микроцикле и, тем самым, все больше напоминают традиционную пару прелюдии и фуги²⁹⁴.

Но неверным было бы считать, что фуга вытесняла остальные, не менее важные разновидности вокальных упражнений, а раннее освоение фугированных форм в *La Pietà* шло в ущерб другим значимым музыкальным структурам. Напротив, развернутые *solfeggi-fugati* часто демонстрируют смешанные формы фуги с чертами сонаты или рондо, на которых, соответственно, студенты также могли изучать и столь востребованные во второй половине XVIII века длинные

²⁹³ Об этом, в частности, пишет Сигизмондо: «Кафаро умер, и Сала занял его место. Введя в *Collegio partimenti* и *solfeggi* Лео, а затем и Кафаро, он не захотел использовать свои собственные» (*Sigismondo G. Apoteosi della Musica del Regno di Napoli*. P. 258).

²⁹⁴ См.: *Sullo P. L'impostazione didattica di Nicola Sala, maestro di Gaspare Spontini*. P. 434.

модуляционные планы, фразировку, приемы тематического развития и крупные формы, что было необходимо для свободной композиции²⁹⁵.

Следующая встреча студентов с фугой проходила в классе *partimento*. Здесь также существовала особая разновидность этой имитационной пьесы – *partimento-fugue*²⁹⁶. Она практиковалась как мастерами *La Pietà*, так и двух других консерваторий. *Partimento-fugue* представляла собой фугу, записанную в сокращенном (зашифрованном) виде на одном нотоносце с наводящей цифровкой над ним, которая указывала гармонию и расположение верхних голосов, а в некоторых случаях, при помощи специальных дополнительных обозначений, – и проведение в них темы. На переход темы в другой голос часто также могла указывать смена ключа, который выступал здесь в роли своеобразного маркера запланированной схемы фуги.

Несмотря на довольно четкую структуру и достаточно полно зафиксированный музыкальный материал, реализация таких фуг требовала от ученика серьезных навыков импровизации и хорошего полифонического чутья. В отличие от родственной ей генерал-бас-фуги, *partimento-fugue* не сводилась к присочинению только верхних голосов, а допускала и достраивание баса²⁹⁷. Таким образом, этот вид фуги служил не только отличным средством выработать беглость в композиции, но и становился областью для разного рода изобретений и проявления контрапунктического мастерства (см. *Рис. 3.2*)²⁹⁸.

²⁹⁵ Об этом см.: *Sanguinetti G.* Decline and Fall of the ‘Celeste Impero’: The Theory of Composition in Naples During the Ottocento // *Studi musicali*. 2005. No. 2 (34). P. 481–493; *Sullo P.* I Solfeggi di Leo e lo studio della forma nella Scuola Napoletana del Settecento // *Rivista di Analisi e Teoria Musicale* / a cura di Gaetano Stella. 2009. No. 1 (15). P. 101–119; *Tour P. van.* Improvised and Written Canons in Eighteenth-Century Neapolitan Conservatories // *Journal of the Alamire Foundation*. 2018. No. 10. P. 133–146.

²⁹⁶ В работе Максима Серебренникова проблематике этого термина посвящен специальный раздел. См.: *Серебренников М. А.* Сольная клавирная генерал-бас-фуга эпохи барокко: дисс. ... канд. иск.: 17.00.02. М., 2013. С. 166–177. См. также: *Мутюкова З. З.* Партименто в итальянской музыке XVIII века. С. 46–56; *Sanguinetti G.* The Art of Partimento. С. 316–341.

²⁹⁷ См.: *Серебренников М. А.* Генерал-бас-фуга: еще один взгляд на забытую традицию // *Старинная музыка*. 2009. №2. С. 13–19; *Serebrennikov M.* From Partimento Fugue to Thoroughbass Fugue: New Perspectives // *BACH: Journal of the Riemenschneider Bach Institute*. 2009. Vol. 40. No. 2. P. 22–44.

²⁹⁸ Полное издание *partimenti* Салы, которое также содержит большое количество *партименто-фуг*, недавно осуществил Питер ван Тур: *Tour P. van.* The 189 Partimenti of Nicola Sala: Complete Edition with Critical Commentary / ed. by Peter van Tour: in 3 vols. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis. Studia Musicologica Upsaliensia. Nova Series 27a–c, 2017.

The image shows a musical score for a Partimento-fugue. It consists of four staves. The first staff is in bass clef and starts with a 'Solo' marking. The second staff is in bass clef and has annotations 'b3', '5 6 6 #', and '3 3 3 3'. The third staff is in bass clef. The fourth staff is in treble clef. The music is written in a style typical of Baroque partimento, with various accidentals and fingerings indicated.

Рис. 3.2. Partimento-fugue no. 17 из *Fughe del M.tro Nicola Sala*, тт. 1–27²⁹⁹

Заключительный этап освоения фуги проходил под пристальным наблюдением *primo maestro* консерватории, который руководил классом контрапункта и свободной композиции. Здесь ученики, опираясь на уже имеющиеся в их арсенале опыт и знания, должны были научиться быстро и без ошибок сочинять фуги, записывая их на бумаге или специальных *cartelli*. Последние представляли собой «большой лакированный и разлинованный холст, как нотная бумага, на котором можно писать и стирать ноты по своему желанию»³⁰⁰. В *La Pietà* широким распространением пользовалась традиция *soggetto counterpoint*³⁰¹, в которой сочинение основывалось на заданных мастером музыкальных темах. На первых порах задача студента состояла в том, чтобы сформировать на их основе небольшое двухголосное сольфеджио, используя вертикальные перестановки. Когда навык был отработан, мастер предлагал ученику перейти к сочинению развитых фуг для трех и более голосов. Как и

²⁹⁹ I-Mc Th.c.116b. В других рукописях эта фуга приписывается Франческо Дуранте: I-PESc Rari Ms.C.13. P. 256–257; I-Mc Nosedà Th.c.123. P. 207–208; I-Nc 34-2-3, cc. 117v-118; I-Bc E.E. 171. P. 122. Эту фугу переписал и реализовал Дж. Сангвинетти: *Sanguinetti G. Partimento-fugue: The Neapolitan angle // Partimento and Continuo Playing in Theory and Practice*. Leuven: Leuven University Press, 2010. P. 91–93.

³⁰⁰ *Imbimbo E. Observations sur l'enseignement mutuel appliqué à la musique*. P. 4.

³⁰¹ По отношению к неаполитанской контрапунктической школе термин *soggetto counterpoint* впервые применил Питер ван Тур в своей диссертации (см.: *Tour P. van. Counterpoint and Partimento*, 2015). О феномене “*soggetto-counterpoint*” в трудах Джозеффо Царлино см.: *Rivera B. Finding the Soggetto in Willaert's Free Imitative Counterpoint: A Step in Modal Analysis // Music Theory and the Exploration of the Past / ed. by Christopher Hatch and David W. Bernstein*. Chicago: The University of Chicago Press, 1993. P. 73–102.

прежде, на занятии задавали тему и противосложение, и студент за время урока должен был написать экспозиционный раздел и несколько вариантов стретт (см. Рис. 3.3). По окончании мастер проверял получившиеся наброски и эскизы, внося в них необходимые исправления, после чего поручал завершить композицию фуги в полном объеме к следующей встрече³⁰².

Рис. 3.3. Эскиз трехголосной фуги из *Studi di Contrappunto*

Джузеппе Герардески³⁰³

³⁰² См.: *Tour P. van. Counterpoint and Partimento*. P. 178–185.

³⁰³ I-PS V. 166 n.9, fol. 38^r. Эскиз фуги воспроизведен в монографии ван Тура: *Ibid.* P. 183.

Чтобы помочь своим воспитанникам лучше запомнить строение фуги, некоторые преподаватели проявляли особую находчивость и, порой, прибегали к весьма необычным способам обучения. Так, богемский композитор Адальберт Гировец (1763–1850), ученик Салы, считал его «прекрасным учителем в искусстве канона и фуги»³⁰⁴. Впоследствии в своей автобиографии он вспоминал об особом педагогическом подходе этого мастера:

Закончив урок, он [Сала] имел обыкновение прогуливаться вместе с Адальбертом по Моло³⁰⁵ или около Везувия, и во время прогулки Гировец должен был повторять ему устно то, что он узнал; <...> все составные компоненты фуги, такие как тема, обращение, модуляция, имитация, увеличение, стретта и т.д. вплоть до коды. Это был очень хороший метод, который можно рекомендовать каждому студенту, изучающему композицию³⁰⁶ (см. рис. 18 в *Приложении А*).

Наконец, сохранились свидетельства о том, как проходили настоящие музыкальные состязания, в которых студенты выпускных курсов соревновались за назначение на должность *mastricelli*, или, как ее по-другому называли, *quarto maestro*. Некоторые из них в наши дни представляют собой особую ценность, поскольку записаны на *cartelli* и легко могли исчезнуть. В архиве консерватории *San Pietro a Majella* хранится уникальная компилятивная рукопись, содержащая мнения судей и работы студентов, написанные на одном из таких конкурсов, проведенном в *La Pietà* 5 августа 1795 года³⁰⁷:

...Этот конкурс был проведен и исполнен в присутствии трех мастеров: Д. Никола Сала, Д. Джакомо Тритто и Д. Джованни Салини. В конкурсе участвовали Никола Леоне, Гаспаре Спонтини, Бенедетто Нери и Антонино Питта. Им было дано сыграть нумерованное *partimento*. Гаспаре Спонтини и Бенедетто Нери справились довольно хорошо. Никола Леоне и Антонино Питта

³⁰⁴ Gyrowetz A. Biographie des Adalbert Gyrowetz. Vienna: Mechitaristen-Buchdruckerei, 1848. P. 26.

³⁰⁵ Причал в Неаполе.

³⁰⁶ Ibid. См. также: *Tour P. van*. “Taking a walk at the Molo”: Partimento and the Improvised Fugue // Musical Improvisation in the Baroque Era / ed. by Fulvia Morabito. Series Title: Speculum musicae. Vol. 33. Turnhout, Belgium: Brepols, 2019. P. 371–382.

³⁰⁷ Fughe, ms: I-Nc 19-5-15. Сохранились также еще две другие более поздние рукописи с экзаменационными работами, проведенными по такому же поводу: *Pietà dei Turchini Concorso per Mastricelli*, 1797, ms: I-Nc 19-5-16 и *Pietà dei Turchini Concorso per Mastricello* 1798, ms: I-Nc 19-5-17.

выступили посредственно. После этого синьор Д. Никола Сала написал тему для фуги, которая была передана всем четырем конкурсантам. Они, каждый по отдельности, писали фугу на эту тему за определенное время. После чего вышеупомянутые композиции были просмотрены и подвергнуты критике уважаемыми синьорами учителями³⁰⁸. <...> Отметив в них все ошибки, они нашли, что Никола Леоне является лучшим из всех, после него Гаспаре Спонтини, а затем Бенедетто Нери, поскольку об Антонино Питта было сказано, что там нет ничего, кроме простого ответа фуги...³⁰⁹

На основе всего вышесказанного можно заключить, что фуга в *La Pietà* занимала едва ли не центральное место в обучении студентов и была мерилком композиционного мастерства. Познакомившись с основными видами фугированного письма еще в начале курса *solfeggi*, ученики не прекращали в нем совершенствоваться до самого окончания своей учебы, практикуя различные формы фуги на всех последующих дисциплинах, постепенно справляясь со все более высоким уровнем сложности поставленных задач, и покидали учебные заведения уже имея значительный полифонический опыт.

§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. К большому сожалению, это собрание, если и затрагивается исследователями, то только косвенно и, как правило, остается в тени других педагогических разработок Салы в области контрапункта. По этой причине его изучение сопряжено со значительными трудностями, связанными в том числе с неизученными теоретическими представлениями и специфическим терминологическим аппаратом. В этом параграфе мы постараемся изложить наши наблюдения в отношении композиционной логики фуг в трактате Салы, особенностей их стиля и тематизма.

³⁰⁸ Ibid. P. 1.

³⁰⁹ Ibid. P. 6.

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, впрочем, как и прежде, уже подразумевают вполне классические тональности, следующие определенным образом. Эти принципы будут основополагающими при организации работ в имитационном контрапункте во II и III томах *Regole*.

Виды имитационного контрапункта. Прежде чем ученик приступал к сочинению фуг, он должен был выполнить специальные упражнения в имитационном контрапункте, называемые *disposizioni*. Эта практика была широко распространена среди мастеров неаполитанской школы. *Disposizioni* представляли собой небольшие полифонические пьесы, написанные в технике канона, по типу начала экспозиции фуги, стретты или же просто в свободной имитации и, таким образом, служили неким переходным звеном между общей практикой контрапункта и собственно композицией. Эти упражнения были очень востребованы и в классе контрапункта Салы, о чем свидетельствуют их серии в тетрадах его учеников³¹⁰. Следуя этой традиции, Сала помещает свои образцы *disposizioni* для двух, трех, четырех и пяти голосов непосредственно перед соответствующими им по этому критерию микроциклами фуг. Лишь шести- и восьмиголосные фуги (для семи голосов Сала, что неудивительно, фуг не написал) следуют без предварительных экзерсисов.

Упражнения, обобщенно называемые *disposizioni*, представлены в трактате Салы в разных вариантах. Например, открывающая II том двухголосная серия примеров в имитационном контрапункте обозначена автором *a due tutte in canoni*, конкретизируя тем самым используемый при их написании полифонический прием (RII-D2.1–D2.8). В начале III тома аналогичные упражнения для двух голосов определены как *imitazioni*, но, по сути, представляют собой те же каноны во все возможные интервалы от унисона до ноны в прямом (RIII-I2.1–I2.8) и

³¹⁰ См.: *Tour P. van. Counterpoint and Partimento*. P. 178–185.

противоположном (RIII-I2.1'–I2.11') движении. Там же в секции трехголосных диспозиций появляется разновидность упражнений в простом тройном контрапункте, основанная на гамме (RIII-S3.1–S3.3) и близкая тем самым образцам из второго раздела I тома *Regole*.

Примеры, прямо озаглавленные *disposizioni*, часто напоминают эскизы основных разделов фуги: экспозиции (RII-D3.4, D3.5; RIII-D3.2, D3.5, D4.9), стретты (RII-D4.3, D4.6, D4.10, D5.5; RIII-D3.6, D4.3, D5.3), двойной четырехголосной стретты (RII-D4.2, D4.4, D4.5, D4.11; RIII-D4.2, D4.4, D4.6, D4.8, D4.9). Примечательно, что некоторые образцы из этой серии даже сопровождаются соответствующим комментарием: например, *disposizione* RIII-D3.1 определено автором как «начало (*introduzione*) фуги из трех голосов»; или RIII-D5.1, предлагаемое Салой как образец «для хорошего расположения (*disponere bene*) пятиголосной фуги». Отдельные примеры демонстрируют решение и более сложных полифонических задач: так, RIII-D5.4 написано как стретта сначала в прямом, а затем в обращенном виде; в RIII-D5.6 показаны различные способы диминуции. Наконец, целая группа *disposizioni* представляет собой свободное контрапунктирование трех и более тем, которое может быть выполнено как с имитацией (RIII-D5.7), так и без нее (RII-D4.8, практически все образцы RII-D.5; RIII-D3.4, D4.1, D4.5, D4.7).

Таким образом, *disposizioni* не просто подготавливали ученика к сочинению полноценной фуги, но и оттачивали всевозможные технические приемы и другие полифонические премудрости, которые впоследствии можно было также применить и в композиции.

Модусы. Хотя следование системе модусов³¹¹, как мы сказали ранее, является одним из важнейших организующих принципов всего трехтомника, внутреннее устройство этих систем в каждом томе трактата, однако, несколько различается.

³¹¹ Организация сочинений в соответствии с номером «модуса» или «тона» была широко распространена в музыкальной практике XVI–XVII вв. Как отмечает в своей монографии Лариса Львовна Гервер, «так как пьесы одного жанра часто сочинялись в последовательности восьми, двенадцати или иного числа ладов, номер тона одновременно служил и порядковым номером пьесы <...>. Существуют и примеры симметричного свойства – указанные в названии номера пьес подразумевают номера тонов». См.: Гервер Л. Л. Инганно и другие секреты полифонической техники второй половины XVI – начала XVII века. М.: РАМ имени Гнесиных, 2018. С. 16.

Напомним, что I томе *Regole* упражнения в двойном контрапункте на *canto fermo* по обозначению самого Салы написаны в «тонах натуральных» которых было шесть: от «ре» – первый, от «ми» – второй, от «фа», «соль», «ля» и «до»³¹². Такой логике организации музыкальных образцов, которую мы условно назовем здесь «системой шести модусов», практически полностью подчинен весь III том *Regole*. В нем, начиная с серии двухголосных фуг, примеры расположены группами по шесть номеров в следующих тональностях: d-moll, e-moll, F-dur, G-dur, a-moll, C-dur. Этот порядок соблюдается как в предваряющих фуги упражнениях *disposizioni*, так и в самих фугах. Большая свобода и разнообразие в выборе тональности допускается здесь лишь в многоголосных образцах, что благоприятно сказывается не только на их музыкальной и художественной выразительности, но и существенно увеличивает их количество. Так, серия четырехголосных фуг вместо «классической» группы из шести образцов содержит целых семнадцать, пятиголосных – тринадцать, что в два-три раза больше намеченного вначале плана. Расширение круга тональностей отражено в сочинениях, написанных в g-moll (RIII-D4.5), f-moll (RIII-F4.5), A-dur (RIII-F4.10, F4.11), D-dur (RIII-D5.1), E-dur (RIII-D5.2) и др. Особого внимания заслуживает появление в этом ряду образцов в B-dur (RIII-F4.12, F4.13, D5.6), поскольку нота «си» в «системе шести модусов» в принципе отсутствует. Примечательно также, что примеры, написанные в этой тональности, номера модуса и не получают, а лишь сопровождаются (не всегда) примечанием “*in Bef*” (RIII-F4.12) или “*di Bef*” (RIII-F5.9)³¹³, что создает аллюзию на составные названия тональностей в I томе печатного *Regole*. Поскольку в III томе трактата Сала не употреблял понятие «натуральных тонов», он не считает необходимым делать дополнительные указания на характерный для

³¹² См. §2.4. С. 93–97.

³¹³ Образец RIII-F5.9 Сала комментирует следующим образом: «*Quarto modo di befa* используется современниками, и поэтому я привожу его в том виде, в котором он составлен и модулирован». Это единственный известный нам случай в трактате, когда пример в тональности B-dur Сала обозначает как «четвертый модус». Поскольку кроме печатного издания III тома мы не располагаем другими его версиями и не можем удостовериться в правильности этого замечания на предмет возможной ошибки при печати, мы оставляем этот вопрос для будущих размышлений.

них мажорный или минорный лад и ограничивается лишь выставлением соответствующих ключевых знаков.

Несколько иной вид имеет система модусов, использованная Салой во II томе трактата. Здесь, как и прежде, отсчет ведется от ноты «ре», однако между звуками «ля» и «до» введена в употребление нота «си», которая получает, таким образом, порядковый номер модуса «шесть», а «до», соответственно, становится «модусом семь» (“*settimo modo*”). В связи с этим мы будем называть способ организации музыкальных образцов во II томе *Regole* по «системе семи модусов». Этот порядок устанавливается уже в двухголосных *disposizioni*, однако указание на принадлежность к тому или иному модусу появляется лишь в серии двухголосных фуг и трехголосных *disposizioni*. Другое принципиальное отличие состоит в том, что знаки альтерации здесь применяются не только к терцовому тону тонических трезвучий, но и к их «основаниям». Так, вторым модусом равноправно считаются как e-moll, так и Es-dur, шестым – h-moll и B-dur. Таким образом, во II томе трактата представлены практически все известные нам тональности до четырех знаков при ключе.

Темы и тематизм. Все фуги, содержащиеся во II и III томе *Regole*, по стилю и особенностям тематизма можно условно разделить на две группы: фуги, близкие ученому *stile antico*, или *osservato*, и те, которые написаны в концертной манере и имеют черты более новаторского инструментального *stile moderno*. Абсолютное большинство фуг относится к первому типу: это практически все двух- и трехголосные фуги II и III тома, многие четырех- и пятиголосные, а также все шести- и восьмиголосные. Это же можно сказать и о большей части предшествующих им *disposizioni*. Второй тип также представлен целым рядом фуг, мы назовем лишь некоторые из них: RII-F3.5, F3.7, F4.3, F4.10, F5.7; RIII-F2.2, F4.14, F5.8. Разница между ними очевидна: первые – более выдержанные, размеренные, изложены достаточно крупными длительностями, как правило, в двудольном размере; вторые же – быстрые, с широкими скачками, написаны мелкими длительностями, размер часто трехдольный (ср. *Рис. 3.4* и *3.5*):



Рис. 3.4. RIII-F4.2. Образец фуги в *stile antico*, или *osservato*

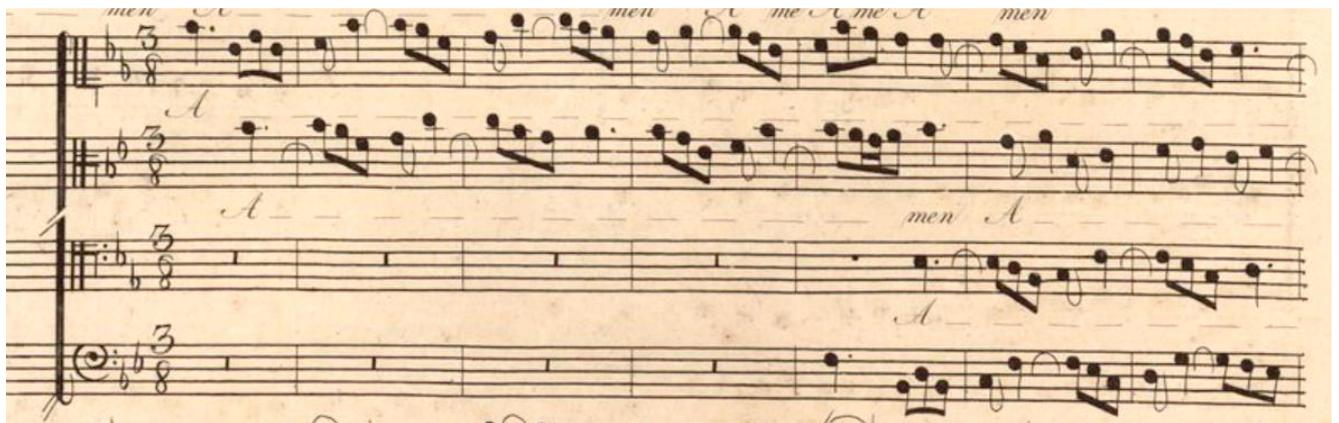


Рис. 3.5. RIII-F4.13. Образец фуги в *stile moderno*

Примечательно, что отличие стиля фуг второго типа нередко отмечает и сам автор. Так, фуге RIII-F4.13 предпослан комментарий «фуга в размере 3/4 (“*in tripla*”), который используют современники» (“*che da moderni s’usa*”). Подобные замечания сопровождают и фуги RIII-F4.16 (“<...> *di fugare in tripla*”), RIII-F4.17 (“[*di fugare*] *in tripletta, che da moderni si usa*”; *tripletta* здесь – это размер 3/8), RIII-F5.11, F8.1, F8.2 (“*fuga concertata*”). Поэтому, несмотря на то, что темп и характер исполнения фуг, содержащихся в *Regole*, в большинстве случаев не указан, именно ярко выраженные черты стилевой принадлежности служат не менее точным индикатором их «живого» звучания. Из 84 фуг трактата лишь две имеют определенную жанровую характеристику: фуга RII-F4.5, обозначенная Салой “*Pastorale*” (Es-dur, 12/8), и фуга RIII-F5.12, написанная в темпе *Allegro*, что в данном случае можно считать обозначением характера (радостный).

Вместе с тем одна и та же тема (или темы) могла стать основой сразу нескольких фуг, которые отличались не только по количеству голосов, но и по

стилю. Один из самых ярких на наш взгляд таких примеров представляет собой следующая друг за другом пара четырехголосных фуг второго модуса во II томе *Regole*. Обе эти фуги – двойные, написаны на одни и те же темы, которые, однако, в результате ладовых и метроритмических преобразований в итоге воплощаются в две совершенно непохожие и даже в прямом смысле слова контрастные пьесы (ср. *Рис. 3.6* и *3.7*):



Рис. 3.6. RII-F4.3



Рис. 3.7. RII-F4.4

Отдельную группу образуют *disposizioni* и фуги, содержащие в своей основе гамму. О важной роли гаммы в обучении контрапункту речь уже шла во второй главе диссертации. Здесь же, помимо обособленной серии трехголосных упражнений на гамме (RIII-S3.1–S3.3), можно обнаружить еще целый ряд образцов, где гамма выступает в роли материала для имитации, свободного контрапунктирования или даже становится темой фуги. Так, на гамме построены примеры имитаций в противодвижении (RIII-I2.8, I2.1', I2.2'), *disposizioni* (RII-D4.1;

RIII-D3.3, D4.6, D4.9, D5.1), некоторые фуги (RII-F4.11, F5.5; RIII-F5.6) и прочие упражнения (см. *Рис. 3.8* и *3.9*):

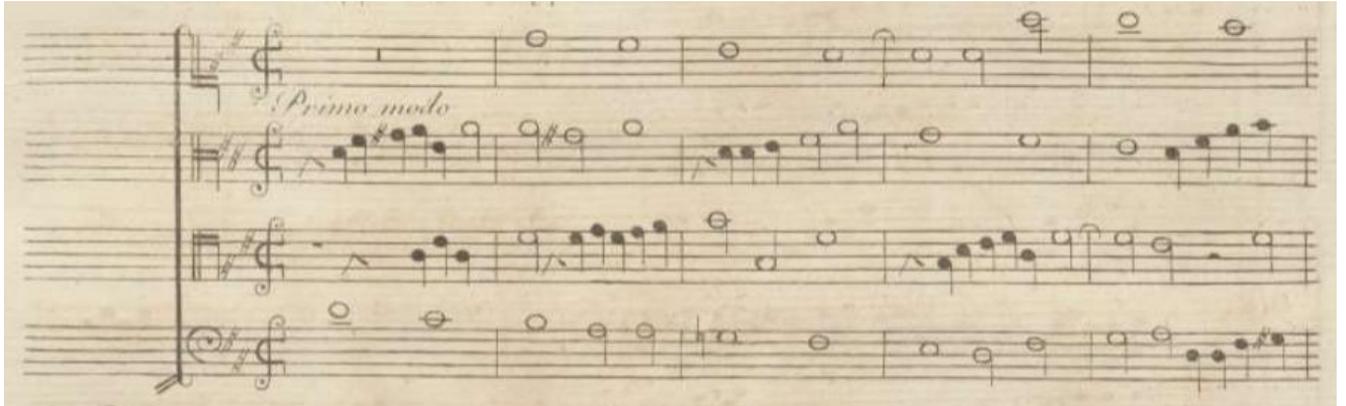


Рис. 3.8. RII-D4.1

Рис. 3.9. RIII-F5.6

Другой важной композиционной характеристикой фуг в трактате Салы служит количество тем, на которые они написаны, а также способ их введения. Наиболее распространенный вариант представляет собой двойную фугу с совместным экспонированием тем. По такому принципу написаны все двух- и трехголосные фуги II и III тома *Regole*, большая часть четырехголосных фуг II тома, многие пятиголосные. Фуги с совместной экспозицией также могут содержать три темы (RII-F4.7, F4.8, F5.6, F5.8, F6.1; RIII-F4.11, F5.4, F5.5, F5.12), четыре (RII-F4.12, F8.1; RIII-F4.4, F4.9, F5.13, F8.3) и даже пять (RII-F5.5; RIII-F5.1, F5.6). Отдельную группу составляют фуги, написанные на одну тему. В этом случае прием совместного экспонирования трансформируется в фугу со стреттной

экспозицией (RII-F4.5, F4.13; RIII-F4.1, F4.8, F4.12, F4.14, F4.16, F5.7, F8.1). Следуя барочной традиции чередования и сопоставления групп исполнителей, восьмиголосные фуги написаны для двух хоров *concertate*, взаимодействующих по принципу темы-ответа.

Тексты. Обсуждение нами фуг из собрания практических упражнений по контрапункту в контексте особенностей их исполнения не случайно и имеет на это свои основания. Во-первых, как уже рассказывалось в §1.1, ученики при помощи преподавателей регулярно обеспечивали музыкальное сопровождение воскресных служб, давали концерты, исполняя как сочинения других композиторов, так и свои собственные. Очень вероятно, что в такие программы включались и работы их учителей. Это было необходимо и для того, чтобы продемонстрировать высокий уровень их профессионального и педагогического мастерства, и чтобы преподнести еще один урок своим воспитанникам, показать ученикам своеобразный идеал, образец, к которому они должны стремиться.

Безусловно, широкой публике представляли не первые ученические опыты в контрапункте и композиции, а уже достаточно сложные развернутые сочинения. Видимо, по этой причине все многоголосные фуги в трактате Салы, начиная с 4 партий, написаны как хоровые на канонические тексты. Так, из всех фуг со словами, содержащихся во II и III томе *Regole*, 33 написаны на *Amen*, 13 – *Christe eleison*, 7 – *Tu es sacerdos*, 2 – *Cum sancto spiritu*. В этом отношении из обширного собрания особенно выделяется четырехголосная фуга II тома, написанная на неканонический итальянский текст *A chi muore per Dio la morte e vita* («Для тех, кто умирает за Бога, смерть – это жизнь»), источник которого нам пока установить не удалось. Эта фуга примечательна и в выборе тональности – она также единственная, написанная в мрачном *c-moll* с оттенком дорийского лада (RII-F4.13). Нам известно, что у Салы есть еще одна четырехголосная фуга с теми же словами, которую он, согласно авторскому комментарию, написал «2 марта 1794 года по случаю того, что сделал духовные упражнения, согласно своему обыкновению, в церкви Королевской консерватории della Pietà de' Turchini в

Неаполе»³¹⁴. Мы не можем знать наверняка, не эта ли fuga и вошла впоследствии в печатный трактат и, таким образом, речь идет об одном и том же сочинении, но, поскольку Посвящение Его Королевскому Величеству, помещенное в начале I тома *Regole*, датировано 15 февраля 1794 года, есть все основания полагать, что это совершенно другое произведение. Если наши предположения верны, то вместе эта пара фуг представляет собой очень интересный материал как для текстологического, так и для музыковедческого анализа.

§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. Они, как правило, выполнены в виде коротких или более развернутых словесных подписей, сопровождающих нотный материал. Эта практика в целом была характерна для педагогического метода Салы³¹⁵. В своих примечаниях он использует термины и понятия, обозначающие как композиционные элементы фуги, так и полифонические приемы.

Элементы фуги. Для обозначения темы/тем в фуге Сала использует традиционное итальянское слово *soggetto* (мнж. *soggetti*, в переводе – «тема», «предмет» или «объект»). Этот термин распространен как в старых итальянских, так и в современных Сале трудах по контрапункту и фуге. Указание на количество тем, как правило, содержалось в ее названии, которое включало соответствующее им числительное: fuga на одну тему обозначалась как *ad un soggetto*, на две – *a due soggetti*, три – *a tré*, четыре – *a quattro*, пять – *a cinque*. Заметим, однако, что в случае с двойными фугами, которых, как мы уже говорили, в трактате Салы большинство,

³¹⁴ *Sala N.* “A chi muore per Dio”, fuga a 4 voci dispari, «composta li 12 marzo 1794 nell’occasione che egli ha fatto gli Esercizi spirituali, secondo il suo costume, nella Chiesa del Reale Conservatorio della Pietà de’ Turchini in Napoli» (ms autografo in I-Nc; altra copia in I-Mc). Насколько нам известно, эта fuga была издана в транскрипции и редакции Антонио Капоразо (Benevento: Edizioni Auxiliatrix, 2007), однако к настоящему моменту мы, к сожалению, пока не смогли ни связаться с автором издания, ни найти возможность его приобрести.

³¹⁵ Известно, что он и сам пользовался им во время своего обучения, о чем более подробно будет сказано в следующем параграфе, а после наставлял по нему и своих учеников. Таким способом они сначала анализировали предложенный преподавателем музыкальный образец, а затем, при сочинении собственного, демонстрировали усвоение урока и понимание того, что они делают.

эта подробность часто опускалась, чего нельзя сказать об остальных. Когда основная (первая) тема фуги подвергалась каким-либо преобразованиям, в качестве синонима слова *soggetto* нередко выступало само слово *fuga*. Это определение Сала дает только полным проведением 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 Царлино³¹⁶. В этом случае словом *guida* (ит. «вождь», «предводитель») назывался голос, вступающий первым. Понятие же *conseguente*, встречающееся также в вариантах написания *conseguente* и *conseguenza*, относилось к следующему голосу, вступающему со вторым (ответным) проведением основной (первой) темы. Третье же проведение темы в таких фугах по порядку называлось *seconda conseguente* и т. д. Такая номенклатура фуги, однако, не получила в трактате Салы широкого распространения и ограничена лишь несколькими примерами трехголосных фуг из III тома *Regole* (образцы RIII-F3.1, F3.2, F3.3).

Важной характеристикой ответа в фуге была его принадлежность к одному из двух основных типов: реальный (*reale/regale*), который в точности имитировал основную (первую) тему не нарушая при этом тональных устоев фуги³¹⁷, и тональный (*tonale*), изменяющий ее ступеневую и тоновую величину для сохранения тонального единства. Иными словами, Сала трактовал эти понятия в том же ключе, который принят и в наше время. Указание на тот или иной тип ответа в фуге он нередко помещал как в ее название, так и непосредственно в подписях к нотному тексту. По этому поводу неаполитанский мастер подвергся жесткой критике со стороны Ф.-Ж. Фетиса, который, обнаружив в одном из примеров неверное определение, высказался весьма категорично: «кажется, что у Салы были только запутанные представления о том, что составляет различие между фугами тональными и фугами реальными: например, он называет тональной фугу из

³¹⁶ См.: Walker P. Fugue [Electronic source] // The New Grove Dictionary of Music and Musicians.

³¹⁷ Про реальный ответ Сала выразился следующим образом: «Нужно знать, что когда фуга начинается и заканчивается на тоне (в смысле *тонике*. – А. М.), делается реальный ответ, как и этот ответ, сделанный в качестве примера» (“Risposta regale: si deve sapere, che quando la fuga principia, e finisce al tono, si fa la risposta regale, come stà risposta questa, fatta per esemplare”). См.: Sala N. Regole del contrappunto pratico. Vol. 3. P. 1.

второй части своей книги (*Tu es sacerdos in aeternum*), хотя эта fuga основана на диатоническом звукоряде, взятом в качестве темы, и ответ был без изменения; что представляет все условия реальной fugи»³¹⁸. Более того, во втором издании своей *Biographie universelle des musiciens* Фетис в статье, посвященной Сале, намеренно добавляет замечание о *fugue réelle*, которое он позаимствовал из посмертной книги Адриена де Ла Фажя под названием *Essai de diphthérogaphie musicale*³¹⁹ и даже сопровождал его нотными примерами³²⁰. В примечании он приводит такие же на его взгляд неправильные суждения, некогда сделанные неким аббатом Баини и экспертами Римской Конгрегации в *Santa Cecilia*.

В резком высказывании Фетиса нельзя не уловить и его личную неприязнь к А.-Э. Шорону, издавшему трактат Салы во Франции: «Шорон, не очень умелый в практике композиторского искусства, не заметил этих недостатков»³²¹. В этом контексте примечательно и упоминание де Ла Фажя, который был соавтором Шорона в *Manuels-Roret*³²². По всей видимости, в своем замечании Фетис ссылается на четырехголосную fugу C-dur *Tu es sacerdos* (RП-F4.11). Тогда, если предположить, что Фетис сделал свои выводы на основе издания Шорона и не был знаком с оригинальной работой Салы, а, вероятнее всего, так и было, то он, несомненно, прав. Дело в том, что во французском издании в описании к этой fugе действительно указано, что она «тональная» (*fugue tonale*)³²³, однако при сравнении с неаполитанским изданием можно обнаружить, что там она обозначена как «реальная» (*Settimo modo con la risposta reale*)³²⁴. Таким образом, ошибка была допущена не Салой, а при переиздании его труда Шороном в рамках его *Principes de composition*.

³¹⁸ *Fétis F.-J. Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique* [first edition]: in 8 vols. Bruxelles: Meline, Cans et Compagnie, 1844. Vol. 8. P. 19.

³¹⁹ *La Fage A. de. Essais de diphthérogaphie musicale, ou Notices, descriptions, analyses, extraits et reproductions de manuscrits relatifs à la pratique, à la théorie et à l'histoire de la musique*. Paris: O. Legouix, 1864. P. 95–104.

³²⁰ *Fétis F.-J. Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique* [second édition]: in 8 vols. plus 2 vols. supplément. Paris: Firmin Didot Frères, 1867. Vol. 7. P. 375.

³²¹ *Ibid.*

³²² *Choron A.-É., La Fage A. de. Manuel complet de musique vocale et instrumentale, ou Encyclopédie musicale*: in 6 vols.: in-12 plus 5 vols. de plates; in-8 oblong. Paris: Librairie encyclopédique de Roret, 1836–1838/9.

³²³ *Choron A.-É. Principes de composition des Écoles d'Italie*. Vol. 2. Liv. 4. P. 252.

³²⁴ *Sala N. Regole del contrappunto pratico*. Vol. 2. P. 67.

В начале III тома *Regole* Сала, прежде чем перейти к образцам двухголосных фуг, предлагает еще одну их классификацию в зависимости от интервального состава темы и ответа. Перед тем, как объяснить разницу между ними, он обращает внимание учеников на «ход квинты и кварты, существующий внутри октавы», который «ограничен ее пределами, в границах которых и тональность, и принципы фуги должны регулироваться следующим образом...»³²⁵. Далее следует нотный пример, демонстрирующий два варианта ответа на тему, которая в первом случае начинается восходящим скачком на квинту, а во втором – на кварту (см. *Рис. 3.10a*). После этого он излагает теоретический материал, после которого приводит еще один нотный образец (см. *Рис. 3.10b*):

Для того чтобы знать, когда фуге дается название автентической (*autentico*) или плагальной (*plagale*), следует отметить, что если партия, которая начинает, делает скачок на восходящую квинту, то ответ сделает скачок на восходящую кварту, таким образом образуя автентический тон, с соблюдением гармонического и арифметического деления, таким образом, чтобы снова образовать плагальный тон, когда она сделает скачок на нисходящую кварту, ответ сделает скачок на нисходящую квинту, как мы видим здесь³²⁶.



Рис. 3.10a. Sala. *Regole III*. P. 3. Образец автентической фуги



Рис. 3.10b. Sala. *Regole III*. P. 3. Образец плагальной фуги

³²⁵ “Il modo della quinta, e quarta esistente dentro l’ottava da limiti vien finito giusto, i quali limiti, e toni, e principj delle fughe, si devono regolare nella seguente maniera”. *Sala N. Regole del contrappunto pratico*. Vol. 3. P. 3.

³²⁶ “Per conoscere quando si dà il nome di autentico, o placale alla fuga, si deve avvertire, che se la parte, che incomincia, fa il salto di quinta ascendente, la risposta farà il salto di quarta ascendente, ecco formato il tono autentico, con osservare la divisione armonica, ed aritmetica, così s’intenda ancora per formare il tono placale quando cala di quarta, la risposta calerà per quinta, come si vede qui espresso”. *Ibid.*

Можно предположить, что ко второму типу также будут относиться и фуги, тема которых начинается с нисходящей квинты, а ответ, соответственно, с нисходящей кварты. Такая классификация по принципу восходящих и нисходящих кварто-квинтовых скачков в начале темы фуг, однако, не получает дальнейшего применения в трактате Салы и, по этой причине, мы пока ограничимся лишь констатацией этого факта.

Зоны имитационного развития. 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* (ит. «подражание»). Этот термин – один из немногих, которому Сала дал авторское определение: «Об имитации говорят, когда следующая партия (*segunte*) следует за предыдущей, с некоторой паузой перед ней, и может быть выполнена в унисон, в секунду, терцию, кварту, квинту, сексту, септиму, октаву и нону»³²⁷. В целом, данное толкование не обнаруживает никаких противоречий с пониманием термина «имитация» в наше время.

Imitazioni, содержащиеся в подписях к фугам, имеют несколько основных разновидностей: *imitazione*, *modulazione imitata*, или даже просто *modulazione*, так что термин, все же, трактуется более свободно. Собственно *imitazione* Сала может называть практически любое связующее построение в фуге, основанное на «подражании». Именно им он пользуется для обозначения большинства таких разделов в фугах из II тома. Термин *modulazione imitata* входит в употребление только в III томе (впервые – в фуге RIII-F2.1) и, как и следовало ожидать, применяется для определения таких имитаций, которые после проведения темы в одной тональности осуществляют переход в другую, но не относятся при этом к парам тонико-доминантовых темо-ответным проведений. Этот термин, однако, не используется Салой систематически и часто без конкретизации уступает простому *imitazione*. Несколько иначе обстоит дело с *modulazione*. Он, как правило,

³²⁷ “Segue il modo di fare l’imitazione. L’imitazione vien detta quando la parte seguente seguita l’antecedente, con qualche pausa avanti, e si può fare all’unisono, alla seconda, alla terza, alla quarta, alla quinta, alla sesta, alla settima, alla ottava, ed alla nona, si osservano gli esempi qui espresso”. Ibid. P. 1.

характеризует такие связующие построения, которые основаны на свободном контрапунктировании и не содержат имитаций.

К другим видам имитирования относятся *imitazione in canone*, *imitazione stretta*, *imitazione canonizzata* и *imitazione di concerto*. *Imitazioni*, связанные с техникой канона, как правило, применяются по отношению к таким имитациям, которые построены или на точном воспроизведении темы фуги (в таком случае они также могут быть названы просто *canone*), или на канонической имитации (RIII-F4.6), или же, начинаясь как строгий канон, переходят в свободное имитирование (RIII-F5.7). *Imitazione stretta* служит для определения имитаций, которые по способу вступления голосов очень напоминают стретту, однако представляют собой более короткие построения, часто далекие от заключительных разделов фуги и также переходящие в нестрогую имитацию (RIII-F4.15). Понятие *imitazione di concerto*, пожалуй, самое расплывчатое и может обозначать как чередование разных имитирующих групп голосов, что характерно, в первую очередь, для шести- и восьмиголосных фуг, так и такую имитацию, которая проходит лишь в нескольких голосах, в то время как остальные согласованно (*di concerto*) ее сопровождают (RIII-F5.3)³²⁸.

Заключительный раздел фуги. 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*. Есть такая закономерность: чем меньше голосов в фуге, тем больше будет в ней стретт. Цепь стреттных проведений венчает, как правило, главная стретта – *stretta magistrale*, которая отличается от обычной стретты тем, что темы в ней не только вступают определенным образом, но проводятся в точном каноне от начала до самого конца. Сала дает такой стретте следующее определение: «*stretta magistrale* (ит. букв. – «мастерская», «искусная стретта»), или канон, взятый из темы и второй темы (две

³²⁸ Как отмечает Г. Стелла, выражения *imitazione canonizzata* и *imitazione di concerto* также будет использовать последний крупный представитель школы леистов Пьетро Платаниа (1828–1907) в своем трактате *Corso completo di fughe e canoni d'ogni genere* (Milan: Lucca, 1871/2). См.: *Stella G. Le "Regole del contrappunto pratico" di Nicola Sala. P. 128 (note 22).*

темы фуги объединены в одну по горизонтали. – *A. M.*), который до сих пор называется эпилогом»³²⁹. Это определение очень емкое и примечательно, прежде всего, тем, что вбирает в себя и способ вступления голосов (*stretta*), и технический прием (канон) и место в форме (эпилог). В дальнейшем понятия *stretta magistrale* (или также *maestrale*), *canone* (в заключительном разделе) и *epilogo* будут использоваться в трактате Сала как синонимы. В III томе *Regole* для обозначения финальной стретты также используется термин *chiusa finale* (ит. букв. «закрытый», «окончательный финал»; см. фуги RIII-F3.3, F4.1, F4.7).

Иногда характеристика стретты может включать и дополнительные определения, указывающие на какую-либо ее особенность. Так, например, *stretta sempre* подчеркивает короткий временной интервал вступления голосов (RIII-F5.5), *più stretta, ed ostinata l'imitazione* – еще более сжатую и жесткую стреттную имитацию, основанную на многократных повторениях (репетициях) входящих в нее звуков (RIII-F3.3).

В некоторых фугах после череды стретт и главной стретты *magistrale* Сала также выделяет коду – заключительный каденционный раздел, который, как правило, уже не содержит имитаций, а представляет собой красочное гармоническое последование с цепью задержаний, наподобие «длинных» (*lunga*) каденций из I тома *Regole*, нередко – на выдержанной педали, и разрешение в тонику. Заметим, что все минорные фуги в трактате Сала заканчиваются в миноре, а так называемая пикардийская (большая) терция вместо ожидаемой в финальной каденции малой, по всей видимости, уже вышла из употребления и поэтому не используется.

Приемы. Несмотря на то, что Сала в своих фугах, в целом, использует вполне традиционный «набор» полифонических приемов, надо сказать, именно они доставляют особые трудности при переводе на русский язык. Дело в том, что в ряде случаев или сами итальянские термины, или тот смысл, который в них вкладывает Сала, не в полной мере эквивалентны тому, что они значат в отечественной полифонической традиции. По этой причине мы будем предлагать как их

³²⁹ RII-F2.1: “*stretta magistrale, o sia canone preso dal soggetto e secondo soggetto, che si chiama ancora epilogo*”.

буквальный перевод, так и проводить параллели с аналогичными понятиями в русской контрапунктической практике.

Первый и самый распространенный прием, встречающийся в трактате Салы, связан с вертикальной перестановкой голосов и в итальянском варианте выражен словом *rivolto* (букв. «переворот», «обращение»). Помимо такого написания в *Regole* распространены и другие, родственные ему формы, такие как *rivoltarla*, *risolve*, *rivoltata*, *rivoltano*, *rivoltarsi* и др. Все они, так или иначе, обозначают новые, производные соединения тематических единиц, полученные в результате изменения их соотношения по высоте, т. е. по вертикали³³⁰. Таким образом, если переводить их на наш язык, правильнее всего было бы использовать понятие «вертикально-подвижной контрапункт», что мы иногда и делаем. Однако, поскольку в полифонической практике этот термин появился значительно позже, чем был написан трактат Салы, а употреблять его в силу особенностей его написания не всегда удобно, наравне с ним мы используем более короткое и емкое понятие «обращения» – в тех случаях, когда оно не искажает закладываемый в него смысл. Поскольку прием инверсии, который в русской полифонической традиции связан с зеркальным отображением темы по горизонтали и также именуемый обращением, в *Regole* практически не используется, спорных ситуаций в этом отношении, как правило, и не возникает.

Тем не менее отдельные образцы имитационных упражнений и фуг действительно выполнены с применением техники инверсии. В этих случаях для ее обозначения Сала употребляет термин *moto contrario* (ит. «движение в противоположном направлении» или «противодвижение»). Впервые это понятие появляется в одной из четырехголосных фуг из II тома *Regole* для того, чтобы отметить октавный перенос начального звука первой темы фуги (RII-F4.1, тт. 19-20: вместо восходящей квинты *ре-ля* в ответном проведении темы звучит нисходящая кварта *ля-ре*). В III томе *Regole* инверсия лежит в основе ряда

³³⁰ В связи с использованием приема *rivolto* особый интерес представляет четырехголосная fuga RIII-F4.15, которую Сала сопровождает следующим комментарием: «Шестой модус *di fugare ricercato*, который вместо ответа содержит обращение (*si rivolta*), как это делали превосходные мастера» (“Sesto modo di fugare ricercato, che in vece di rispondere si rivolta, come é stato usato da eccellenti maestri”).

двухголосных упражнений в имитации (RIII-I2.8, вся серия RIII-I2.1'–RIII-I2.11') и некоторых *disposizioni* (RIII-D4.6). В этом свете особенно примечательна четырехголосная fuga *Christe eleison* (RIII-F4.5), которой предпослан следующий авторский комментарий: «Способ ответа на фугу противоположным движением, и прямым, со всеми теми обстоятельствами, которые необходимы для фуги, но это сделано только для изучения, а не для использования, потому что это заняло бы у вас слишком много времени»³³¹. Заметим, что термины *moto retto* и *motto contrario* во многих других источниках, а также в многочисленной справочной информации по контрапункту, как правило, употребляются для обозначения типа движения пары голосов: прямого, т.е. голоса движутся в одном направлении, нисходящем или восходящем, и противоположного, т.е. удаляясь или двигаясь навстречу друг другу³³².

Вторым по значимости полифоническим приемом, связанным с преобразованиями темы, является ее проведение в увеличении. В подписях к фугам можно встретить такие варианты написания использованного для этой цели итальянского слова, как *aggravata*, *aggravare*, *aggravando*, *aggravamento* и др. Все они содержат в своей основе корень *grave*, что переводится как «тяжело», «очень медленно», «значительно», «важно» и часто употребляется для обозначения темпа исполнения музыкального произведения. Что же касается приема ритмического увеличения, то в фугах Салы оно может быть выполнено как точно, т.е. с полным соблюдением пропорционального изменения длительности звуков, так и несколько формально, т.е. тема записана более крупными значениями нот, но с нарушением их изначальной ритмической организации. Противоположный по своей сути способ уменьшения – *diminuite*, который уже употреблялся в I томе *Regole* для обозначения приема диминуции в значении орнаментирования, появляется здесь лишь в одном из образцов *disposizioni* (RIII-D5.6) и в фугах не используется.

Техника имитационного письма. Наконец, необходимо обозначить некоторую разницу в технике сочинения тех пьес, которые мы все это время

³³¹ RIII-F4.5: “Il modo di rispondere alla fuga per moto contrario, e retto con tutte quelle circostanze, che si richiedono alla fuga, ma questa è fatta per studio, non per servirsene, perche sarebbe troppo lunga”.

³³² См.: Burney Ch. Counterpoint // The Cyclopædia.

обобщенно называли фугами. Действительно, в большинстве случаев это абсолютно правомерно и не вызывает никаких сомнений, поскольку сам автор трактата в начале серий фуг для двух-, трех- и более голосов оставлял соответствующий комментарий, например: «способы сочинения фуг для двух голосов»³³³ или «далее следуют трехголосные фуги»³³⁴ и т.д. Однако в самих «заголовках» к отдельным пьесам вместо привычного слова *fuga* (мн. *fughe*) появляется его глагольная форма *fugare*, например: *altro modo di fugare* (RII-F4.2), что можно перевести как «другой способ фугирования». За этим глаголом, как правило, следует еще одно слово – *ricercato* (ит. «поиск», «разыскивание», «изыскание»), что вызывает аллюзии с одноименным жанром многоголосной полифонической пьесы, распространенным в западноевропейской музыке XVI–XVII веков. Таким образом, автор, по-видимому, хотел обратить внимание обучающихся на определенные отличия тех пьес, которые он обозначил как *fugare ricercato*. В рамках данного исследования мы постараемся лишь наметить некоторые особенности этих пьес, обозначив в них «общие» и «отличные» места.

Фугированные композиции, озаглавленные как *fugare*, встречаются во II и III томах *Regole* в двух основных вариантах: просто *di fugare ricercato* или *ricercati* (RII-F4.2, F5.2, F5.3; RIII-F4.4, F5.1, F5.5) и с припиской *stringenti / stringendo / stringente* (ит. «строгий», «жесткий»; RIII-F4.7, F4.8, F4.12, F4.16, F5.7). Как нам кажется, разница между ними состоит в следующем: пьесы, относящиеся к первому типу, допускают большую свободу в построении композиции по сравнению с образцовыми фугами в трактате, что проявляется, в первую очередь, во введении новых тематических элементов и развитых зон свободного контрапунктирования³³⁵, пьесы же второго типа, как правило, напротив, построены на непрерывной имитации – пожалуй, действительно самом строгом способе развития полифонических сочинений, новые темы также вводятся, но зоны свободного имитационного развития в них, фактически, отсутствуют.

³³³ RII-F2.1: “Il modo di fare le fughe a due voci...”.

³³⁴ RII-F3.1: “Sieguono le fughe a tré [voci]”.

³³⁵ Так, например, в фуге D-dur RII-F4.2 со второй темой происходят значительные мелодические и ритмические преобразования, появляется нечто похожее на третью тему, которая становится своеобразным удержанным противосложением ко второй; первая же, при этом, ближе к концу фуги, фактически, исчезает.

§3.4. Неаполитанская модель фуги³³⁶

Определение «неаполитанская модель фуги», вынесенное в название параграфа, нуждается в комментариях и даже оправданиях. Имеющиеся обобщающие труды по истории полифонии XVIII века не просто отказывают Неаполю в наличии особой контрапунктической традиции, но и, фактически, сообщают о том, что итальянские композиторы этого времени в принципе не создали каких-либо примечательных полифонических работ. Приведем хотя бы слова из авторитетного музыкального словаря *Grove*: «В Италии интерес к фуге быстро угас. Только горстка композиторов на севере продолжала культивировать фугу под влиянием болонского теоретика Дж. Б. Мартини»³³⁷. Единичные работы ван Тура, Гаэтано Стеллы и Розы Кафьеро, появившиеся в последние годы, пока еще не меняют общей картины. Кроме того, говорить об оригинальной модели неаполитанской фуги на фоне явной фигуры умолчания, на первый взгляд, достаточно рискованно. Тем не менее, нам кажется важным обозначить ряд аргументов, дающих возможность оправдать такую постановку проблемы.

В XVIII веке в Италии сложился особый дидактический подход, который современные ученые определяют как *iter per exempla*, что в переводе с итальянского буквально означает «следуя за примером», или «путешествуя по образцам»³³⁸. 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 знания³³⁹. Ярким примером этой традиции

³³⁶ В параграфе использован материал статьи: Маслова А. И. 'Il modo di fare le fughe': о неаполитанской модели фуги в XVIII веке // Современные проблемы музыковедения. 2025. № 2. С. 10–35. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-2-010-035>

³³⁷ Walker P. Fugue [Electronic source] // The New Grove Dictionary of Music and Musicians.

³³⁸ Этим термином, в частности, пользуются в своих работах Г. Стелла и Ф. Диргартен. См.: Stella G. Le "Regole del contrappunto pratico" di Nicola Sala. P. 121–143; Diergarten F. Die italienischen und französischen Kontrapunktlehren des 18. und 19. Jahrhunderts.

³³⁹ Это важный аспект большинства неаполитанских трактатов XVIII века, в отношении которого можно было бы повторить суждение, некогда высказанное датским музыковедом Кнудом Еппесеном применительно к *Saggio fondamentale pratico di contrappunto* Дж. Б. Мартини: «Хотя и грамотно и интересно аннотировано, но представляет собой скорее собрание примеров вокальной полифонии, чем фактический учебник контрапункта» (Jeppesen K. Counterpoint: The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century / transl. with an introd. by Glen Haydon. Englewood Cliffs, N. J., Prentice-Hall, 1939. P. 52).

можно считать и *Regole del contrappunto pratico* Салы. Так, из более четырехсот страниц этого трактата словесное изложение теоретического материала в чистом виде занимает в нем не более пяти страниц. Эта особенность работы Салы была отмечена и Берни: «Этот замечательный автор учит больше примером, чем наставлениями»³⁴⁰.

Роль метода *iter per exempla* оказалась значительно шире, чем может представиться на первый взгляд. Это было не просто эффективное средство по «воспитанию» молодых композиторов, а, в более общем плане, способ, посредством которого все молодые художники могли познать секреты своего искусства³⁴¹. В сущности, это делало практически бесполезным изложение теоретического материала в письменном виде, который вместо этого был представлен «конкретно» и на примерах, а также в ежедневном обучении под руководством мастера, который наверняка излагал многие постулаты в устной форме. Вспомним хотя бы слова Фенароли, который намеренно отказался фиксировать в своих *Regole* правила соединения аккордов при гармонизации гаммы, поскольку «долгие и утомительные объяснения, которые для этого потребуются, неизбежно запутают умы новичков» и вместо этого решил «передать эту задачу на личное попечение и мудрость маэстро»³⁴². Более того, образцы, предложенные учителем в трактатах или другом демонстрационном материале, часто не просто анализировались учеником, а служили своего рода примером, моделью для создания собственных сочинений. Так, студент должен был сначала переписать от начала до конца музыкальный образец, потом проанализировать его, и только после этого приступать к собственному сочинению.

Как известно, сочинение по модели чужой композиции было в XVIII веке весьма распространенным способом освоения композиторского ремесла, но в Неаполе такой подход применялся систематически, как основа обучения. Важно, что практика *iter per exempla* позволяет понять путь формирования того, что мы

³⁴⁰ Burney Ch. Sala, Nicola // The Cyclopædia.

³⁴¹ Об этом см.: Gjerdingen R. The Perfection of Craft Training in the Neapolitan Conservatories // Rivista di Analisi e Teoria Musicale. 2009. Vol. 15. No. 1. P. 29–52; Pasquini E. L'«Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto». Padre Martini Teorico e didatta della musica. Firenze: Leo S. Olschki, 2004. P. 59–71.

³⁴² Fenaroli F. Regole musicali (1775). P. 10–11.

назвали моделью неаполитанской фуги. Сам феномен модели в музыке предполагает и наличие некоего образца, и набора правил, определенной схемы, воспроизведение которой как раз и обеспечивает создание произведения, реализующего эту модель. Следование этой практике привело буквально к тиражированию «образцовых» фуг в ряде трактатов, а в дошедших до нас манускриптах можно выявить целые цепочки схожих по тематизму и строению полифонических работ, что даже затрудняет их атрибуцию.

Показательным примером описанного заимствования может послужить первый образец двухголосной фуги (RП-F2.1) из II тома трактата Салы³⁴³. Практически идентичные фуги были обнаружены еще как минимум в двух рукописных источниках³⁴⁴. Один из них – *Quindici Fughe a Due Del Sig.^{re} Cav.^e Alessandro Scarlatti* – также принадлежит Сале, но по существу представляет собой копию фуг Алессандро Скарлатти³⁴⁵; другой – *Instituzioni o Regole di Contrappunto* – приписывается Леонардо Лео³⁴⁶. Причинно-следственная связь, возникшая между трактатом Салы, переписанными им сочинениями А. Скарлатти (1660–1725) и контрапунктической тетрадь Лео, в совокупности с хронологическим методом позволяет выдвинуть гипотезу, что именно fuga Скарлатти послужила образцом для создания последующих сочинений.

Фуга Скарлатти. В фуге № 1 (ASOT 102) из *Quindici Fughe a Due* Скарлатти (полный нотный текст см. на Рис. 1 в *Приложении Б*) два голоса вступают

³⁴³ Sala N. *Regole del Contrappunto pratico*. Vol. 2. P. 2–4.

³⁴⁴ На эту находку указывает, в частности, Кафьеро: *Cafiero R. La trattatistica musicale*. P. 644 [note 209].

³⁴⁵ Относительно этого манускрипта (ms.) в исследовательской литературе существует некоторая путаница. Так, в работе Кафьеро (Ibid.) и предисловии Франческо Тазини к изданию трех- и четырехголосных обработок 15 клавирных фуг А. Скарлатти (ASOT 102–116) шифр оригинального документа, хранящегося в архиве Неаполитанской консерватории *San Pietro a Majella* (I-Nc), записан как I-Nc 46.1.29. В то же время, в статье Суллы и каталоге Гасперини-Галло эта рукопись значится под номером I-Nc 34.4.13, а в монографии Барагваната и базе данных UUSolf [URL: <https://www2.musik.uu.se/UUSolf/UUSolf.php>] (дата обращения: 11.05.2025) и вовсе приводятся оба номера как две самостоятельные единицы хранения. При этом в библиографическом описании, приведенном в работе Барагваната, номеру 46.1.29 соответствует автограф 15 фуг А. Скарлатти, а номер 34.4.13 представляет собой рукописную копию тех же 15 фуг, сделанную Салой. На самом деле, авторской рукописи 15 фуг в архиве консерваторской библиотеки *San Pietro a Majella* не сохранилось, а номер 46.1.29 является лишь устаревшим шифром документа, в настоящее время числящегося под номером 34.4.13. Таким образом, речь идет об одном и том же манускрипте, полное наименование которого следующее: *Quindici Fughe a Due copiate da Sala Del Sig.[no]^{re} Cav.[alier]^e Alessandro Scarlatti*, ms. I-Nc 34.4.13(7).

³⁴⁶ *Instituzioni o Regole di contrappunto del sig. Leonardo Leo*, [1792?], ms: I-Nc 22.2.6(3). Изучением сохранившихся контрапунктических тетрадей, приписываемых Леонардо Лео, а также постановкой проблемы их авторства специально занимался Алессандро Аббате, который переписал и опубликовал эту фугу: *Abbate A. Due autori per un testo di contrappunto di scuola napoletana: Leonardo Leo e Michele Gabellone // Studi Musicali*. 2007. No. 1 (36). P. 157–159).

последовательно каждый со своей темой, что соответствует первому правилу двойной фуги Анджело Берарди, изложенному в трактате *Documenti armonici*³⁴⁷. Вступление первого голоса отмечено Салой как *Proposta*, второго – никак не обозначено. В некоторых исследованиях такое экспонирование рассматривается как сочетание темы (*soggetto*) и ненормативно введенного удержанного противосложения (*controsoggetto*, или *soggetto servile* – вспомогательная тема)³⁴⁸, либо как показ темы и контртемь³⁴⁹. Для Неаполя в XVIII веке в целом были характерны фуги с совместным экспонированием двух тем, которые взаимодействовали друг с другом в двойном контрапункте на протяжении всей композиции³⁵⁰. В связи с этим можно предположить, что в качестве пропосты выступала двухголосная тема.

После экспозиции следует построение, обозначенное Салой *Imitazione*, – свободный полифонический раздел, соответствующий интермедии в современной терминологии фуги и основанный на имитациях³⁵¹. Он начинается канонической имитацией (тт. 10–14), допускающей диминуирование верхнего голоса: мотив вычленен из контрапункта к респосте первой темы (ср.: *Risposta*, т. 6 и *Imitazione*, т. 13). Изысканной мотивной работой насыщена вся эта интермедия (тт. 10–20).

Далее повторяется экспозиционный раздел с вертикальной перестановкой голосов (*Rivolto della Proposta* и *Rivolto della Risposta*), типичной для контрэкспозиции. Сразу после этого Скарлатти дважды проводит первую тему, давая одноголосный сегмент пропосты в увеличении (*Fuga aggravata nella Proposta* и *Fuga aggravata nella Risposta*, тт. 32–49) и возвращаясь к обычному ритму в момент появления второй темы (тт. 37–40, 46–49) – не случайно увеличение первой

³⁴⁷ Berardi A. Documenti armonici di D. Angelo Berardi da S. Agata Canonico nell'Insigne Collegiata di S. Angelo di Viterbo <...>. Bologna: G. Monti, 1687. P. 42. См. об этом: См.: Гервер Л. Л. Инганно и другие секреты полифонической техники. С. 20–22.

³⁴⁸ Tour P. van. Counterpoint and Partimento. P. 174–175, 181.

³⁴⁹ Ledbetter D. Bach's 'Well-tempered Clavier'. P. 73.

³⁵⁰ Реже встречались фуги на одну, а также на три и четыре темы. Это подтверждается, в частности, соотношением фуг в *Regole del contrappunto pratico* Салы и многочисленными опытами его учеников (Tour P. van. Counterpoint and Partimento. P. 178–185).

³⁵¹ В своем трактате Сала дает следующее определение имитации: “L'imitazione vien detta quando la parte seguente seguita l'antecedente, con qualche pausa avanti, e si può fare all'unisono, alla seconda, alla terza, alla quarta, alla quinta, alla sesta, alla settima, alla ottava, ed alla nona” («Имитацией следует называть [прием], когда последующий голос повторяет предшествующий спустя какое-то время; она может быть выполнена в унисон, в секунду, терцию, кварту, квинту, сексту, септиму, октаву и нону»). Sala N. Regole del Contrappunto pratico. Vol. 3. P. 1.

обозначено не *proposta*, а *fuga* в значении тема. Таким образом, обе темы по-прежнему звучат совместно, сохраняя, пусть и в модифицированном виде, экспозиционную диспозицию.

За ритмическим преобразованием следует еще одна интермедия, подводящая к заключительному разделу фуги – череде стретт. Вторая тема утрачивает здесь роль контрапунктического сопровождения первой и приобретает большую самостоятельность, становясь полноправным участником имитационного развития. Дважды стретта первой темы с имитацией в октаву (*Stretta in cui si risponde colla stessa Proposta, e nell'istesso tuono*) чередуется со стреттной имитацией второй темы в квинту (*Imitazione in 5.a*). Два эти проведения в тонико-доминантовом соотношении образуют подобие пропосты и респосты³⁵², после чего проходят еще две стретты второй темы, завершающие фугу (*Схема 1*). Такое обращение со второй темой в заключительном разделе позволяет назвать ее полноценной двойной фугой.

Экспозиция	Интермедия	Контрэкспозиция
тт. 1–10	тт. 10–20	тт. 20–31
T1 (Proposta) T2		T2 T1 (Risposta)
T2 T1 (Risposta)		T1 (Proposta) T2
Увеличение	Интермедия	Стретты
тт. 32–49	тт. 49–56	тт. 56–78
T1 (Proposta agg.) T2		T1 (Pr.) T2 T1 (R.) T2 T2 T2
T2 T1 (Risposta agg.)		T1 (Pr.) T2 T1 (R.) T2 T2 T2

Схема 1. Строение первой фуги из *Quindici Fughe a Due* А. Скарлатти

Фуга Салы. Первая двухголосная фуга из II тома трактата Салы представляет собой мастерскую переработку рассмотренной фуги Скарлатти, напоминающую о технике пародии: она написана практически на те же темы, в той же тональности,

³⁵² В доминантовой стретте в верхнем голосе, вступающем вторым, первая тема проводится в виде реального ответа, что в данном случае связано со стремлением сохранить во второй стретте временное расстояние вступления голосов. В целом такая замена тонального ответа на реальный в неэкспозиционных разделах полифонических сочинений была весьма распространенной практикой.

имеет сходство в приемах развития (ср. *Рис. 3.11a* и *3.11b*)³⁵³. Сала озаглавил ее *Il modo di fare le fughe a due voci per li scolari studiosi*, что можно перевести как «Способ сочинения двухголосной фуги для прилежных учеников» (полный нотный текст см. на *Рис. 2* в *Приложении Б*).



Рис. 3.11a. А. Скарлатти. Фуга №1 (ASOT 102) из *Quindici Fughe a Due*, тт. 1–7



Рис. 3.11b. Н. Сала. *Regole II*. Фуга №1 (RII-F2.1), тт. 1–7

Поскольку эта фуга (по крайней мере, в ее финальном предназначении) – не просто учебный опыт, а пример для подражания другими, Сала также оснастил ее аналитическими комментариями и различными наставлениями³⁵⁴. Как и фуга

³⁵³ Вероятно, еще в годы учебы в консерватории Сала в качестве примера на одном из уроков сольфеджио или контрапункта были предложены *Quindici Fughe a Due* Скарлатти. Следуя практике *iter per exempla*, Сала сначала переписал заданные ему образцы, а затем проанализировал, снабдив их краткими комментариями. Прделав прекомпозиционную работу, Сала, возможно под руководством Лео, сочинил фугу-пародию на первую фугу Скарлатти, которая впоследствии была расценена как удачная модель для подражания и включена в дидактическую тетрадь Лео и трактат самого Салы.

³⁵⁴ Напомним, что при организации музыкальных образцов во II томе *Regole* Сала следует так называемой «системе семи модусов», которая начинается с *re*. Как можно увидеть на *Рис. 11b*, в комментарии к первой теме фуги написано следующее: “*proposta nel secondo tono plagale*”, т.е. «пропоста (тема) второго плагального тона». Это единственный известный нам пример из всего трактата Салы, который, занимая место образца в первом модусе, определен автором «вторым тоном». В этом конкретном случае, как нам кажется, Сала руководствовался старой системой шести (или двенадцати) церковных ладов (тонов), каждый из которых в зависимости от амбитуса и реперкусы мелодии попарно делился на главный – автентический и побочный – плагальный. Поскольку в своей системе нумерации модусов Сала, по сути, опирался на ту же систему церковных ладов, отсчет которой также велся от ноты *re*, а второй плагальный тон отличался от первого лишь амбитусом и реперкуссой, то, в принципе, никаких существенных противоречий в этом плане не возникает. Однако, это дает еще один повод задуматься вот над чем: не написал ли Сала эту фугу еще в годы учения в консерватории, обозначив номер тона, согласно практике того времени, по старой традиции, а затем, посчитав ее успешной, поместил в качестве примера фуги, эквивалентного первому модусу? Такая версия предыстории этой фуги, как нам видится, весьма и весьма вероятна.

Скарлатти, она начинается совместным экспонированием двух тем, обозначенных как *Proposta* и *Secondo soggetto*, то есть материал обоих голосов признан темами.

Подобно модели Скарлатти, за экспозицией следует *Imitazione*, построенная, однако, на стреттном проведении второй темы, которая приводит к аналогичным образом написанной контрэкспозиции, полученной путем вертикальной перестановки голосов (*Rivolto*)³⁵⁵. За ней следует еще один имитационный раздел, начинающийся как первая интермедия, но переходящий в *modulazione*³⁵⁶ – каноническую секвенцию, посредством которой осуществляется переход в тональность субдоминанты.

Далее контрапункт двух тем, только в виде пропосты, проводится в тональности субдоминанты (*il soggetto alla quarta del tono*). Этот раздел, именуемый в итальянской терминологии *repercussio* (букв. «отражение», т. е. проведение темы от ступени, показательной для лада³⁵⁷), – качественно новый по сравнению с фугой Скарлатти и рядом других фуг предшественников Салы, – войдет в традицию и будет широко употребим среди приверженцев традиции Лео³⁵⁸.

После проведения в тональности субдоминанты Сала дает уже знакомый по фуге Скарлатти раздел с первой темой в увеличении, но и он подвергается изменениям, выполняя более сложную контрапунктическую задачу: появление темы в увеличении сопровождается поучительный текст, кратко излагающий правило двойного контрапункта дуодецимы, который будет к ней применен³⁵⁹. Еще

³⁵⁵ Единственное отличие состоит в том, что Сала совершает перестановку темо-ответных проведений в обратном порядке: сначала *Rivolto* респосты в сопрано, а затем *Rivolto* пропосты в басу.

³⁵⁶ Примечательно, что материалом *modulazione* фуги Салы послужили имитации из первой интермедии фуги Скарлатти.

³⁵⁷ Юрий Николаевич Холопов определяет понятие «реперкуссия лада» следующим образом: «Реперкуссия – интонирование главных опорных звуков лада. <...> в многоголосии – вступление голосов (особенно при имитации) по звукам квинто-квартового костяка лада» (Холопов Ю. Н. О гармонии Г. Шютца // Г. Шютц: сб. статей / сост. Т. Н. Дубравская. М.: Музыка, 1985. С. 167–168).

³⁵⁸ Исследователь клавирной музыки и исполнительской практики XVII–XVIII веков Дэвид Ледбеттер в своей книге, посвященной «Хорошо темперированному клавиру» И. С. Баха, наглядно объясняет переход, произошедший в значении термина *фуга*, который, будучи связанным с определенной композиционной процедурой, в XVII и XVIII веках продолжает также указывать на форму, тесно связанную с риторикой (см.: *Ledbetter D. Bach's 'Well-tempered Clavier'.* The 48 preludes and fugues. New Haven e Londra: Yale University Press, 2002. P. 76–80). С такой позиции рассматривал фугу, в частности, Анджело Берарди, который соотносил разделы фуги с основными частями дискурса в соответствии с тройственным разделением: тезис – аргументация – заключение (см.: *Berardi A. Miscellanea musicale di D. Angelo Berardi divisa in tre parti dove con dottrine si discorre delle materie più curiose della musica.* Bologna: per G. Monti, 1689. P. 179). Как отмечает Г. Стелла, эта схема была принята и Фуксом в его *Gradus ad Parnassum*, а также Салой и его последователями, что нашло свое выражение в тональном плане фуги I-IV-I. См.: *Stella G. Le "Regole del contrappunto pratico" di Nicola Sala.* P. 127–128 [note 20].

³⁵⁹ «La fuga aggravata che si rivolta in 12.a per rivoltarla non si mettano nè 6.a nè 7.a ma solo consonanze di 3.5.8. volendo poi usare la 7.a conviene risolverla alla 5.a con calare la parte acuta di un tono alzando il basso un tono» («Тема в

одно отличие фуги Салы от образца Скарлатти состоит в том, что в этом разделе вторая тема отсутствует вовсе. Взамен нее введен новый тематический материал, своего рода «временное» удержанное противосложение, призванное продемонстрировать двойной контрапункт дуодецимы. Отсутствие второй темы компенсирует следующая за этим *Imitazione in canone*, как и прежде основанная на стреттном проведении *secondo soggetto*.

Завершает фугу обширный стреттный раздел, в котором вторая тема становится продолжением первой, соединяясь с нею по горизонтали. Сала обозначает эти проведения *Prima stretta*, *Seconda stretta*, *Terza stretta* и *Quarta stretta*. Между второй и третьей стреттой вводится обособленная стретта второй темы, обозначенная автором как *Risposta alla imitazione in canone* (имеется в виду «ответное» проведение на *Imitazione in canone* в тактах 50–52). Как и Скарлатти, Сала не называет стреттой проведение второй темы. Венчает фугу главная стретта — *Stretta magistrale*, в которой первая и вторая темы, соединенные «по горизонтали», проводятся каноном до конца (*Схема 2*)³⁶⁰.



Схема 2. Строение фуги №1 (RII-F2.1) из II тома трактата Н. Салы

увеличении, которая переворачивается в дуодециму, и чтобы осуществить этот переворот, не должны быть использованы ни секста, ни септима, а только созвучия терции, квинты и октавы; тогда, если вы все же захотите использовать септиму, лучше разрешить ее в квинту, опустив верхний диссонирующий звук и подняв бас на один звук»).

³⁶⁰ “*Stretta magistrale*, o sia canone preso dal soggetto e secondo soggetto, che si chiama ancora epilogo” («Мастерская стретта, или канон, полученный из [первой] темы и второй темы, которая также называется эпилогом»).

Таким образом, fuga Салы в целом воспроизводит композиционный план фуги Скарлатти, однако содержит существенное нововведение, а именно — проведение темы в тональности субдоминанты. Этот выбор обусловлен в первую очередь ладовыми закономерностями, чему есть несколько разъяснений. Одно из них принадлежит болонскому ученому падре Мартини:

Существуют различные методы, используемые Мастерами для продолжения Фуги. Некоторые хотят, проведя тему по звукам основного [*Fondamentale*] и квинтового [*Quinta*] [тона], перейти к квартовому [*Quarta*] тону. Причина, утверждают они, состоит в том, что, поскольку квартовый тон имеет ту же терцию, что и терция основного тона, то ответы [*Risposte*] на квартовый тон становятся подобными темам [*Proposta*] и ответам [*Risposte*] как основного, так и квинтового тона. Другие же, не столь щепетильные, хотят, чтобы мы перешли к другим звукам, сопричастным основному тону, а именно к терцовому [*Terza*] и секстовому [*Sesta*], чтобы основание темы [*Soggetto*] в этих звуках стало частично несхожим, поскольку если терция основного тона малая [*minore*], то терция в тональностях третьей и шестой ступеней будет большая [*maggiore*], и наоборот, если терция основного тона большая, то терция в них будет малая³⁶¹.

Иными словами, проведение и тем, и ответов в основной тональности, субдоминанте и доминанте в ладовом отношении звучат одинаково. В отличие от транспозиции в тональности третьей и шестой ступеней, когда лад меняется³⁶². Таким образом, проведение темы в тональности субдоминанты обсуждал и Мартини, что позволяет предположить распространение этой практики не только в Неаполе, но и на севере Италии.

Рассмотренная двухголосная fuga Салы не единственная, основанная на заимствовании музыкального материала Скарлатти. Во II томе *Regole del contrappunto pratico* выявлены еще несколько фуг-пародий на примеры из *Quindici*

³⁶¹ *Martini G. B. Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di Contrappunto Fugato*. Bologna: Per Lelio dalla Volpe, impressore dell'Institut delle Scienze, 1775. P. XXXVI.

³⁶² Близкое обоснование перехода к тональности IV ступени предлагает и последний представитель школы Лео Пьетро Платания (1828–1907), который приводит те же доводы, что столетием ранее высказал Мартини. См. *Platania P. Guida teorica al corso pratico-scolastico di fughe e canoni del maestro Pietro Platania*. Palermo: ufficio tipografico di Michele Amenta, 1879. P. 7–9.

Fughe a Due: так, fuga RII-F2.2 представляет собой *quasi* цитату фуги №4 (ASOT 105); fuga №5 (ASOT 106) стала основой трехголосной фуги RII-F3.2 и, отчасти, пары четырехголосных фуг RII-F4.3 и F4.4. Но все они, так или иначе, содержат те же преобразования, которые были сделаны и с фугой №1 (ASOT 102). Композиции Салы, как правило, отмечены более скупыми имитационными и модулирующими построениями, однако, они богаты на различные технические и контрапунктические приемы, имеют более сложные и развитые стретты. Но главное, что позволяет говорить о существовании устойчивой неаполитанской модели, – то, что фуги Скарлатти, как и многие фуги в трактате Салы, имеют сходный композиционный план, причем именно у Салы он представлен в полном виде: экспозиция, контрэкспозиция, проведение тем(ы) в тональности субдоминанты, в увеличении и заключительный стреттный раздел (см. Рис. 3 и 4 в *Приложении Б*).

Сходный подход к обучению композиции фуги присутствовал, конечно, и в других трактатах – например, в *Gradus ad Parnassum* Фукса, где образцы фуг также написаны в общих чертах по одной и той же схеме³⁶³. Модель фуги Фукса иная: три группы проведения одной темы с каденциями на разных ступенях, соответствующие экспозиции, контрэкспозиции и стретте (*Рис. 3.12*). Однако примеры Фукса, в отличие от развернутых сочинений Скарлатти и Салы, которые предполагали вокальное и/или инструментальное исполнение, весьма лаконичны и могли послужить лишь прообразом для будущих композиторских опытов³⁶⁴.

Гораздо более близким можно считать строение фуги, предложенное Антонио Бертали (1605–1669), скрипачом из Северной Италии, который был капельмейстером императорского двора в Вене с 1649 по 1669 год³⁶⁵. В своем

³⁶³ *Fux J. J. Gradus ad Parnassum, sive manuductio ad compositionem musicae regularem*. Vienna: Joannis Petri Van Ghelen, 1725. Liber Secundus. Dialogus. Exercitii V: Lectio Prima – Lectio Quarta. P. 143–174. Образцы фуг в трактате Фукса организованы следующим образом: семь двухголосных (две в модуле D, по одной в E, F, G, A и C), шесть трехголосных (в D, E, F, G, A и C) и три четырехголосных (в D, E и F).

³⁶⁴ Влияние модели фуги, представленной в *Gradus ad Parnassum* Фукса, на творчество русских композиторов прослежено в статье К. В. Дискаина: *Дискаин К. В. Концерт Максима Березовского «Не отвержи мене» в зеркале учения о фуге Иоганна Йозефа Фукса // Современные проблемы музыковедения*. 2022. № 1. С. 105–135. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2022-1-105-135>

³⁶⁵ Хочу выразить глубокое почтение и признательность отцу Альтману Петшу, главному хранителю отдела рукописей и художественных коллекций Кремсмонстерского аббатства (*Stift Kremsmünster*, Австрия) за помощь в уточнении архивных данных рукописного трактата Антонио Бертали «*Instructio Musicalis Domini Antonij Berthalli*

*Sequuntur regulae compositionis*³⁶⁶ (лат. «Соблюдение правил композиции»; Вена, после 1650) он излагает следующий способ сочинения фуги: после проведения темы во всех голосах от первого и пятого тона свободный контрапункт приводит к первой каденции; затем автор советует сделать еще несколько групп проведений темы, которые должны как-то различаться между собой: для этого допустимо проводить тему от тонов, отличных от первого и пятого; ближе к концу пьесы особенно хорошо написать стретту³⁶⁷.

The image shows a musical score for a two-part fugue. It consists of three systems of two staves each (treble and bass clefs). The first system is labeled 'Fuga à 2.' and 'Cadentia in 5ta.' The second system is labeled '10' and the third system is labeled '19' and 'Cadentia in 3tia.' The score shows the first three cadences of the fugue.

Рис. 3.12. И.Й. Фукс. *Gradus ad Parnassum*. Fuga à 2 (in D). P. 146–147

Следование определенной модели, с одной стороны, ограничивало творческий импульс в плане построения музыкальной композиции, но с другой, — что, пожалуй, даже более ценно, — направляло его поиск в русло всевозможных контрапунктических «изобретений» и «находок». Так, из почти сотни фуг в

1676», находящегося в подведомственном ему музыкальном архиве Кремсмюнстерской библиотеки (A-KR L 67), а также поблагодарить за безвозмездное предоставление цифровых копий этого трактата и оказанное содействие в изготовлении его печатного экземпляра. Bertali A. *Instruction musicalis* [Domini Antonij Bertalli, 1676]. Ms. [Stift Kremsmünster]. Faksimile-Edition Kremsmünster, 22. Stuttgart, 2012.

³⁶⁶ Bertali A. *Sequuntur regulae compositiones* // Poglietti A. *Regulae compositionis*, 16[–?]. P. 28–42. Wiener Stadt- und Landesbibliothek, MS: MH 62731e.

³⁶⁷ См.: Berkahn J. *Wrestling with the German Devil: five case studies in fugue after J.S. Bach*. A thesis submitted to the Victoria University of Wellington in fulfilment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in Musicology. Victoria University of Wellington, 2006. P. 22 (note 21). См. также: Federhofer H. *Zur handschriftlichen Überlieferung der Musiktheorie in Österreich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts* // *Die Musikforschung*. 11. Jahrg. Kassel: Bärenreiter, 1958. Num. 3. S. 264–279; Walker P. *Fugue* [Electronic source] // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.

трактате Салы, нередко написанных на производные или и вовсе одни и те же темы, нет ни одной, лишенной собственной полифонической премудрости. Изобретательность композитора, по всей видимости, в Италии второй половины XVIII века продолжала цениться так же высоко, как это было в эпоху барокко. Примечательно, что в главе про Неаполь из «Музыкальных путешествий» Берни слова «выдумка», «фантазия», «новинка», «уловка», «изобретение», «находка», «идея» и пр. синонимы встречаются более 25 раз³⁶⁸. Английский историк, по-видимому, также был поражен изобретательностью неаполитанских композиторов, находящих новые решения в условиях «массового» производства музыкальных сочинений.

Таким образом, в Неаполе под действием практики *iter per exempla* в XVIII веке сложился оригинальный «рецепт» написания фуги, которая сохраняла свою структуру вне зависимости от количества голосов и была универсальным способом сочинения для неаполитанских мастеров, воспитанных в традициях школы Лео. Фуги, выполненные или описанные в соответствии с этой структурой, помимо трактата Салы можно найти в трудах Джакомо Тритто (1733–1824)³⁶⁹, Пьетро Раймонди (1786–1853)³⁷⁰ и Пьетро Платания³⁷¹, а также в двух сохранившихся манускриптах Лео³⁷². Переработав фугу Скарлатти, Сала фактически создал композиционную схему, которая стала образцом для подражания и воспроизводилась как многочисленными учениками, так и другими композиторами, что позволяет говорить об устойчивой модели неаполитанской фуги, сохранившей значение и в XIX веке.

³⁶⁸ Burney Ch. The Present State of Music in France and Italy. P. 291–358.

³⁶⁹ Tritto G. Scuola di Contrappunto, ossia, Teorica musicale. Milano: Ferd. Artaria Editore, 1816.

³⁷⁰ Raimondi P. Fughe diverse in tre parti composte <...> da Pietro Raimondi Suo Maestro di Camera, Socio corrispondente dell'Accademia delle belle Arti di Napoli e Direttore del Real Collegio di Musica di Palermo: in 6 vols. Milano: Gio. Ricordi, 1838/[1846?].

³⁷¹ Platania P. Corso completo di fughe e canoni d'ogni genere: opera pratico-scolastica del maestro cav.re Pietro Platania direttore del R. Collegio di musica di Palermo. Milano: Stabilimento Musicale di Francesco Lucca, [entre 1871 y 1872]; Idem. Guida teorica al corso pratico-scolastico di fughe e canoni <...>, 1879; Idem. Trattato d'armonia seguito da un corso di contrappunto dal corale al fugato e partimenti analoghi divisi in tre fascioli. Milano: Stabilimento Musicale di Francesco Lucca, n.d. [1883].

³⁷² Leo L. Modo per ben imparare il Contrapunto del Sig.r D. Leonardo Leo, [ca. 1740]. Dresden, Sächsische Landesbibliothek, MS. D-DI MB.4.49. [Leo L.] Istituzioni o Regole di Contrappunto del sig. Leonardo Leo [1792?], ms: I-Nc 22.2.6(3). Кроме того, трехголосная фуга Лео воспроизведена в антологии Principes de composition des Écoles d'Italie Александра Этьена Шорона (1771–1834) [Choron A.-É. Principes de composition des Écoles d'Italie pour servir à l'instruction des Elèves des Maîtrises de Cathédrales: in 3 vols. Paris: Auguste Le Duc, 1809. Vol. 1. Liv. 1. P. 140–142].

В теории полифонии феномен фуги трактуется весьма широко: высшая форма имитационной полифонии, вид интеллектуальной камерной музыки, музыкальный жанр, подвластный лишь истинным мастерам искусства – все это лишь малая часть тех определений, которыми наделили фугу музыканты, начиная с момента ее зарождения в XIV веке. Если говорить о неаполитанской контрапунктической традиции *Settecento*, завершением которой стал трактат Николы Салы, то фугу нужно считать, прежде всего, музыкальной формой, композиционной «моделью». В преподавании она создавала прочную основу, давала возможность на многочисленных примерах освоить навык создания развитой полифонической пьесы. Но, вместе с тем, позволяла заострить внимание на деталях, вариантах, отклонениях от нормативной схемы, на изобретении индивидуального решения, которые, собственно, и отличают музыкальное произведение от учебного опыта.

Заключение

Трактат *Regole del contrappunto pratico* Николы Салы, опубликованный в Неаполе на пороге XIX столетия, 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 развертывании 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 стретный 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.

Список литературы

1. *Агеева, А.* Разрядная ритмика в «Gradus ad Parnassum» И. Й Фукса и в музыке В. А. Моцарта : теория и практика / А. Агеева // Вестник РАМ им. Гнесиных. — 2010. — № 1. — С. 44–48.
2. *Гервер, Л. Л.* Инганно и другие секреты полифонической техники второй половины XVI — начала XVII века / Л. Л. Гервер. — М. : РАМ имени Гнесиных, 2018. — 239 с.
3. *Григорьев, С. С.* Учебник полифонии / С. С. Григорьев, Т. Ф. Мюллер. — 3-е изд. — М. : Музыка, 1977. — 309 с.
4. *Дискин, К. В.* Концерт Максима Березовского «Не отвержи мене» в зеркале учения о фуге Иоганна Йозефа Фукса / К. В. Дискин // Современные проблемы музыкознания. — 2022. — № 1. — С. 105–135. — <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2022-1-105-135>
5. *Ливанова, Т. Н.* История западноевропейской музыки до 1789 года : учебник / Т. Н. Ливанова : в 2 т. — 2-е изд., перераб. и доп. — М. : Музыка, 1983. — Т. 1. По XVIII век. — 696 с.
6. *Луцкер, П. В.* Итальянская опера XVIII века / П. В. Луцкер, И. П. Сусидко : в 2 ч. — М. : ГИИ, 1998. — Ч. 1 : Под знаком Аркадии. — 438 с.
7. *Луцкер, П. В.* Итальянская опера XVIII века / П. В. Луцкер, И. П. Сусидко : в 2 ч. — М. : Классика-XXI, 2004. — Ч. 2 : Эпоха Метастазео. — 768 с.
8. *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>
9. *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>
10. *Маслова, А. И.* Никола Сала — забытый мастер неаполитанской контрапунктической школы / А. И. Маслова // Исследования молодых музыковедов : сб. статей / ред. А. Гундорина. — М. : РАМ имени Гнесиных,

2020. — С. 96–102. — URL : <https://gnesin-academy.ru/upload/iblock/7b9/xuy13wrwxzks3sz4pfbmakrnzpk3vdz/10-Maslova.pdf> (дата обращения : 07.04.2025).
11. *Митюкова, З. З.* Неаполитанские «консерватории»-приюты XVIII века как педагогический феномен / З. З. Митюкова // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. — 2017. — № 4 (23). — С. 70–84.
 12. *Митюкова, З. З.* Партименто в итальянской музыке XVIII века : дисс. ... канд. иск. / З. З. Митюкова. — Казань, 2018. — 241 с.
 13. *Митюкова, З. З.* Партименто как объект исследования в музыкальной науке XXI века / З. З. Митюкова // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. — 2018. — Т. 8. — Вып. 2. — С. 179–194. — <https://doi.org/10.21638/11701/spbu15.2018.202>
 14. Музыкально-теоретические системы : учебник / Ю. Н. Холопов, Л. В. Кириллина, Т. С. Кюрегян, Г. И. Лыжов, Р. Л. Поспелова, В. С. Ценова. — М. : «Композитор», 2006. — 632 с.
 15. *Мюллер, Т. Ф.* Полифония : учебник / Т. Ф. Мюллер. — М. : Музыка, 1988. — 335 с.
 16. *Протопопов, Вл. В.* История полифонии / Вл. В. Протопопов : в 5 вып. — М. : Музыка, 1985. — Вып. 3 : Западноевропейская музыка XVII — первой четверти XIX века. — 494 с.
 17. *Серебренников, М. А.* Генерал-бас-фуга : еще один взгляд на забытую традицию / М. А. Серебренников // Старинная музыка. — 2009. — № 2. — С. 13–19.
 18. *Серебренников, М. А.* Сольная клавирная генерал-бас-фуга эпохи барокко : дис. ... канд. иск. / М. А. Серебренников : в 2 кн. — М., 2013. — 312, 66 с.
 19. *Симакова, Н. А.* Контрапункт строгого стиля и фуга / Н. А. Симакова : в 2 кн. — М. : «Композитор», 2007. — Кн. 2. Фуга : ее логика и поэтика. — 800 с.
 20. *Скребков, С. С.* Учебник полифонии. 3-е изд., доп. / С. С. Скребков. — М. : Музыка, 1965. — 288 с.

21. *Сусидко, И. П.* Итальянская церковная музыка XVIII века : о стилях, жанрах и региональных традициях / И. П. Сусидко // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. — 2015. — № 2 (13). — С. 12–25.
22. *Танеев, С. И.* Подвижной контрапункт строгого письма / С. И. Танеев. — Лейпциг : М. П. Беляев, 1909. — XI, 402 с.
23. *Тенни, Дж.* История «консонанса» и «диссонанса» / Дж. Тенни ; пер. с англ. А. Зайцева. — СПб. : Jaromír Hladík Press, 2021. — 232 с.
24. *Фраенов, В. П.* Учебник полифонии / В. П. Фраенов. — М. : Музыка, 1987. — 207 с.
25. *Холопов, Ю. Н.* О гармонии Г. Шютца / Ю. Н. Холопов // Г. Шютц : сб. статей / сост. Т. Н. Дубравская. — М. : Музыка, 1985. — С. 133–177.
26. *Южак, К. И.* Полифония и контрапункт : вопросы методологии, истории, теории / К. И. Южак : в 2 кн. — СПб. : Сударыня, 2006. — Кн. 1. — 391 с.
27. *Юнеева, Е. А.* История появления и развития четырех старинных неаполитанских консерваторий / Е. А. Юнеева // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. — 2021. — № 1 (11). — С. 81–88.
28. *Abbate, A.* Due autori per un testo di contrappunto di scuola napoletana : Leonardo Leo e Michele Gabellone / A. Abbate // Studi Musicali. — 2007. — No. 1 (36). — P. 123–159.
29. *Aerts, H.* Die ‘Schule’ des Leonardo Leo (1694–1744) : Studien zur Musikausbildung in Neapel im 18. Jahrhundert : PhD diss. / H. Aerts. — Hildesheim : Georg Olms Verlag AG, 2023. — 486 S. — <https://doi.org/10.5771/9783487424248>
30. Allgemeine musikalische Zeitung / hrsg. Friedrich Rochlitz. — Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1805. — Bd. 7. Jahrgang vom 3/10/1804 bis 25/09/1805. — 836 S.
31. *Amore, A.* La Musica e i Musicisti del Sannio beneventano / A. Amore ; a cura dell'autore. — Frasso Telesino : [s. e.], 2013. — 158 p.
32. *Anonimo.* Guerre civile musicale // L'Eco, Giornale di Scienze, Lettere, Arti, Mode e Teatri. Venerdì 26 Giugno, 1835. — P. 303.

33. *Baragwanath, N.* The Solfeggio Tradition : A Forgotten Art of Melody in the Long Eighteenth Century / N. Baragwanath. — New York : Oxford University Press, 2020. — XIX, 410 p. — <https://doi.org/10.1093/oso/9780197514085.001.0001>
34. *Bent, I.* Steps to Parnassus : contrapuntal theory in 1725 precursors and successors / I. Bent // The Cambridge History of Western Music Theory / ed. by Thomas Christensen. — Cambridge : Cambridge University Press, 2002. — P. 554–602.
35. *Berkahn, J.* Wrestling with the German Devil : Five Case Studies in Fugue after J. S. Bach : PhD Thesis / J. Berkahn. — Wellington, 2006. — 461 p.
36. *Bertini, G.* Dizionario storico-critico degli scrittori di musica e de' più celebri artisti di tutte le nazioni sì antiche che modern / G. Bertini : in 4 vols. — Palermo : Dalla Tipografia Reale di Guerra, 1814. — Vol. 1. — 6, LVI, 168 p.
37. *Bertini, G.* Dizionario storico-critico degli scrittori di musica e de' più celebri artisti di tutte le nazioni sì antiche che modern / G. Bertini : in 4 vols. — Palermo : Dalla Tipografia Reale di Guerra, 1815. — Vol. 2. — 8, 234 p.
38. *Bertini, G.* Dizionario storico-critico degli scrittori di musica e de' più celebri artisti di tutte le nazioni sì antiche che modern / G. Bertini : in 4 vols. — Palermo : Dalla Tipografia Reale di Guerra, 1815. — Vol. 4. — 145, 61, 2, XXXIV p.
39. *Burney, Ch.* Counterpoint / Ch. Burney // The Cyclopædia, or Universal Dictionary of Arts, Sciences, and Literature / ed. by Abraham Rees : in 39 vols. plus 6 vols. plates. — London : Strahan, 1819. — Vol. 10. — Without pagination.
40. *Burney, Ch.* Sala, Nicola / Ch. Burney // The Cyclopædia, or Universal Dictionary of Arts, Sciences, and Literature / ed. by Abraham Rees : in 39 vols. plus 6 vols. plates. — London : Strahan, 1819. — Vol. 31. — Without pagination.
41. *Burney, Ch.* The Present State of Music in France and Italy. 1st ed. / Ch. Burney. — London : T. Becket and Co., 1771. — VIII, 396 p.
42. *Cafiero, R.* La trattatistica musicale / R. Cafiero // 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 / R. Cafiero // Musik und Theater in Neapel im 18. Jahrhundert / hrsg. F. Cotticelli und Paologiovanni Maione. — Kassel ; Basel : Bärenreiter Verlag, 2010. — S. 641–708).

43. *Cafiero, R.* ‘Prattica della musica’: un bilancio sull’insegnamento della composizione nel XVIII secolo / R. Cafiero // *La didattica del partimento. Studi di storia delle teorie musicali. Collana di teoria musicale e trattatistica : Teorie musicali*, n. 6. — Lucca : LIM Editrice, 2020. — P. 189–238.
44. *Cafiero, R. Sala, Nicola* / R. Cafiero // *Die Musik in Geschichte und Gegenwart ; Allgemeine Enzyklopädie der Musik : in 26 Bände in zwei Teilen / begr. von Friedrich Blume. Zweite neubearbeitete Ausgabe / hrsg. von Ludwig Finscher.* — Kassel [etc.] : Bärenreiter-Verlag, 2005. — Bd. 14. — S. 826.
45. *Cafiero, R.* The Early Reception of Neapolitan Partimento Theory in France : A Survey / R. Cafiero // *Journal of Music Theory.* — 2007. — Vol. 51 (1). — Partimenti. — P. 137–159.
46. *Cafiero, R.* Un viaggio musicale nella scuola napoletana : le ‘Regole del contrappunto pratico’ di Nicola Sala (Napoli, 1794) / R. Cafiero // *La didattica del partimento. Studi di storia delle teorie musicali.* — Lucca : LIM Editrice, 2020. — P. 57–80. (Текст также доступен в более раннем варианте : Un viaggio musicale nella scuola napoletana : note sulla fortuna delle ‘Regole del contrappunto pratico’ di Nicola Sala (Napoli, 1794) / R. Cafiero // *Il presente si fa storia. Scritti di storia dell’arte in onore di Luciano Caramel / a cura di Cecilia De Carli e Francesco Tedeschi.* — Milano : Vita & Pensiero, 2009. — P. 733–756.)
47. *Cafiero, R.* Una biblioteca per la biblioteca : la collezione musicale di Giuseppe Sigismondo / R. Cafiero // *Napoli e il teatro musicale in Europa tra Sette e Ottocento. Studi in onore di Friedrich Lippmann / a cura di Bianca Maria Antolini e Wolfgang Witzemann.* — Firenze : Olschki, 1993. — P. 299–367.
48. *Caplin, W. E.* Classical Form : A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven / W. E. Caplin. — New York : Oxford University Press, 1998. — XII, 307 p.
49. *Caporaso, A.* “Il Maestrino” dei Maestri : un Sannita sulle note d’Europa / A. Caporaso // *La provincia Sannita. Anno XXIX.* — 2009. — No. 1. — P. 35–37.
50. *Caraba, I. M. Sala, Nicola* / I. M. Caraba // *Dizionario Biografico degli Italiani.* — Roma : Istituto della Enciclopedia italiana, 2017. — Vol. 89. — XV, 834 p.

51. *Di Chiera, D.* Majo [Maio], Gian Francesco de [Electronic source] / D. DiChiera, M. Mc Clymonds, S. Murphy-Manley // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* / 2nd edition. — London: Oxford University Press, 2001. — 1 электрон. опт. диск (CD-Rom).
52. *Choron, A.-É.*, Dictionnaire historique des musiciens, artistes et amateurs, morts ou vivans <...> / A.-É. Choron, F. Fayolle : in 2 vols. — Paris : Valade et Lenormand, 1810. — Vol. 1. — XCII, 437 p.
53. *Choron, A.-É.* Dictionnaire historique des musiciens, artistes et amateurs, morts ou vivans <...> / A.-É. Choron, F. Fayolle : in 2 vols. — Paris : Valade, 1811. — Vol. 2. — 471 p.
54. *Christensen, T.* The “Règle de l’Octave” in Thorough-Bass Theory and Practice / T. Christensen // *Acta Musicologica*. — 1992. — Vol. 64. — Fasc. 2. — P. 91–117.
55. *Christensen, T.* Thoroughbass as Music Theory / T. Christensen // *Partimento and Continuo Playing in Theory and Practice* / ed. by Dirk Moelants. — Leuven : Leuven University Press, 2010. — P. 9–41.
56. *Cohen, D.* Metaphysics, Ideology, Discipline : Consonance, Dissonance, and the Foundations of Western Polyphony / D. Cohen // *Theoria*. — 1993. — Vol. 7. — P. 1–85.
57. *Cumar, R.* Prospettive sperimentali e metodi di ricerca per lo studio degli intervalli musicali / R. Cumar, L. Frusi. — Pisa : Giardini, 1978. — 63 p.
58. *D’Arienzo, N.* Napoli d’oggi / N. D’Arienzo. — Naples : Luigi Pierro, 1900. — 462 p.
59. *Dent, E.* Leonardo Leo / E. Dent // *Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft, Achter Jahrgang 1906–07* / hrsg. M. Seiffert. — Leipzig : Breitkopf & Härtel. — S. 550–566.
60. *De Rosa, C. A. (marchese di Villarosa).* Memorie dei compositori di musica del regno di Napoli / C. A. De Rosa (marchese di Villarosa). — Naples : Stamperia Reale, 1840. — V, XVI, 251 p.
61. *Di Giacomo, S.* Il Conservatorio di Sant’Onofrio a Capuana e quello di S. Maria della Pietà dei Turchini / S. Di Giacomo. — Milano : R. Sandron, 1924. — 341 p.

62. *Diergarten, F.* Die italienischen und französischen Kontrapunktlehren des 18 und 19. Jahrhunderts / F. Diergarten // Geschichte der Musiktheorie / hrsg. im Auftrag des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz Berlin von Thomas Ertelt und Heinz von Loesch. — Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2021. — Bd. 12. Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Dritter Teil. Frankreich, Belgien, Italien / hrsg. von Stefan Keym. — S. 155–190.
63. *Dietz, H.-B.* A Chronology of Maestri and Organisti at the Cappella Reale in Naples, 1745–1800 / H.-B. Dietz // Journal of the American Musicological Society. — 1972. — Vol. 25, № 3. — P. 379–406.
64. *Dietz, H.-B.* Durante, Francesco [Electronic source] / H.-B. Dietz // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / 2nd edition. — London: Oxford University Press, 2001. — 1 электрон. опт. диск (CD-Rom).
65. *Dodds, M. R.* From Modes to Keys in Early Modern Music Theory / M. R. Dodds. — New York : Oxford University Press, 2023. — 512 p. — <https://doi.org/10.1093/oso/9780199338153.001.0001>
66. L'Esprit des Journaux. Trentième année, Tome III. — Bruxelles : De L'Imprimerie du Journal, 1800. — 252 p.
67. *Fayolle, F.* Éloge de Langlé / F. Fayolle // 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.
68. *Federhofer, H.* Zur handschriftlichen Überlieferung der Musiktheorie in Österreich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts / H. Federhofer // Die Musikforschung. — 1958. — Bd. 11, № 3. — S. 264–279. — <https://doi.org/10.52412/mf.1958.H3>
69. *Fétis, F.-J.* Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique / F.-J. Fétis : in 8 vols. — Bruxelles : Meline, Cans et Compagnie, 1837. — Vol. 4. — 476 p.
70. *Fétis, F.-J.* Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique / F.-J. Fétis : in 8 vols. — Bruxelles : Meline, Cans et Compagnie, 1840. — Vol. 6. — 529 p.

71. *Fétis, F.-J.* Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique / F.-J. Fétis : in 8 vols. — Bruxelles : Meline, Cans et Compagnie, 1844. — Vol. 8. — 625 p.
72. *Fétis, F.-J.* Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique [second edition] / F.-J. Fétis : in 8 vols. plus 2 vols. supplement. — Paris : Firmin Didot Frères, 1867. — Vol. 7. — 548 p.
73. *Florimo, F.* Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli, del Cavaliere Francisco Florimo / F. Florimo : in 2 vols. — Naples : tip. di L. Rocco, 1869. — Vol. 1. — 673 p.
74. *Florimo, F.* La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatorii / F. Florimo : in 4 vols. — Naples : tip. di Vinc. Morano, 1882. — Vol. 2. — 472 p.
75. *Florimo, F.* La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatorii / F. Florimo : in 4 vols. — Naples : tip. di Vinc. Morano, 1882. — Vol. 3. — 651 p.
76. *Framery, N.-É.*, Encyclopédie méthodique : Musique / N.-É. Framery, P.-L. Ginguené. — Paris : chez Panckoucke libraire, 1791. — Vol. 1. — XII, 392 p.
77. *Galeazzi, F.* The Theoretical-Practical Elements of Music, Parts III and IV (1790 and 1796) / F. Galeazzi // Studies in the History of Music Theory and Literature / ed. by D. Burton and G. Harwood. — Urbana : University of Illinois Press, 2012. — 432 p.
78. *Gasparini G., Gallo F.* Catalogo delle Opere Musicali teoriche e pratiche di autori vissuti <...>. Biblioteca del Reale Conservatorio di Musica di San Pietro a Majella di Napoli / G. Gasparini, F. Gallo. — Parma : Officini Grafica Fresching, 1934. — VIII, 696 p.
79. *Giovanni, G.* Tra Napoli e Parigi. Storie di una migrazione libraria / G. Giovanni. — Lucca : LIM Editrice, 2021. — X, 379 p. — (Collana : Studi e Saggi, n. 43). — <http://dx.doi.org/10.24451/arbor.15566>
80. *Gjerdingen, R.* Music in the Galant Style / R. Gjerdingen. — Oxford : Oxford University Press, 2007. — 528 p.
81. *Gjerdingen, R.* Peter van Tour. Counterpoint and Partimento : Methods of Teaching Composition in Late Eighteenth-Century Naples. Uppsala : Uppsala Universitet, 2015, pp. 318, ISBN 978 91 554 9197 0 / R. Gjerdingen // Eighteenth-Century

- Music. — 2016. — Vol. 13 (1). — P. 123–129. — <https://doi.org/10.1017/S1478570615000524>
82. *Gjerdingen, R.* The Perfection of Craft Training in the Neapolitan Conservatories / R. Gjerdingen // *Rivista di Analisi e Teoria Musicale*. — 2009. — XV, № 1. — P. 29–52.
83. [*Grossi, G. B. G.*] Biografia degli uomini illustri del Regno di Napoli, ornata dei loro rispettivi ritratti. Volume che contiene gli elogj dei maestri di Cappella, cantori, e cantanti più celebri. Compilato da diversi letterati nazionali / G. B. G. Grossi. — Napoli : Presso Nicola Gervasi, Calcografo, 1819. — [pp. n.n.].
84. *Groth, R.* Italienische Musiktheorie im 17. Jahrhundert / R. Groth // *Italienische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert* / hrsg. von F. Alberto Gallo, Renate Groth, Claude V. Palisca, Frieder Rempp. — Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989. — (Geschichte der Musiktheorie. Bd. 7.). — S. 309–390.
85. *Gyrowetz A.* Biographie des Adalbert Gyrowetz / A. Gyrowetz. — Vienna : Mechitaristen-Buchdruckerei, 1848. — 96 S.
86. *Hesse, H.-P.* The Judgment of Musical Intervals / H.-P. Hesse // *Music, Mind, and Brain : The Neuropsychology of Music* / ed. by M. Clynes. — New York : Plenum, 1982. — P. 217–225.
87. *Holtmeier, L.* Heinichen, Rameau, and the Italian Thoroughbass Tradition : Concepts of Tonality and Chord in the Rule of the Octave / L. Holtmeier // *Journal of Music Theory*. — 2007. — Vol. 51 (1). — Partimenti. — P. 5–49.
88. *Hucke, H.* Leo, Leonardo [Lionardo] (Ortensio Salvatore de [di]) [Electronic source] / H. Hucke, R. Cafiero // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* / 2nd edition. — London: Oxford University Press, 2001. — 1 электрон. опт. диск (CD-Rom).
89. *Hughes-Hughes, A.* Catalogue of manuscript music in the British Museum / A. Hughes-Hughes : in 3 vols. — London : order of the Trustees, 1909. — Vol. 3. — XX, 543 p.
90. *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, par Emmanuel Imbimbo / E. Imbimbo. — Paris : L'imprimerie de Firmin Didot, 1821. — 48 p.
91. *Jans, M.* Towards a History of the Origin and Development of the Rule of the Octave / M. Jans // Towards Tonality : Aspects of Baroque Music Theory. — Leuven : Leuven University Press, 2007. — P. 119–143.
92. *Jeppesen, K.* Counterpoint : The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century / K. Jeppesen ; translated by Glen Haydon. — Englewood Cliffs : Prentice-Hall, 1939 / [1960?]. — XVIII, 302 p.
93. *Kirkendale W.* Fugue and Fugato in Rococo and Classical Chamber Music / W. Kirkendale ; translated from the German ed. by Margaret Bent and the author. — Rev. and expanded 2nd ed. — Durham : Duke University Press, 1979. — XXVII, 383 p.
94. *Kirnberger, J. Ph.* Gedanken über die verschiedenen Lehrarten der Komposition als Vorbereitung zur Fugenkentniss / J. Ph. Kirnberger. — Berlin : Georg Jacob Decker, 1782. — 31 S.
95. *La Fage, A. de.* Essais de diphthérogaphie musicale, ou Notices, descriptions, analyses, extraits et reproductions de manuscrits relatifs à la pratique, à la theorie et à l'histoire de la musique / A. de La Fage : 1 vol. plus atlas. — Paris : O. Legouix, 1864. — 568, 131 p.
96. *La Fage, A. de.* Jacques Tritto [Giacomo Tritto] / A. de La Fage // Miscellanées musicales. — Paris : Comptoir des imprimeurs unis, 1844. — P. 173–185.
97. *Laterza M.* Giorgio Sanguinetti. The Art of Partimento : History, Theory, and Practice. New York : Oxford University Press, 2012, pp. XIV + 385, ISBN 978 0 19 539420 7 / M. Laterza // Eighteenth-Century Music. — 2016. — Vol. 13 (1). — P. 121–123. — <https://doi.org/10.1017/S1478570615000512>
98. *Lavignac, A.* Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire / A. Lavignac : deux parties, 11 vols. — Paris : Delagrave, 1920. — Première partie. Vol. 4. Histoire de la Musique : Espagne, Portugal. — 592 p.
99. *Ledbetter, D.* Bach's 'Well-tempered Clavier'. The 48 preludes and fugues / D. Ledbetter. — New Haven e Londra : Yale University Press, 2002. — XVI, 414 p.

100. *Lehner, M.* Hans Aerts : ‘Die Schule’ des Leonardo Leo (1694–1744). Studien zur Musikausbildung in Neapel im 18. Jahrhundert / M. Lehner // Die Musikforschung. — 2025. — Vol. 78 (1). — P. 53–56. — <https://doi.org/10.52412/mf.2025.H1.5040>
101. *Leo, G.* Nicola Sala / G. Leo // Rivista storica del Sannio. — 1918. — Vol. 4, № 5. — [pp. n.n.].
102. *Libby, D.* Sala, Nicola [Electronic source] / D. Libby, J. L. Jackman // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / 2nd edition. — London: Oxford University Press, 2001. — 1 электрон. опт. диск (CD-Rom).
103. *Libby, D.* (Vito) Niccolò [Nicola] (Marcello Antonio Giacomo) Piccinni [Piccini] [Electronic source] / D. Libby, J. Rushton // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / 2nd edition. — London: Oxford University Press, 2001. — 1 электрон. опт. диск (CD-Rom).
104. *Lichtenthal, P.* Dizionario e Bibliografia della Musica. Dizionario di musica / P. Lichtenthal : in 2 vols. — Milano : Antonio Fontana, 1826. — Vol. 1. — VIII, 368 p.
105. *Marcarelli, G.* L’Oriente del Taburno : storia dell’antica città di Tocco e dei suoi casali / G. Marcarelli. — Benevento : F. Caudine, 1915. — 198 p.
106. *Martini, G. B.* Storia della musica ... : alla Sacra reale cattolica Maestá Maria Barbara <...> umiliato, e dedicato da fr. Giambatista Martini / G. B. Martini, L. Volpe : in 3 vols. — Bologna : Per Lelio dalla Volpe, impressore dell’Istituto delle Scienze, 1757. — Vol. 1. — XII, 507 p.
107. *Marvin, R. M.* “Verdi learns to compose : the writings of Bonifazio Asioli” / R. M. Marvin // Studi musicali. — 2007. — № 2 (36). — P. 469–490.
108. *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>
109. *Meidhof, N.* Alexandre Étienne Choron’s Adaption of Nicola Sala’s *Regole del contrappunto pratico* as Contribution to the Cultural Transfer between Naples and Paris / N. Meidhof // Studi Pergolesiani / Pergolesi Studies / a cura di Claudio

- Bacciagaluppi e Marilena Laterza. — Bern : Peter Lang, 2021. — Vol. 11. — P. 349–362. — <https://doi.org/10.3726/b18803>
110. *Neuwirth, M.* What Is a Cadence? Theoretical and Analytical Perspectives on Cadences in the Classical Repertoire / M. Neuwirth, P. Bergé. — Leuven : Leuven University Press, 2015. — 320 p.
111. *Oliphant, T.* Catalogue of the Manuscript Music in the British Museum / T. Oliphant. — London : order of the Trustees, 1842. — 105 p.
112. *Orloff, G.* Essai sur l'histoire de la musique en Italie, depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours / G. Orloff : in 2 vols. — Paris : P. Dufart et Chasseriau, 1822. — Vol. 1. — 304 p.
113. *Pannain, G.* Saggio su la Musica a Napoli nel secolo XIX / G. Pannain // Rivista Musicale Italiana. — 1931. — Anno XXXVIII, № 1. — P. 193–206.
114. *Pasquini, E.* L'«Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto». Padre Martini Teorico e didatta della musica / E. Pasquini. — Firenze : Leo S. Olschki, 2004. — XII, 348 p.
115. *Pastore, G.* Leonardo Leo / G. Pastore. — Galatina : Pajano, 1957. — 159 p.
116. *Pikler, A.* History of Experiments on the Musical Interval Sense / A. Pikler // Journal of Music Theory. — 1996. — Vol. 10, № 1. — P. 54–95.
117. *Pozzi, R.* Cafaro [Caffaro], Pasquale [Electronic source] / R. Pozzi // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / 2nd edition. — London: Oxford University Press, 2001. — 1 электрон. опт. диск (CD-Rom).
118. *Prota-Giurleo, U.* Musicisti sanniti / U. Prota-Giurleo // Sannium : pubblicazione trimestrale di studi storici regionali. — Benevento : Tip. Ist. Maschile V. Emanuele III, 1928. — Anno 1. — № 1. — P. 63.
119. The Harvard Dictionary of Music / ed. by Don Michael Randel. 4th edition. — Cambridge ; London : Belknap Press of Harvard University Press, 2003. — XXVII, 978 p.
120. Revue de Paris. Tome trente-neuvième. — Paris, 1832. — 287 p.
121. *Rivera, B.* Finding the Soggetto in Willaert's Free Imitative Counterpoint : A Step in Modal Analysis / B. Rivera // Music Theory and the Exploration of the Past / ed.

- by Christopher Hatch and David W. Bernstein. — Chicago : The University of Chicago Press, 1993. — P. 73–102.
122. *Rosenberg, J.* Il ‘Leista’ Raimondi contro il ‘Durantista’ Bellini / J. Rosenberg // Atti del Convegno di Morcone, 19–21 aprile 1990 / ed. by Rosa Cafiero e Marina Marino. — Reggio Calabria : Jason Editrice, 1999. — P. 75–97.
123. *Rosenberg, J.* The Experimental Music of Pietro Raimondi : PhD diss. / J. Rosenberg. — New York, 1995. — 782 p.
124. *Rousseau, J.-J.* Dictionnaire de Musique / J.-J. Rousseau. — Paris : Chez la Veuve Duchesne, 1768. — XII, 548 p.
125. *Sachs, K.-J.* Counterpoint [Electronic source] / K.-J. Sachs, C. Dahlhaus // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / 2nd edition. — London: Oxford University Press, 2001. — 1 электрон. опт. диск (CD-Rom).
126. *Sala, M. G. Della.* Scheda bio-bibliografica di Nicola Sala [Electronic source] // M. G. Della Sala. — URL: <https://www.conservatorio.bn.it/conservatorio/nicola-sala/> (accessed: 07.04.2025).
127. *Sanguinetti, G.* Decline and Fall of the ‘Celeste Impero’ : The Theory of Composition in Naples During the Ottocento / G. Sanguinetti // Studi musicali. — 2005. — № 2 (34). — P. 451–502.
128. *Sanguinetti, G.* Diminution and Harmonic Counterpoint in Late-Eighteenth Century Naples : Vincenzo Lavigna’s Studies with Fedele Fenaroli / G. Sanguinetti // Journal of Schenkerian Studies. — 2013. — Vol. 7. — P. 31–62.
129. *Sanguinetti, G.* La scala come modello per la composizione / G. Sanguinetti // Rivista di Analisi e Teoria Musicale. — 2009. — Vol. 15, № 1. — P. 68–96.
130. *Sanguinetti, G.* Partimento-fugue : The Neapolitan Angle / G. Sanguinetti // Partimento and Continuo Playing in Theory and Practice. — Leuven : Leuven University Press, 2010. — P. 71–111.
131. *Sanguinetti, G.* The Art of Partimento : History, Theory, and Practice / G. Sanguinetti. — New York : Oxford University Press, 2012. — 420 p.
132. *Sanguinetti, G.* The Realization of Partimenti : An Introduction / G. Sanguinetti // Journal of Music Theory. — 2007. — Vol. 51 (1). — Partimenti. — P. 51–83. — <https://doi.org/10.1215/00222909-2008-023>

133. *Sartori, C.* I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800 : catalogo analitico con 16 indici / C. Sartori : in 7 vols. — Cuneo : Bertola & Locatelli, 1990–1994.
134. *Serebrennikov, M.* From Partimento Fugue to Thoroughbass Fugue : New Perspectives / M. Serebrennikov // BACH : Journal of the Riemenschneider Bach Institute. — 2009. — Vol. 40, № 2. — P. 22–44.
135. *Sigismondo, G.* Apoteosi della Musica del Regno di Napoli in tre ultimi transudati Secoli / G. Sigismondo : in 4 vols. D-B Mus. ms. autogr. theor. Sigismondo, G.I., 1820; a cura di C. Bacciagaluppi, G. Giovani, R. Mellace ; introduttivo di R. Cafiero. — Roma : Società Editrice di Musicologia, 2016. — LXXIV, 334 p.
136. *Skamletz, M.* Eine frühe französische Abschrift von Nicola Salas Regole del contrappunto pratico / M. Skamletz // Studi Pegolesiani / Pergolesi Studies / a cura di Claudio Bacciagaluppi e Marilena Laterza. — Bern : Peter Lang, 2020. — Vol. 11. — P. 319–348. — <https://doi.org/10.3726/b18803>.
137. *Stella, G.* Le ‘Regole del contrappunto pratico’ di Nicola Sala : una testimonianza sulla didattica della fuga nel Settecento napoletano / G. Stella // Rivista di Analisi e Teoria Musicale. — 2009. — Vol. 15, № 1. — P. 121–143.
138. *Stevenson, R.* Regola dell’ottava [Electronic source] / R. Stevenson // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / 2nd edition. — London: Oxford University Press, 2001. — 1 электрон. опт. диск (CD-Rom).
139. *Stumpf, C.* Konsonanz und Dissonanz / C. Stumpf // Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft. — 1898. — Bd. 1. — S. 1–108.
140. *Sullo, P.* I Solfeggi di Leo e lo studio della forma nella Scuola Napoletana del Settecento / P. Sullo // Rivista di Analisi e Teoria Musicale / a cura di Gaetano Stella. — 2009. — № 1 (15). — P. 101–119.
141. *Sullo, P.* L’impostazione didattica di Nicola Sala, maestro di Gaspare Spontini / P. Sullo // Musica e spettacolo a Napoli durante il decennio francese (1806–1815) / a cura di Paologiovanni Maione. — Napoli : Turchini Edizioni, 2016. — P. 417–454.
142. *Tasini, F.* Introduzione / F. Tasini // Alessandro Scarlatti. 15 Fugues for Keyboard (ASOT 102-116). Three- and Four-Part Elaboration from the original Two-Part version by Francesco Tasini. — Bologna : UT Orpheus Edizioni, 2020. — P. 4–8.

143. *Tenney, J.* A History of “Consonance” and “Dissonance” / J. Tenney. — New York : Excelsior Music Publ. Company, 1988. — 117 p.
144. The 189 Partimenti of Nicola Sala : Complete Edition with Critical Commentary / ed. by Peter van Tour : in 3 vols. — Uppsala : Acta Universitatis Upsaliensis, 2017. — (Studia Musicologica Upsaliensia. Nova Series 27a–c). — 415 p.
145. The Cambridge History of Eighteenth-Century Music / ed. by Simon P. Keefe. — Cambridge : Cambridge University Press, 2009. — XVII, 798 p. — <https://doi.org/10.1017/CHOL9780521663199>
146. The Gentleman’s Magazine. — London : William Pickering, John Bowyer Nichols and Son, 1835. — Vol. 3. — 692 p.
147. *Tour, P. van.* Counterpoint and Partimento : Methods of Teaching Composition in Late Eighteenth-Century Naples : PhD diss. / P. van Tour. — Uppsala : Uppsala Universitet, 2015. — 318 p.
148. *Tour, P. van.* Improvised and Written Canons in Eighteenth-Century Neapolitan Conservatories / P. van Tour // Journal of the Alamire Foundation. — 2018. — No. 10. — P. 133–146.
149. *Tour, P. van.* “Taking a walk at the Molo” : Partimento and the Improvised Fugue / P. van Tour // Musical Improvisation in the Baroque Era / ed. by Fulvia Morabito. — Turnhout, Belgium : Brepols, 2019. — (Series Title : Speculum musicae) — V. 33. — P. 371–382.
150. *Tour, P. van.* The Italian Fugue : Investigated through Young Apprentices in Eighteenth-Century Naples and Bologna. Monograph [Projected, 2025–2027] / P. van Tour. [In progress].
151. *Vos, J.* The Perception of Pure and Tempered Musical Intervals. PhD diss. / J. Vos. — Leiden, 1987. — 151 p.
152. *Wagner, J. W.* Hexachord [Electronic source] / J. W. Wagner // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / 2nd edition. — London: Oxford University Press, 2001. — 1 электрон. опт. диск (CD-Rom).
153. *Walker, P.* Fugue [Electronic source] / P. Walker // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / 2nd edition. — London: Oxford University Press, 2001. — 1 электрон. опт. диск (CD-Rom).

Источники

154. *Bathioli, F.* Kleine gemeinnützige Guitareschule. — Wien : Diabelli, [1827]. — 31 S.
155. *Berardi, A.* Documenti armonici di D. Angelo Berardi da S. Agata, canonico nell' Insigne Collegiata di S. Angelo di Viterbo <...>. — Bologna : Giacomo Monti, 1687. — 178 p.
156. *Berardi, A.* Miscellanea musicale di D. Angelo Berardi divisa in tre parti dove con dottrine si discorre delle materie più curiose della musica. — Bologna : per G. Monti, 1689. — 210 p.
157. *Bertali, A.* Instructio Musicalis Domini Antonÿ Berthalli 1676. — Kremsmünster, Bibliothek der Benediktiner-Stift Kremsmünster, Regenterei oder Musikarchiv, Ms. A-KR L 67.
158. *Bertali, A.* Instruction musicalis [Domini Antonÿ Bertalli, 1676]. Ms. [Stift Kremsmünster]. Faksimile-Edition Kremsmünster, 22. — Stuttgart : Cornetto Verlag, 2012. — Ohne Paginierung.
159. *Bertali, A.* Sequuntur regulae compositiones // Poglietti A. Regulae compositionis, 16[--?]. P. 28–42. — Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Ms. MH 62731e.
160. *Bianciardi, F.* Breve Regola per imparar'a sonare sopra il Basso con ogni sorte d'Instrumento. — Siena, 1607. — 1 p.
161. *Bruschi, F.* Regole per il contrapunto, e per l'accompagnatura del Basso Continuo. — Lucca : L. Venturini, 1711. — 85 p.
162. *Campion, F.* Traité d'Accompagnement et de Composition, selon la règle des octaves de musique. — Paris : G. Adam, 1716. — 22 p., [2] f. de pl.
163. *Choron, A.-É.* Méthode élémentaire de Composition <...> Par J. Georg Albrechtsberger, traduit de l'Allemand <...> Par M.A. Choron : in 2 vols.— Paris : Impr.-Libr. pour les Mathématiques et la Marine, 1814. — Vol. 1. — VIII, 177 p.
164. *Choron, A.-É.* Principes de composition des Écoles d'Italie pour servir à l'instruction des Elèves des Maîtrises de Cathédrales : in 3 vols. — Paris : Auguste Le Duc, 1808. — Vol. 1. — XXVII, 102, 142, 42, 34, 52, 71 p.

165. *Choron, A.-É.* Principes de composition des Écoles d'Italie pour servir à l'instruction des Elèves des Maîtrises de Cathédrales : in 3 vols. — Paris : Auguste Le Duc, 1808. — Vol. 2. — 319, 60, 68 p.
166. *Choron, A.-É.* Principes de composition des Écoles d'Italie pour servir à l'instruction des Elèves des Maîtrises de Cathédrales : in 3 vols. — Paris : Auguste Le Duc, 1808. — Vol. 3. — 380, 31 p.
167. *Choron, A.-É.* 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 / A.-É. Choron, V. Fiocchi. — Paris : Chez Janet et Cotelte, 1804. — XXXIV, 173 p.
168. *Choron, A.-É.* Manuel complet de musique vocale et instrumentale, ou Encyclopédie musicale. 6 vols. : in-12 plus 5 vols. de plates ; in-8 oblong. / A.-É. Choron, A. de La Fage. — Paris : Librairie encyclopédique de Roret, 1836–1838.
169. *Denis, P.* Méthode pour apprendre à jouer de la mandoline sans Maître. — Paris : Chez l'auteur, 1768. — 78 p.
170. *Durante, F.* Regole per l'Accompagnamento Del Sig.r Francesco Durante. — Florence, Biblioteca del Conservatorio di Musica Luigi Cherubini, ms. I-Fc B. 360.
171. *Fenaroli, F.* Regole musicali per i principianti di cembalo [prima edizione]. — Naples : Vincenzo Mazzola-Vocola, 1775. — 55 p.
172. *Fenaroli, F.* Regole musicali per li Principianti di Cembalo. Nuova edizione accresciuta [terza edizione]. — Naples : Domenico Sangiacomo, 1795. — 60 p.
173. *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]. — 62, 120 p.
174. Fughe. — Naples, Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella, ms. I-Nc 19-5-15.
175. *Fux, J. J.* Gradus ad Parnassum, sive manuctio ad compositionem musicae regularem. — Vienna : Joannis Petri Van Ghelen, 1725. — IV, 280 p.
176. *Fux, J. J.* Salita al Parnasso osia Guida alla Regolare Composizione della Musica. — Carpi : Stamperia del pubblico per il Carmignani, 1761. — VIII, 240 p.

177. *Fux, J. J.* Traité de Composition Musicale Fait par le Célèbre Fux, traduit en français par le S.^r Pietro Denis. 3 vols. in 1. — Paris : Diod, Bijoutier, Garnier & Cadet, ca. 1773. — 80, 100, 92 p.
178. *Gherardeschi, G.* Studi di Contrappunto fatti da me Giuseppe Gherardeschi sotto la direzione del Celeberrimo Sig.^{re} D. Niccola Sala, Maestro del Real Conservatorio della Pietà de Turchini. In Napoli. Cominciati il di 3. Dicembre 1780. — Pistoia, Archivio Capitolare di Pistoia, ms. I-PS B. 166 n.9.
179. Grammatica di musica ovvero Corso elementare di armonia e di contropunto. — Napoli : Gaetano Eboli, 1823. — II, 170 p.
180. *Langlé, H.* Traité de la fugue. — Paris, 1805. — 100 p.
181. *Lenzi, C.* Principj di contrapunto. La scola [*sic*] di contrapunto sotto il celebre d. Niccola [*sic*] Sala. Parte Prima. 48 Esercizi di contrappunto, “a dì 12 Novembre 1755”. — Bergamo, Civica Biblioteca Angelo Mai, ms. I-Bgc Mayr B.9.19.33.
182. [*Leo, L.*]. Institutioni o Regole del Contrappunto del Sig.^r Leonardo Leo. — Naples, Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella, ms. I-Nc 22-2-6(3).
183. *Leo, L.* Modo per ben imparare il Contrapunto | Del Sig.^r D. Leonardo Leo. — Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Ms. D-Dl MB.4.49.
184. *Leo, L.* Fughe a due del Sig.^r D. Leonardo Leo. — Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin, Ms. D-B Mus. ms. 12837/1.
185. *Martini, G. B.* Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di Contrappunto sopra il Canto Fermo. — Bologna : Per Lelio dalla Volpe, impressore dell’Istituto delle Scienze, 1774. — XXXII, 260 p.
186. *Martini, G. B.* Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di Contrappunto Fugato. — Bologna : Per Lelio dalla Volpe, impressore dell’Istituto delle Scienze, 1776. — XXXXVIII, 328 p.
187. *Mattei, S.* Pratica d’accompagnamento sopra bassi numerate e contrappunto a più voci. — Bologna : Cipriani, ca. 1824. — 204 p.
188. *Muscogiuri, B.* Studio sopra tutti i Moti del Basso a 3. Parti secondo la Scuola vera di Durante. — Florence, Biblioteca del Conservatorio di Musica Luigi Cherubini, ms. I-Fc B 505.

189. *Neri, B.* Studio di contrappunto incominciato da me Benedetto Neri nell'anno 1796 alli 12. di Dicembre 1796. — Novara, Biblioteca Capitolare di Santa Maria, ms. I-NOd, Fondo cappella musicale 3387.
190. *Paolucci, G.* Arte Pratica di Contrapunto. 3 vols. Vol. 2. Venice : Antonio de Castro, 1766. — 318 p.
191. Pietà dei Turchini Concorso per Mastricelli, 1797. — Naples, Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella, ms. I-Nc 19-5-16.
192. Pietà dei Turchini Concorso per Mastricello 1798. — Naples, Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella, ms. I-Nc 19-5-17.
193. *Platania, P.* Corso completo di fughe e canoni d'ogni genere : opera pratico-scolastica / del maestro cav.re Pietro Platania direttore del R. Collegio di musica di Palermo. — Milano : Stabilimento Musicale di Francesco Lucca, [dep. 1871/2]. — 48, 63, 40, 26 p.
194. *Platania, P.* Guida teorica al corso pratico-scolastico di fughe e canoni / del maestro Pietro Platania. — Palermo : Michele Amenta, 1879. — 14 p.
195. *Platania, P.* Trattato d'armonia seguito da un corso di contrappunto dal corale al fugato e partimenti analoghi divisi in tre fascioli. — Milano : Stabilimento Musicale di Francesco Lucca, n.d. [1883]. — III, 107, 49 p.
196. [*Raimondi, P.*] Fughe del celebre M.^o Pietro Raimondi. — Terni, Biblioteca dell'Istituto Superiore di Studi Musicali Giulio Briccialdi, ms. I-TE Mus. Ms. 7.
197. *Raimondi, P.* Fughe diverse in tre parti composte <...> da Pietro Raimondi Suo Maestro di Camera, Socio corrispondente dell'Accademia delle belle Arti di Napoli e Direttore del Real Collegio di Musica di Palermo. 6 vols. — Milano : Gio. Ricordi, 1838/[1846].
198. *Sala, N.* Fughe del M.tro Nicola Sala. — Milano, Biblioteca del Conservatorio di Musica Giuseppe Verdi, ms. I-Mc Th.c.116b.
199. *Sala, N.* Regole del contrappunto pratico / [Trattato di contrappunto e fuga]. Autograph, [1787–1793]. — Milano, Biblioteca del Conservatorio di Musica Giuseppe Verdi, ms. I-Mc Ms.TM.40. — 104 p.

200. *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. — 92 p.
201. *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. 2. — 143 p.
202. *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. 3. — 200 p.
203. *Sala, N.* Règles du contrepoint pratique, contenant une série de modèles sur toutes les parties de l'art du contrepoint ; Par Nicolas Sala, Maître de Chapelle, Napolitain. Nouvelle édition, Mise en ordre et augmentée de la Collection Complète des Partimenti ou Leçons de Basse chiffrée du même Auteur, Par M. A. Choron, Chez l'Editeur, rue du Regard, Faubourg St.-Germain, N.º 6. — Paris, [1808]. — [?] p.
204. *Sala, N.* [81] Solfeggi a voce sola di soprano Del Sig. D. Nicola Sala. — Naples, Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella, ms. I-Nc, Solfeggio 386 : R.8.19.
205. *Sala, N.* Solfeggi di soprano col basso del signor Nicola Sala fatti per uso della S. Casa della Pietà de' Torchini. — Naples, Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella, ms. I-Nf, partiture.
206. *Sala, N.* Solfeggi in chiave di basso del Sig.^r D. Nicolò Sala 1778. — Naples, Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella, ms. I-Nc, Solfeggio 385 : 7.5.6 ; I.2.13.
207. *Salari, F.* Ave Maris Stella [motet]. — Bergamo, Biblioteca Musicale Gaetano Donizetti, ms. I-BGi Piatti Lochis PREIS. O. 9253.
208. *Salari, F.* Secondo Libro di Contraponto, fatto da mè Francesco Salari, sotto la direzione Del Sig.^r Nicola Piccinni, Celebre Maestro Napoletano. Sant'Onofrio, Napoli, a dì 26 Giugno 1767. — Bergamo, Civica Biblioteca Angelo Mai, ms. I-BGc Mayr B.9.19.19.

209. *Scarlatti, A.* Quindici Fughe a Due copiate da Sala Del Sig.[no]re Cav.[alier]e Alessandro Scarlatti. — Naples, Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella, ms. I-Nc 34.4.13(7).
210. *Selvaggi, G.* Trattato di armonia ordinato con nuovo metodo, e corredato di tavole a dichiarazione delle cose in esso esposte. — Napoli : Presso Raffaele Miranda, 1823. — VII, 169 p.
211. *Tritto, G.* Scuola di Contrappunto ossia Teorica musicale. — Milano : Ferd. Artaria Editore, 1816. — 70 p.
212. *Zarlino, G.* Le Istitutioni Harmoniche di M. Gioseffo Zarlino da Chioggia. — Venice, 1558. — VI, 347 p.

Список нотных примеров в основном тексте диссертации

Глава 1. Никола Сала и его трактата *Regole del contrappunto pratico*

Рис. 1.1. В. Muscogiuri. [Контрапунктическая тетрадь, 1781]. I-Fc В 505. Правило Фенароли «О диссонансах, или о приготовлении кварты»

Рис. 1.2. [P. Denis.] *Traité de Composition Musicale*. Vol. 3. P. 91. Ex. 1–3

Глава 2. Общая теория и практика контрапункта в трактате Салы

Рис. 2.1a. Консонансы

Рис. 2.1b. Диссонансы

Рис. 2.2. Употребление секунды и кварты

Рис. 2.3. Употребление септимы и ноны

Рис. 2.4. О различии секунды и ноны

Рис. 2.5. Другие способы введения секунды

Рис. 2.6. RI-P1-2.1, -2.2, -2.3

Рис. 2.7. RI-P1-2.4

Рис. 2.8. Ф. Кампъон. Правило гармонизации мажорной гаммы

Рис. 2.9. RI-P2-3.1

Рис. 2.10. RI-P2-3.1b

Рис. 2.11. RI-P2-3.3b

Рис. 2.12. RI-P2-3.5j

Рис. 2.9. RI-P2-3.1

Рис. 2.10. RI-P2-3.1b

Рис. 2.11. RI-P2-3.3b

Рис. 2.12. RI-P2-3.5j

Рис. 2.13. RI-P3-1.1

Рис. 2.14. F. Bathioli. *Kleine gemeinnützige Guitareschule*. Ключевые знаки в мажорных и минорных тональностях

Рис. 2.15. Кантусы двойных контрапунктов в I томе *Regole* Салы

Рис. 2.16. RI-P3-2.1–2.1a

Рис. 2.17. RI-P3-2.7–2.7a

Рис. 2.18. RI-P3-2.13

Рис. 2.19. RI-P3-2.19–2.19a

Рис. 2.20. RI-P3-2.30–2.30a

Рис. 2.21. RI-P3-3.1–3.1a

Рис. 2.22. RI-P3-4.4

Рис. 2.23. RI-P3-4.21

Рис. 2.24. RI-P3-4.27

Рис. 2.25. RI-P3-5.1

Рис. 2.26. RI-P3-5.19

Глава 3. Неаполитанская fuga

Рис. 3.1. Начальные такты двух *solfeggi* из сборника *Fughe a due del Sig.^r D. Leonardo Leo*

Рис. 3.2. Partimento-fugue no. 17 из *Fughe del M.tro Nicola Sala*, тт. 1–27

Рис. 3.3. Эскиз трехголосной fugи из *Studi di Contrappunto* Джузеппе Герардески

Рис. 3.4. RIII-F4.2. Образец fugи в *stile antico*, или *osservato*

Рис. 3.5. RIII-F4.13. Образец fugи в *stile modern*

Рис. 3.6. RII-F4.3

Рис. 3.7. RII-F4.4

Рис. 3.8. RII-D4.1

Рис. 3.9. RIII-F5.6

Рис. 3.10a. Sala. *Regole III*. P. 3. Образец автентической fugи

Рис. 3.10b. Sala. *Regole III*. P. 3. Образец плагальной fugи

Рис. 3.11a. А. Скарлатти. Fуга №1 (ASOT 102) из *Quindici Fughe a Due*, тт. 1–7

Рис. 3.11b. Н. Сала. *Regole II*. Fуга №1 (RII-F2.1), тт. 1–7

Рис. 3.12. И.Й. Фукс. *Gradus ad Parnassum*. Fuga à 2 (in D). P. 146–147

Список иллюстраций в Приложении А

- Рис. 1.* Портрет Леонардо Лео (1694– 1744). Неизвестный автор. XVIII век. Холст, масло
- Рис. 2.* Портрет Франческо Дуранте (1684–1755). Неизвестный автор. XVIII век. Холст, масло
- Рис. 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)
- Рис. 4.* Титульный лист и разворот с теорией интервалов рукописи Леонардо Лео *Modo per ben imparare il Contrapunto / Del Sig.r D. Leonardo Leo*
- Рис. 5.* Титульный лист и разворот с теорией интервалов рукописи Франческо Дуранте *Regole per l'Accompagnamento Del Sig.r Francesco Durante*
- Рис. 6.* Титульный лист трактата Феделе Фенароли *Regole musicali per i principianti di cembalo* (первое издание, 1775)
- Рис. 7.* Титульный лист трактата Феделе Фенароли *Regole musicali per li Principianti di Cembalo* (третье издание, 1795)
- Рис. 8.* Портрет Николы Салы (1713–1801). Чиро Пунцо (1850–1925). Неаполь. Conservatorio di Musica San Pietra a Majella
- Рис. 9.* Внутреннее убранство церкви *di Santa Maria Incoronatella nella Pietà dei Turchini* на Виа Медина в Неаполе, при которой была открыта одноименная консерватория, где работал Сала
- Рис. 10.* Письмо Николы Салы Падре Мартини от 29 июня 1759 года
- Рис. 11.* Портрет Николы Салы в *Biografia degli uomini illustri del Regno di Napoli*
- Рис. 12.* Логотип *Conservatorio Statale di Musica Nicola Sala di Benevento*
- Рис. 13.* Титульный лист первого тома трактата Николы Салы *Regole del contrappunto pratico* (Неаполь, 1794)
- Рис. 14.* Титульный лист первого тома трактата Александра-Этьена Шорона *Principes de composition des ecoles d'Italie* (Париж, 1809)
- Рис. 15.* Предисловие к I тому *Regole* и начало обучения двухголосным *disposizioni* и фугам в автографе трактата Салы

Рис. 16. Парнасский фронтиспис итальянского издания *Salita al Parnasso* И.Й. Фукса (Карпи, 1761)

Рис. 17. Портрет Франческо Фео (1691–1761). Неизвестный автор. XVIII век. Холст, масло

Рис. 18. Томмазо Руиц (художник, работал в Неаполе с 1738–1780 гг.). Вид на Везувий с Моло, Неаполь (ок. 1750). Масло на канве

Список нотных примеров в Приложении Б

Рис. 1. Фуга №1 (ASOT 102) из сборника *Quindici fughe a Due* Алессандро Скарлатти

Рис. 2. Фуга №1 (RП-F2.1) из II тома *Regole del contrappunto pratico* Николы Салы

Рис. 3. Фуга №19 (RП-F4.3) из II тома *Regole del contrappunto pratico* Николы Салы

Рис. 4. Фуга №25 (RП-F4.9) из II тома *Regole del contrappunto pratico* Николы Салы

Приложение А

Рис. 1. Портрет Леонардо Лео (1694–1744). Неизвестный автор. XVIII век. Холст, масло. Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna



Рис. 2. Портрет Франческо Дуранте (1684–1755). Неизвестный автор. XVIII век. Холст, масло. Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna

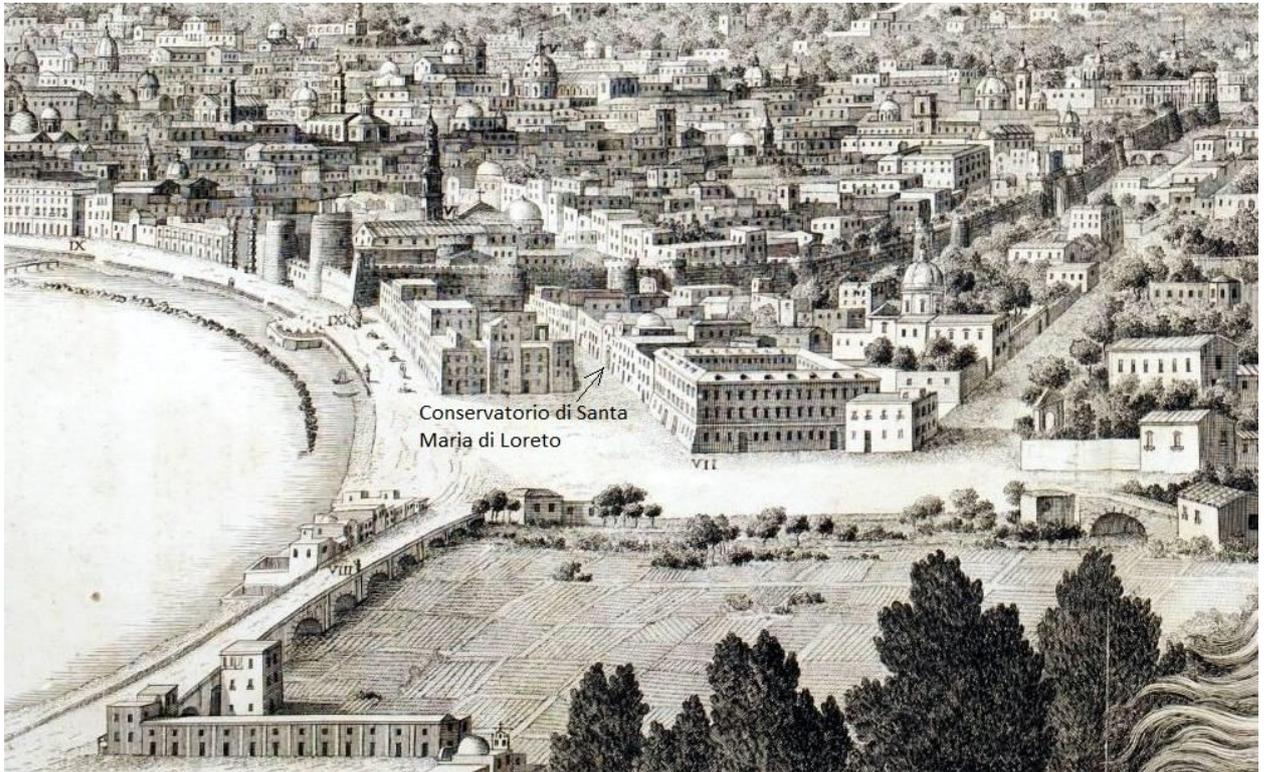
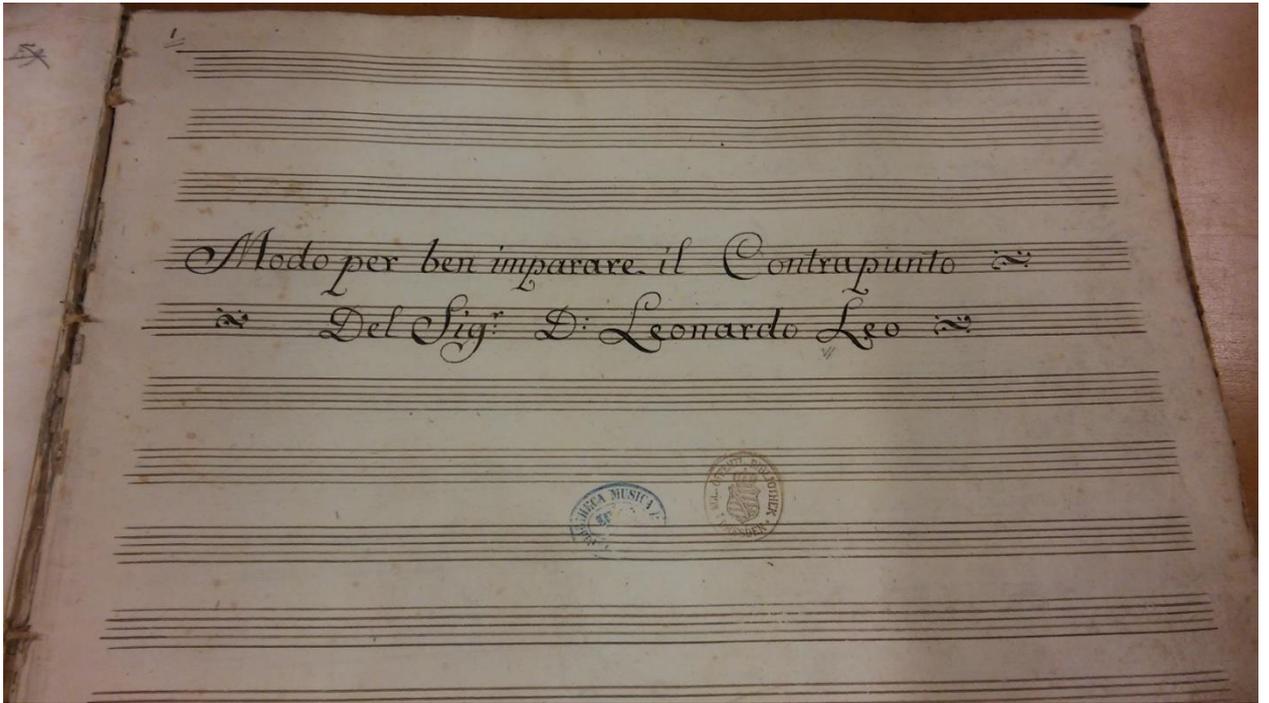


Рис. 3. Вид на консерторию *Santa Maria di Loreto* (Мappa topografica della città di Napoli a de' suoi contorni del Giovanni Carafa duca di Noja, Anno 1775, tavola 27)



Le Consonanti sono quattro 3. 5. 6. 8. due sono perfette cioè
3. e 5. due imperfette cioè 6. e 8.

Consonanza Perfetta *Imperfetta*

Si Avverte che la Composizione si principia per
Consonanza perfetta come 3.^a e 8.^a

Si può due Consonanze perfette Conseguenti *male* *male*
non si possono fare come due 5.^a due 8.^a

Ma due imperfette si possono fare, come due 3.^a due 6.^a

Capo Secondo de Moti

Рис. 4. 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, MS: D-D1, MB.4.49

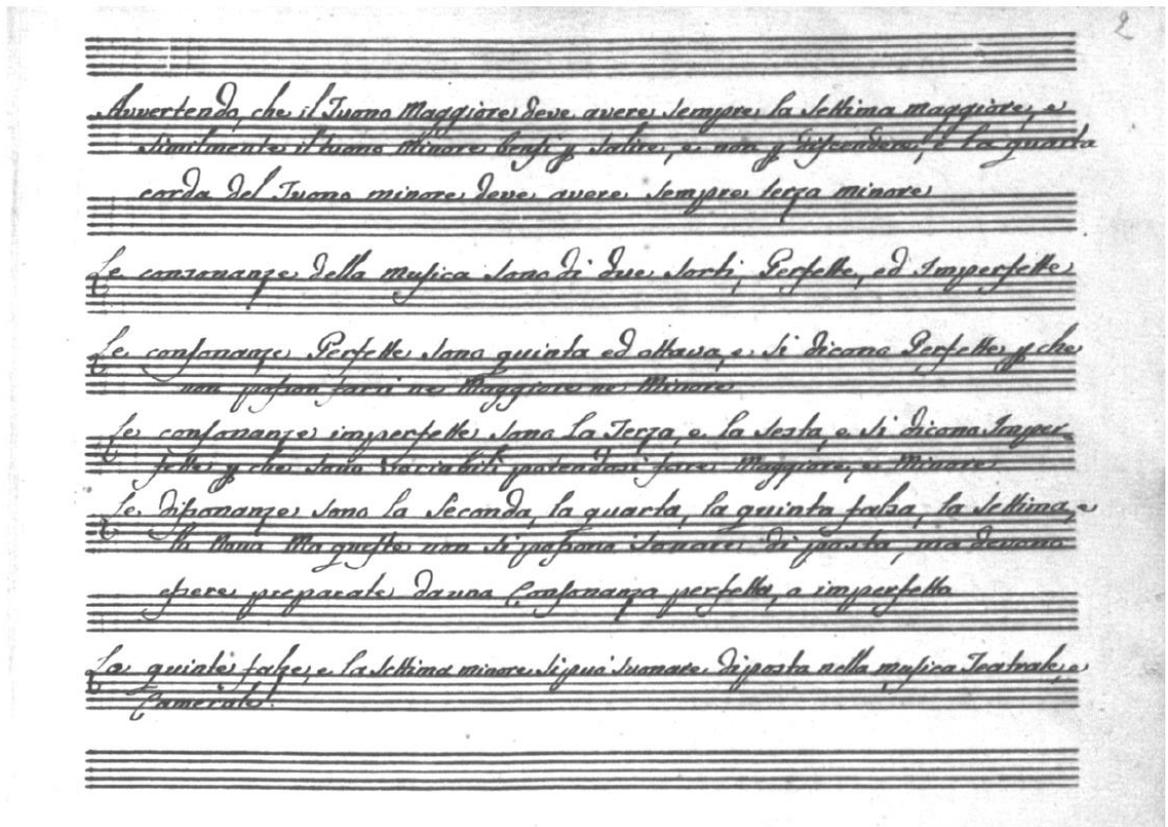


Рис. 5. Титульный лист и разворот с теорией интервалов рукописи Франческо Дуранте *Regole per l'Accompagnamento Del Sig. r Francesco Durante*.

MS: I-Fc B. 360

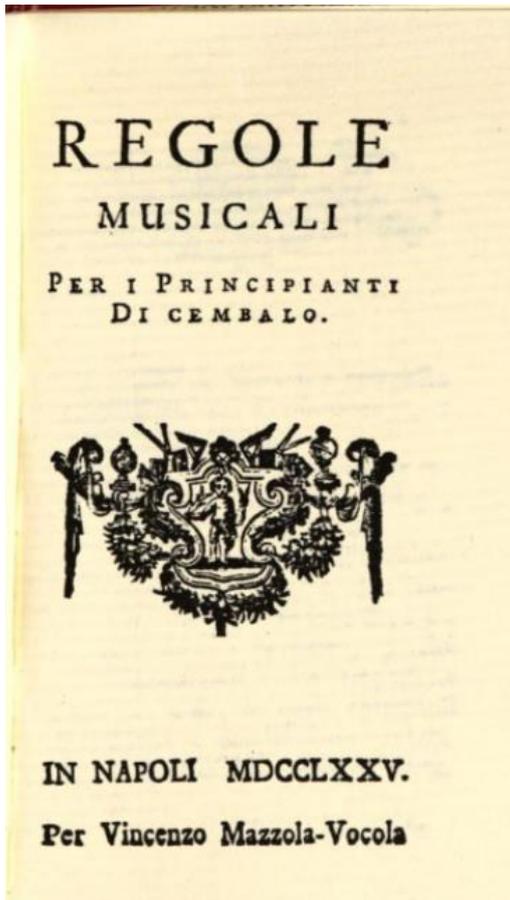


Рис. 6. Титульный лист трактата Феделе Фенароли *Regole musicali per i principianti di cembalo* (первое издание, 1775)

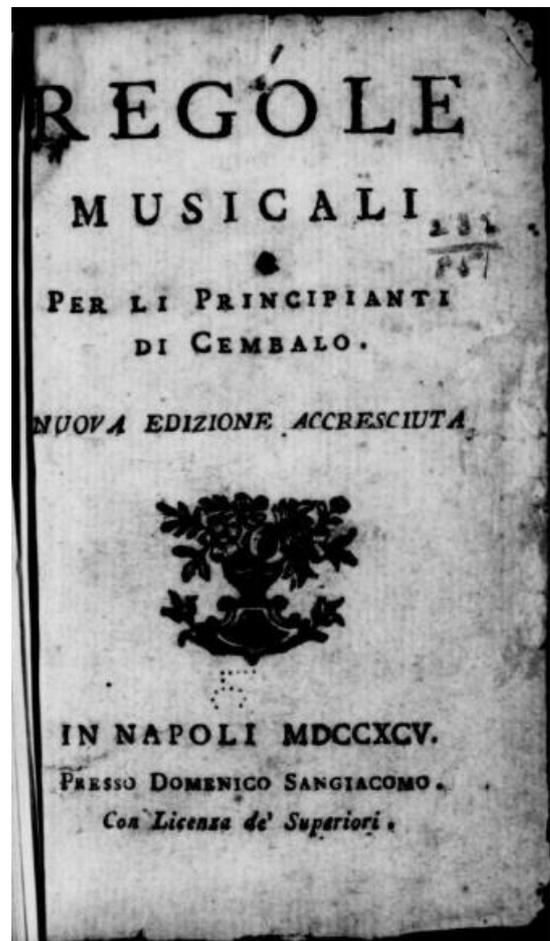


Рис. 7. Титульный лист трактата Феделе Фенароли *Regole musicali per li Principianti di Cembalo* (третье издание, 1795)



Рис. 8. Портрет Николы Салы (1713–1801). Чиро Пунцо (1850–1925).
Неаполь. Conservatorio di Musica San Pietra a Majella

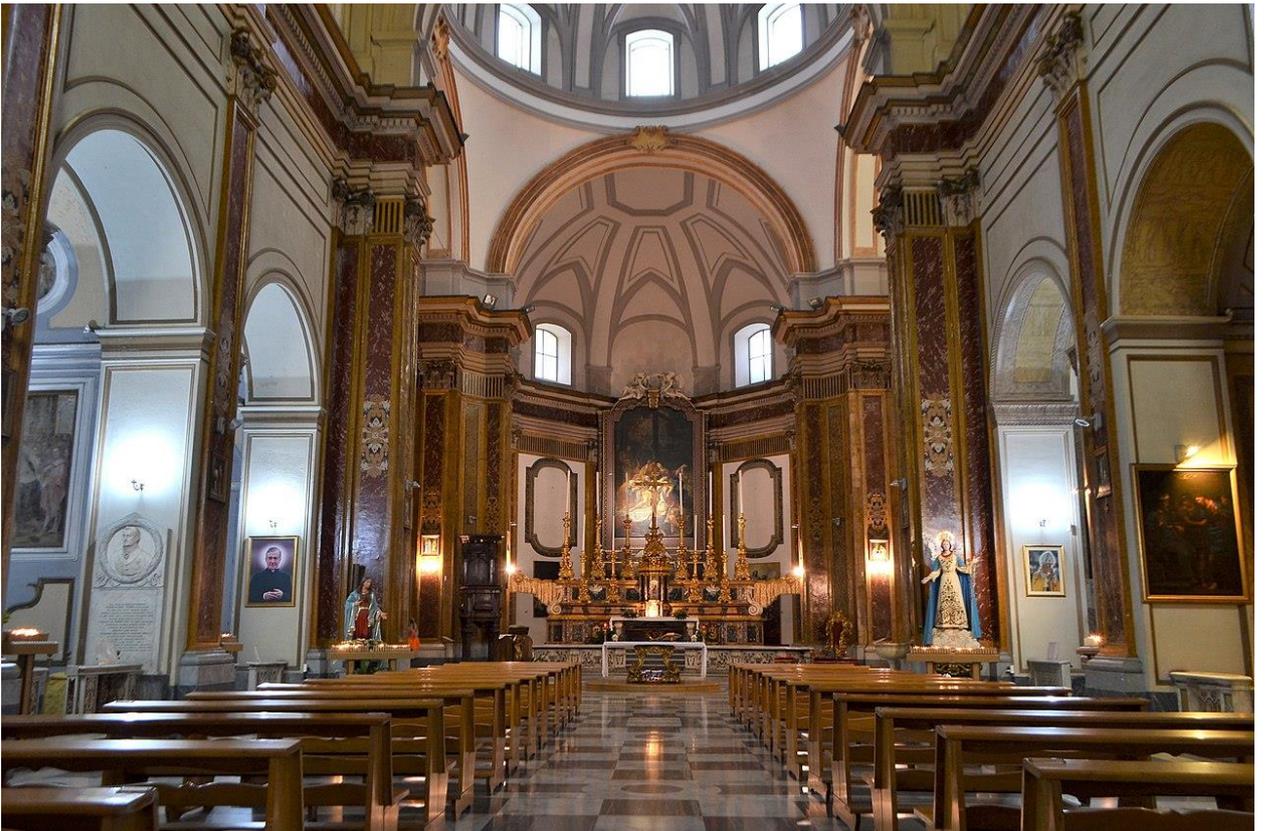


Рис. 9. Внутреннее убранство церкви *di Santa Maria Incoronatella nella Pietà dei Turchini* на Виа Медина в Неаполе, при которой была открыта одноименная консерватория, где работал Сала.

Фото Пеппе Гуида

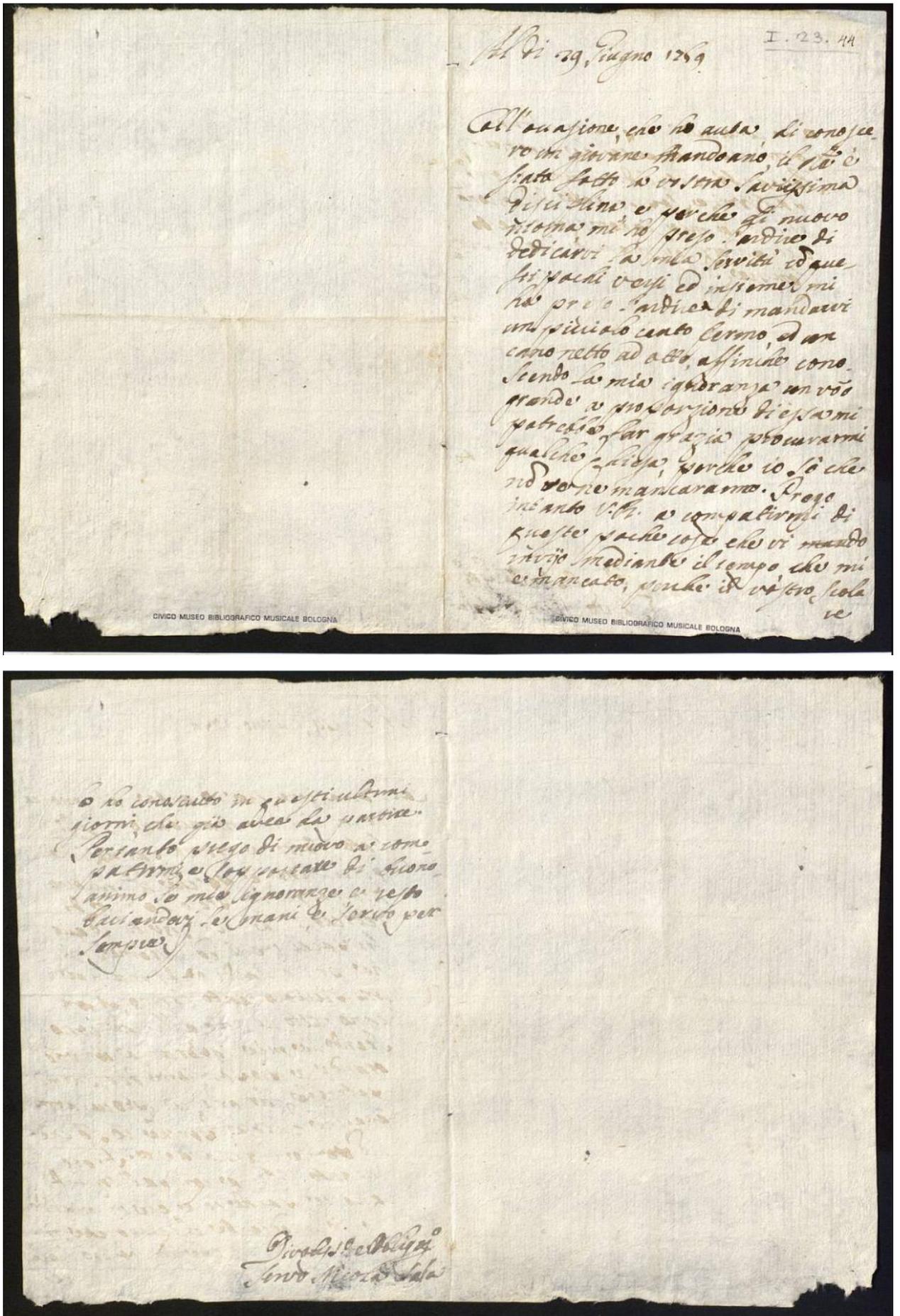


Рис. 10. Письмо Николы Салы Падре Мартини от 29 июня 1759 г. I-Vc, I.023.044



Nicola Sala
Celebre Maestro di Cappella
Nato presso Benevento nel 1701.
Morto in Napoli nel 1800.

Рис. 11. Портрет Николы Салы в *Biografia degli uomini illustri del Regno di Napoli*. Presso Nicola Gervasi, Calcografo, 1819

Рис. 12. Логотип *Conservatorio Statale di Musica Nicola Sala di Benevento*



R E G O L E

D E L

CONTRAPPUNTO PRATICO

D I

N I C O L A S A L A

N A P O L E T A N O

PRIMO MAESTRO NEL REALE CONSERVATORIO DELLA PIETA' DE' TORCHINI

D E D I C A T E

A L L A M A E S T À

D I

F E R D I N A N D O I V .

R E D E L L E D U E S I C I L I E &c.

N A P O L I
D A L L A S T A M P E R I A R E A L E

1794.

Рис. 13. Титульный лист первого тома трактата Николы Салы
Regole del contrappunto pratico (Неаполь, 1794)

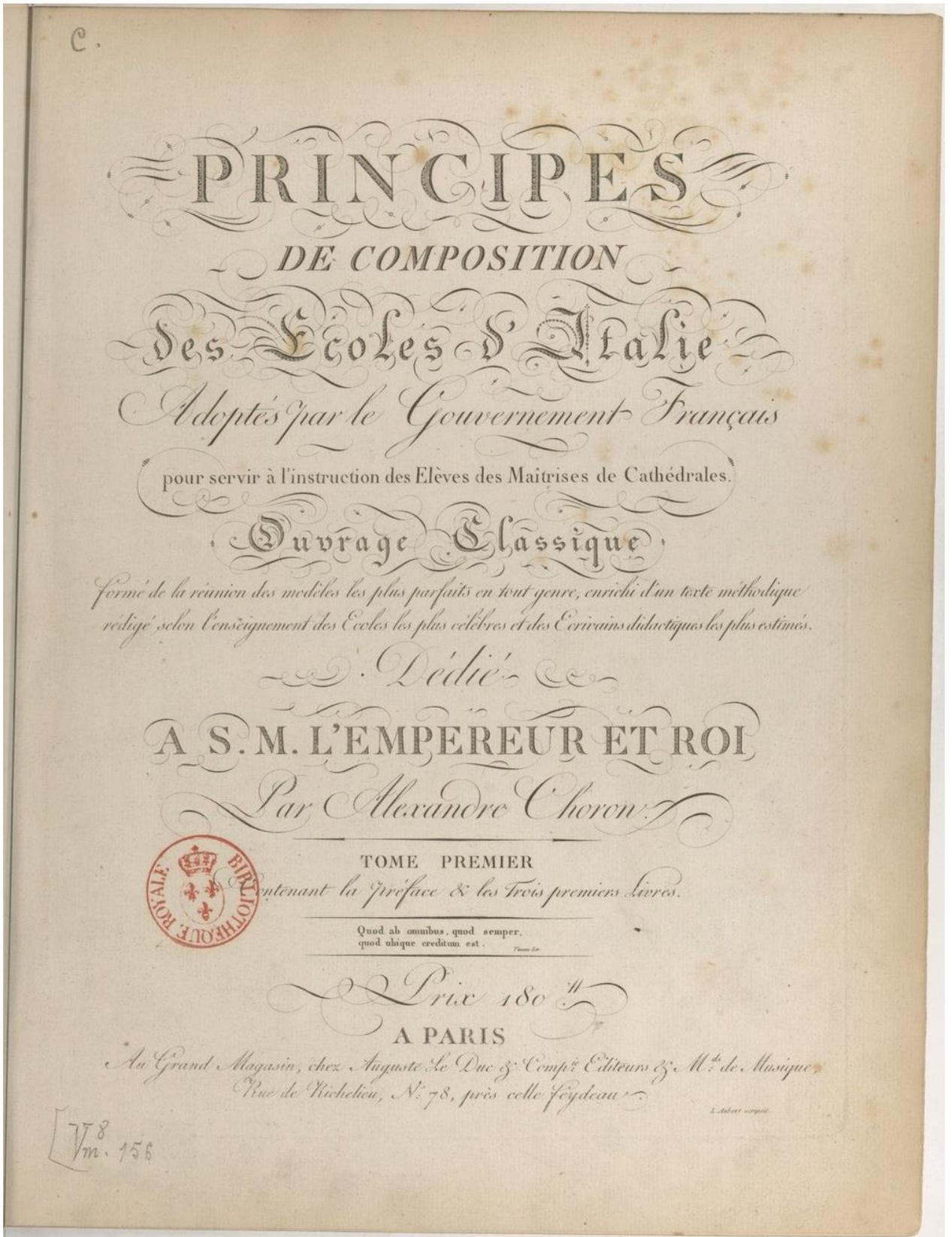


Рис. 14. Титульный лист первого тома трактата Александра-Этьена Шорона *Principes de composition des ecoles d'Italie* (Париж, 1809)



Рис. 16. Парнасский фронтиспис итальянского издания
Salita al Parnasso И.Й. Фукса (Карпи, 1761)



Рис. 17. Портрет Франческо Фео (1691–1761).

Неизвестный автор. XVIII век. Холст, масло.

Conservatorio di Musica Giovan Battista Martini di Bologna. Sala Bosi



Рис. 18. Томмазо Руиц (художник, работал в Неаполе с 1738–1780 гг.).

Вид на Везувий с Моло, Неаполь (ок. 1750). Масло на канве

Приложение Б

Рис. 1. Фуга №1 (ASOT 102) из сборника
Quindici fughe a Due Алессандро Скарлатти

A. Scarlatti. Fuga I, con annotazioni di Nicola Sala in corsivo

The image displays a musical score for a fugue in G major, 3/4 time, by Alessandro Scarlatti. The score is presented in a grand staff format (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#). The score is divided into several systems, each with a specific section label in italics:

- System 1 (Measures 1-6):** Labeled "Proposta" (measures 1-5) and "Risposta" (measure 6).
- System 2 (Measures 7-12):** Labeled "Imitazione" (measures 7-12).
- System 3 (Measures 13-18):** Continuation of the imitative texture.
- System 4 (Measures 19-24):** Labeled "Rivolto della Proposta" (measures 19-24).
- System 5 (Measures 25-30):** Labeled "Rivolto della Risposta" (measures 25-30).
- System 6 (Measures 31-36):** Labeled "Fuga aggravata nella Proposta" (measures 31-36).
- System 7 (Measures 37-42):** Labeled "Fuga aggravata nella Risposta" (measures 37-42).
- System 8 (Measures 43-48):** Continuation of the aggravated fugue.

49

55

Stretta in cui si risponde colla stessa Proposta, e nell'istesso tuono

Imitazione in 5.a

61

Stretta

67

73

Рис. 2. Фуга №1 (РП-F2.1) из II тома
Regole del contrappunto pratico Николы Салы

Il modo di fare le fughe a due voci per li scolari studiosi

The musical score is presented in two systems, each with a treble and bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is divided into measures, with measure numbers 7, 13, 20, 27, 33, 40, and 46 marked at the beginning of their respective systems.

Labels within the score include:

- Proposta nel secondo tono plagale* (Measure 1-6)
- Secondo soggetto* (Measure 7-12)
- Risposta tonale* (Measure 13-18)
- Imitazione* (Measure 19-26)
- Rivolto della risposta* (Measure 27-32)
- Rivolto della proposta* (Measure 33-38)
- Rivolto del imitazione* (Measure 39-44)
- modulazione* (Measure 45-50)
- il soggetto alla quarta del tono* (Measure 51-56)
- La fuga aggravata che si rivolta in 12.a per rivoltarla non si mettano nè 6.a nè 7.a ma solo consonanze di 3.5.8. volendo poi* (Measure 57-62)
- usare la 7.a conviene risolverla alla 5.a con calare la parte acuta di un tono alzando il basso un tono.* (Measure 63-68)
- rivolto in 12.a* (Measure 69-74)
- Imitazione in canone* (Measure 75-80)

52

Prima stretta

58

Seconda stretta

Risposta

64

alla imitazione in canone

Terza stretta

71

Quarta stretta

78

stretta magistrale, o sia canone preso dal soggetto e secondo soggetto, che si chiama ancora epilogo

85

Detailed description of the musical score: The score is written for piano in two staves (treble and bass clef). It consists of six systems of music. The first system (measures 52-57) is labeled 'Prima stretta'. The second system (measures 58-63) is labeled 'Seconda stretta' and 'Risposta'. The third system (measures 64-70) is labeled 'alla imitazione in canone' and 'Terza stretta'. The fourth system (measures 71-77) is labeled 'Quarta stretta'. The fifth system (measures 78-84) is labeled 'stretta magistrale, o sia canone preso dal soggetto e secondo soggetto, che si chiama ancora epilogo'. The sixth system (measures 85-89) is the final system, ending with a double bar line. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

36

men A - - - - - men A - - - - - men A - - - - -

men A

men A - - - - - men A

45 *Si rivolta alla 12.a*

men A - - - - -

men A

men A - - - - - men A - - - - -

men A

54 *Rivolto*

men A - - - - -

men A

men A - - - - -

men A

63

men A - - - - - men A - - - - - men A - - - - -

men A

men A - - - - - men A

men A - - - - - men A

72

men A

men A

men A

men A

82

men A

men A

men A

A

A

men A

91

men A - men

men A - men

men A - men

men A - men

Рис. 4. Фуга №25 (RII-F4.9) из II тома
Regole del contrappunto pratico Николы Салы

Per esempio alli scolari con la risposta reale

The musical score is presented in four systems, each consisting of four staves. The top two staves of each system contain vocal lines with lyrics, and the bottom two staves contain instrumental accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The lyrics are: "A - - - - - men A - - - - -".

System 1 (Measures 1-6): The vocal lines begin with a whole note "A" followed by four rests. The instrumental parts provide a harmonic accompaniment.

System 2 (Measures 7-14): The vocal lines continue with "men A" followed by four rests. The instrumental parts continue their accompaniment.

System 3 (Measures 15-21): The vocal lines continue with "men A" followed by four rests. The instrumental parts continue their accompaniment.

System 4 (Measures 22-28): The vocal lines continue with "men A - men A" followed by four rests. The instrumental parts continue their accompaniment.

29

men A - - - - -

men A - - - - - men A - - - - -

men A - - - - - men A - - - - -

men A - - - - - men A - - - - -

36

men A - - - - - men A - - - - -

men A - - - - - men

men A - - - - - men

men A - - - - - men

43

A - - - - -

A - - - - -

A - - - - -

A - - - - -

50

men A - - - - -

57

men A - men A - men A -

men A - men A -

men A -

65

men A -

men A - men A -

men A -

73 *Canone*

men A -

men A -

men A -

men A -

81 *Coda*

men A - men

men A - men

men A - men

men A - men

Приложение В

Указатель музыкальных образцов в *Regole I*

образец	комментарий	перевод	стр.
RI-P1-1.1	<i>La cadenza semplice a due [voci], si chiama semplice, perche è composta di pure consonanze</i>	Простая каденция на два [голоса] называется простой, потому что состоит только из консонансов	1
RI-P1-1.2	<i>Cadenza composta a due [voci], di quarta, e quinta, e dopo terza maggiore</i>	Сложная каденция на два [голоса] с квартой и квинтой, и после большой терцией	1
RI-P1-1.3	<i>Cadenza doppia a due [voci], di terza, e quinta, e dopo di quarta, e sesta, e dopo di quarta, e quinta, e dopo terza maggiore</i>	Двойная каденция на два [голоса] с терцией и квинтой, и после с квартой и секстой, и после с квартой и квинтой, и после с большой терцией	1
RI-P1-2.1	<i>Cadenza semplice a trè [voci]</i>	Простая каденция на три [голоса]	1
RI-P1-2.2	<i>Cadenza composta a trè [voci]</i>	Сложная каденция на три [голоса]	1
RI-P1-2.3	<i>Cadenza doppia a trè [voci]</i>	Двойная каденция на три [голоса]	1
RI-P1-2.1a	<i>L'istesse cadenze a trè [voci] in tré situazioni. [Cadenza semplice a trè voci]</i>	Те же каденции на три [голоса] в трех ситуациях. [Простая каденция на три голоса]	1
RI-P1-2.2a	<i>[Cadenza] Composta [a trè voci]</i>	Сложная [каденция на три голоса]	1
RI-P1-2.3a	<i>[Cadenza] Doppia [a trè voci]</i>	Двойная [каденция на три голоса]	1
RI-P1-2.4	<i>Cadenza lunga a trè [voci]</i>	Длинная каденция на три [голоса]	1
RI-P1-3.1	<i>Cadenze semplice a quattro [voci] in tré situazioni</i>	Простые каденции на четыре [голоса] в трех ситуациях	2
RI-P1-3.1a	<i>Si vegga l'esempio [l'istessa cadenza]</i>	Смотрите пример [той же каденции]	2
RI-P1-3.1b	<i>[Si vegga l'esempio l'istessa cadenza]</i>	[Смотрите пример той же каденции]	2
RI-P1-3.2	<i>Cadenza composta a quattro [voci] in tré situazioni</i>	Сложная каденция на четыре [голоса] в трех ситуациях	2
RI-P1-3.2a	<i>[Si vegga l'esempio l'istessa cadenza]</i>	[Смотрите пример той же каденции]	2
RI-P1-3.2b	<i>[Si vegga l'esempio l'istessa cadenza]</i>	[Смотрите пример той же каденции]	2
RI-P1-3.3	<i>Cadenza lunga [doppia] a quattro [voci] in tré situazioni</i>	Двойная каденция на четыре [голоса] в трех ситуациях	2
RI-P1-3.3a	<i>[Si vegga l'esempio l'istessa cadenza]</i>	[Смотрите пример той же каденции]	2

RI-P1-3.3b	<i>[Si vegga l'esempio l'istessa cadenza]</i>	[Смотрите пример той же каденции]	3
RI-P1-3.4	<i>Queste cadenze a quattro [voci] si possono fare in questo modo, ed in altri modi ancora</i>	Эти каденции на четыре [голоса] можно исполнять таким образом, а также другими способами	3
RI-P1-3.4a	<i>[Si vegga l'esempio l'istessa cadenza]</i>	[Смотрите пример той же каденции]	3
RI-P1-3.4b	<i>[Si vegga l'esempio l'istessa cadenza]</i>	[Смотрите пример той же каденции]	3
RI-P2-1.1	<i>Questa scala a due voci si rivolta in contropunto doppio all'ottava; per rivoltare all'ottava, non si deve principiare colla quinta, ma si bene coll'ottava, e finire coll'ottava, come qui sta espresso in questa prima specie di note contro note</i>	Эта двухголосная гамма обращена в двойном контрапункте октавы; чтобы обратиться в октаве, нужно начать не с квинты, а с октавы, и закончить октавой, как это показано здесь в первом виде контрапункта нота против ноты	4
RI-P2-1.1a	<i>Rivolto</i>	Обращение	4
RI-P2-1.2	<i>Seconda specie di contropunto di una semibreve contro due minime, che si rivolta ancora all'ottava, come qui sotto sta espresso</i>	Второй вид контрапункта одна целая против двух половинных, который снова обращен в октаве, как это показано ниже	4
RI-P2-1.2a	<i>Rivolto</i>	Обращение	4
RI-P2-1.3	<i>Terza specie di contropunto di una semibreve contro quattro semiminime, che si rivolta ancora all'ottava, come qui sotto sta espresso</i>	Третий вид контрапункта одна целая против четырех четвертных, который снова обращен в октаве, как это показано ниже	4
RI-P2-1.3a	<i>Rivolto</i>	Обращение	4
RI-P2-1.4	<i>Quarta specie di contropunto da rivoltarsi, come qui sotto sta espresso</i>	Четвертый вид контрапункта с обращением, как это показано ниже	4
RI-P2-1.4a	<i>Rivolto</i>	Обращение	4
RI-P2-1.4b	<i>In altro modo, che non si può rivoltare principiando dalla quinta, che rivoltandosi diverrebbe quarta, lo che è errore</i>	Другой способ, который нельзя перевернуть, потому что он начинается с квинты, которая при обращении превратится в кварту, что является ошибкой	5
RI-P2-1.5	<i>Quinta specie di contropunto doppio all'ottava, si vegga l'esempio qui sotto espresso, che sta rivoltato</i>	Пятый вид двойного контрапункта октавы, смотрите приведенный ниже пример, который обратился	5
RI-P2-1.5a	<i>Rivolto</i>	Обращение	5

RI-P2-2.1	<i>Siegue la prima specie [di contropunto] a trè voci senza rivolto, solo di consonanze</i>	Далее следует первый вид [контрапункта] на три голоса без обращения, только консонансами	5
RI-P2-2.1a	<i>[Siegue l'istesso modo con scala in alto]</i>	[Следует тем же способом с гаммой в альте]	5
RI-P2-2.1b	<i>[Siegue l'istesso modo con scala in soprano]</i>	[Следует тем же способом с гаммой в сопрано]	5
RI-P2-2.2	<i>Seconda specie [di contropunto] a trè voci senza rivolto, solo di consonanze</i>	Второй вид [контрапункта] на три голоса без обращения, только консонансами	5
RI-P2-2.2a	<i>[Siegue l'istesso modo con scala in alto]</i>	[Следует тем же способом с гаммой в альте]	6
RI-P2-2.2b	<i>[Siegue l'istesso modo con scala in soprano]</i>	[Следует тем же способом с гаммой в сопрано]	6
RI-P2-2.3	<i>Terza specie [di contropunto] a trè voci, senza rivolto, di una semibreve contro quattro semiminime</i>	Третий вид [контрапункта] на три голоса, без обращения, одна целая против четырех четвертных	6
RI-P2-2.3a	<i>[Siegue l'istesso modo con scala in alto]</i>	[Следует тем же способом с гаммой в альте]	6
RI-P2-2.3b	<i>[Siegue l'istesso modo con scala in soprano]</i>	[Следует тем же способом с гаммой в сопрано]	6
RI-P2-2.4	<i>Quarta specie di [contropunto con] ligatura senza rivolto</i>	Четвертый вид [контрапункта с] лигатурой без обращения	7
RI-P2-2.4a	<i>[Siegue l'istesso modo con scala in alto]</i>	[Следует тем же способом с гаммой в альте]	7
RI-P2-2.4b	<i>[Siegue l'istesso modo con scala in soprano]</i>	[Следует тем же способом с гаммой в сопрано]	7
RI-P2-2.5	<i>Quinta specie di contropunto florido da rivoltarsi all'ottava, come qui sotto sta espresso</i>	Пятый вид цветистого контрапункта с обращением в октаве, как это показано ниже	7
RI-P2-2.5a	<i>Rivolto [con scala in alto]</i>	Обращение [с гаммой в альте]	7
RI-P2-2.5b	<i>Rivolto [con scala in soprano]</i>	Обращение [с гаммой в сопрано]	7
RI-P2-3.1	<i>Prima specie [di contropunto] a quattro [voci] di note contro note</i>	Первый вид [контрапункта] на четыре [голоса] нота против ноты	7
RI-P2-3.1a	<i>[Siegue l'istesso modo con scala in tenore]</i>	[Следует тем же способом с гаммой в теноре]	8
RI-P2-3.1b	<i>[Siegue l'istesso modo con scala in alto]</i>	[Следует тем же способом с гаммой в альте]	8
RI-P2-3.1c	<i>[Siegue l'istesso modo con scala in soprano]</i>	[Следует тем же способом с гаммой в сопрано]	8
RI-P2-3.2	<i>Seconda specie di contropunto a quattro [voci]</i>	Второй вид контрапункта на четыре [голоса]	8

RI-P2-3.2a	<i>[Siegue l'istesso modo con scala in tenore]</i>	[Следует тем же способом с гаммой в теноре]	8
RI-P2-3.2b	<i>[Siegue l'istesso modo con scala in alto]</i>	[Следует тем же способом с гаммой в альте]	9
RI-P2-3.2c	<i>[Siegue l'istesso modo con scala in soprano]</i>	[Следует тем же способом с гаммой в сопрано]	9
RI-P2-3.3	<i>Terza specie di contropunto [a quattro voci] d'una semibreve contro quattro semiminime</i>	Третий вид контрапункта [на четыре голоса] одна целая против четырех четвертных	9
RI-P2-3.3a	<i>[Siegue l'istesso modo con scala in tenore]</i>	[Следует тем же способом с гаммой в теноре]	9
RI-P2-3.3b	<i>[Siegue l'istesso modo con scala in alto]</i>	[Следует тем же способом с гаммой в альте]	9
RI-P2-3.3c	<i>[Siegue l'istesso modo con scala in soprano]</i>	[Следует тем же способом с гаммой в сопрано]	10
RI-P2-3.4	<i>Quarta specie [di contropunto con ligature a quattro voci]</i>	Четвертый вид [контрапункта с лигатурами на четыре голоса]	10
RI-P2-3.4a	<i>[Siegue l'istesso modo con scala in tenore]</i>	[Следует тем же способом с гаммой в теноре]	10
RI-P2-3.4b	<i>[Siegue l'istesso modo con scala in alto]</i>	[Следует тем же способом с гаммой в альте]	10
RI-P2-3.4c	<i>[Siegue l'istesso modo con scala in soprano]</i>	[Следует тем же способом с гаммой в сопрано]	10
RI-P2-3.5	<i>Quinta specie [di contropunto florido a quattro voci]</i>	Пятый вид [цветистого контрапункта на четыре голоса]	11
RI-P2-3.5a	<i>[Siegue l'istesso modo con scala in tenore]</i>	[Следует тем же способом с гаммой в теноре]	11
RI-P2-3.5b	<i>[L'istesso modo con scala in alto, che] Si rivolta alla 8.^a</i>	[Тот же способ с гаммой в альте, который] обратится в октаве	11
RI-P2-3.5c	<i>Rivoltata [con scala in soprano]</i>	Обращение [с гаммой в сопрано]	11
RI-P2-3.5d	<i>In altro modo [di fare le scale in basso a quattro voci]</i>	Другой способ [оформления гаммы в басу на четыре голоса]	11
RI-P2-3.5e	<i>Altro modo di fare le scale [in basso] a quattro [voci] concertate</i>	Другой способ оформления гаммы [в басу] на четыре [голоса] concertate	12
RI-P2-3.5f	<i>[In altro modo di fare le scale in basso a quattro voci]</i>	[Другой способ оформления гаммы в басу на четыре голоса]	12
RI-P2-3.5g	<i>[In altro modo di fare le scale in basso a quattro voci]</i>	[Другой способ оформления гаммы в басу на четыре голоса]	13
RI-P2-3.5h	<i>[In altro modo di fare le scale in basso a quattro voci]</i>	[Другой способ оформления гаммы в басу на четыре голоса]	13
RI-P2-3.5i	<i>[In altro modo di fare le scale in basso a quattro voci]</i>	[Другой способ оформления гаммы в басу на четыре голоса]	14

RI-P2-3.5j	<i>[In altro modo di fare le scale in basso a quattro voci]</i>	[Другой способ оформления гаммы в басу на четыре голоса]	14
RI-P2-4.1	<i>Altro modo di fare le scale [in basso] a cinque [voci]</i>	Другой способ оформления гаммы [в басу] на пять [голосов]	15
RI-P2-4.1a	<i>[In altro modo di fare le scale in alto a cinque voci, che] Si rivolto all'ottava qui sotto espressa</i>	[Другой способ оформления гаммы в альте на пять голосов, который] обратится в октаве, как показано ниже	15
RI-P2-4.1b	<i>Rivoltata all'ottava [con scala in basso]</i>	Обращение в октаве [с гаммой в басу]	16
RI-P2-4.1c	<i>Altro modo [di fare le scale in basso a cinque voci]</i>	Другой способ [оформления гаммы в басу на пять голосов]	16
RI-P3-1.1	<i>Questa è la pratica dell'uso del contrapunto, volendosi rivoltare alla decima, come sta qui sotto espresso</i>	Это практика использования контрапункта, позволяющего обратиться в дециме, как это показано ниже	17
RI-P3-1.1a	<i>Rivolto alla decima</i>	Обращение в дециме	17
RI-P3-1.2	<i>L'istesso contrapunto con l'aumento di una parte, che fa sesta sesta a trè, e così viene il rivolto</i>	Тот же контрапункт с добавлением одного голоса, который образует сексту в трех [голосах], и так происходит обращение	17
RI-P3-1.2a	<i>Rivolto</i>	Обращение	17
RI-P3-1.3	<i>L'istesso contrapunto, che si rivolta a quattro, con l'aumento di un'altra parte a terza terza col basso</i>	Тот же контрапункт, который обращается в четырех[-голосии], с добавлением другого голоса в терцию с басом	17
RI-P3-1.3a	<i>Rivolto</i>	Обращение	17
RI-P3-2.1	<i>Primo modo con la risposta del canto fermo alla 5.^a del tono da rivoltarsi alla 8.^a, come qui sotto sta espresso</i>	Первый модус с респостой кантуса на V ступени (в квинту) с обращением в октаве, как это показано ниже	18
RI-P3-2.1a	<i>Ecco il rivolto</i>	Вот обращение	18
RI-P3-2.2	<i>Secondo modo da rivoltarsi alla 8.^a, siccome sta qui sotto espresso</i>	Второй модус с обращением в октаве, как это показано ниже	18
RI-P3-2.2a	<i>Rivolto</i>	Обращение	18
RI-P3-2.3	<i>Terzo modo da rivoltarsi alla 8.^a, siccome sta qui sotto espresso</i>	Третий модус с обращением в октаве, как это показано ниже	18
RI-P3-2.3a	<i>Rivolto</i>	Обращение	18
RI-P3-2.4	<i>Quarto modo da rivoltarsi alla 8.^a, siccome sta qui sotto espresso</i>	Четвертый модус с обращением в октаве, как это показано ниже	18
RI-P3-2.4a	<i>Rivolto</i>	Обращение	19

RI-P3-2.5	<i>Quinto modo da rivoltarsi alla 8.^a, siccome qui sotto sta espresso</i>	Пятый модус с обращением в октаве, как это показано ниже	19
RI-P3-2.5a	<i>Rivolto</i>	Обращение	19
RI-P3-2.6	<i>Sesto modo da rivoltarsi alla 12.^a, siccome qui sotto sta espresso in questa sorte di contropunto si proibiscono le seste, che diventano settime nel rivolto</i>	Шестой модус с обращением в дуодециме, как это показано ниже, в этом виде контрапункта запрещены сексты, которые становятся септимами при обращении	19
RI-P3-2.6a	<i>Rivolto</i>	Обращение	19
RI-P3-2.6b	<i>In altro modo di rivolto</i>	Другой способ обращения	19
RI-P3-2.7	<i>Primo modo in Dellasolre. Seconda specie di contropunto d'una semibreve contro due minime, e similmente rivolta alla 8.^a, come qui sotto sta espresso</i>	Первый модус в Delasolre. Второй вид контрапункта одна целая против двух половинных, и аналогично обращенный в октаве, как это показано ниже	19
RI-P3-2.7a	<i>Rivolto</i>	Обращение	19
RI-P3-2.8	<i>Secondo modo in Elami che si rivolta all'ottava</i>	Второй модус в Elami, который обращается в октаве	bis 19
RI-P3-2.8a	<i>Rivolto</i>	Обращение	bis 19
RI-P3-2.9	<i>Terzo modo in Effaut da rivoltarsi all'ottava</i>	Третий модус в Effaut, обращенный в октаве	bis 19
RI-P3-2.9a	<i>Rivolto</i>	Обращение	bis 19
RI-P3-2.10	<i>Quarto modo in Gesolreut da rivoltarsi all'ottava</i>	Четвертый модус в Gesolreut, обращенный в октаве	20
RI-P3-2.10a	<i>Rivolto</i>	Обращение	20
RI-P3-2.11	<i>Quinto modo in Alamire da rivoltarsi all'ottava</i>	Пятый модус в Alamire, обращенный в октаве	20
RI-P3-2.11a	<i>Rivolto</i>	Обращение	20
RI-P3-2.12	<i>Sesto modo in Cesolfaut da rivoltarsi alla duodecima</i>	Шестой модус в Cesolfaut, обращенный в дуодециме	20
RI-P3-2.12a	<i>Rivolto</i>	Обращение	20
RI-P3-2.12b	<i>In altro modo [di rivolto]</i>	Другой способ [обращения]	20
RI-P3-2.13	<i>Primo modo in Dellasolre della terza specie di contropunto con una [semi]breve contro quattro semiminime da rivoltarsi alla 8.^a</i>	Первый модус в Dellasolre третьего вида контрапункта с одной целой против четырех четвертных, обращенный в октаве	20
RI-P3-2.13a	<i>Rivolto</i>	Обращение	21
RI-P3-2.14	<i>Secondo modo in Elami da rivoltarsi alla 8.^a</i>	Второй модус в Elami, обращенный в октаве	21
RI-P3-2.14a	<i>Rivolto</i>	Обращение	21

RI-P3-2.15	<i>Terzo modo in Effaut da rivoltarsi alla 8.^a</i>	Третий модус в Effaut, обращенный в октаве	21
RI-P3-2.15a	<i>Rivolto</i>	Обращение	21
RI-P3-2.16	<i>Quarto modo in Gesolreut, da rivoltarsi alla duodecima</i>	Четвертый модус в Gesolreut, обращенный в дуодециме	21
RI-P3-2.16a	<i>Rivolto</i>	Обращение	21
RI-P3-2.17	<i>Quinto modo in Alamire da rivoltarsi alla 8.^a</i>	Пятый модус в Alamire, обращенный в октаве	21
RI-P3-2.17a	<i>Rivolto</i>	Обращение	22
RI-P3-2.18	<i>Sesto modo in Cesolfaut da rivoltarsi alla duodecima</i>	Шестой модус в Cesolfaut, обращенный в дуодециме	22
RI-P3-2.18a	<i>Rivolto</i>	Обращение	22
RI-P3-2.19	<i>Primo modo in Dellasolre. Quarta specie di contropunto con ligature di consonanze e dissonanze senza rivolto per obbligo delle ligature, che non possono venire rivoltate</i>	Первый модус в Dellasolre. Четвертый вид контрапункта с лигатурами (синкопированием) консонансов и диссонансов без обращения из-за обязательств лигатур, которые не могут быть обращены	22
RI-P3-2.19a	<i>Il modo di mettere il basso al canto fermo con consonanze e dissonanze, come si preparano, e risolvono</i>	Способ написания баса к кантусу (в сопрано) с консонансами и диссонансами, их приготовление и разрешение	22
RI-P3-2.20	<i>Secondo modo in Elami senza rivolto con consonanze e dissonanze, come stanno espresse</i>	Второй модус в Elami без обращения с консонансами и диссонансами, как они выражены	22
RI-P3-2.20a	<i>Il modo di mettere il basso in consonanze e dissonanze al detto canto fermo</i>	Способ написания баса в консонанс и диссонанс к заданному кантусу (в сопрано)	22
RI-P3-2.21	<i>Terzo modo in Effaut senza rivolto con consonanze e dissonanze, come stanno espresse</i>	Третий модус в Effaut без обращения с консонансами и диссонансами, как они выражены	22
RI-P3-2.21a	<i>Il modo di mettere il basso in consonanze e dissonanze al detto canto fermo</i>	Способ написания баса в консонанс и диссонанс к заданному кантусу (в сопрано)	22
RI-P3-2.22	<i>Quarto modo in Gesolreut in consonanze e dissonanze senza rivolto, come qui si vede espresse</i>	Четвертый модус в Gesolreut в консонанс и диссонанс без обращения, как это показано здесь	23
RI-P3-2.22a	<i>Il modo di mettere il basso con consonanze e dissonanze al detto canto fermo</i>	Способ написания баса с консонансами и диссонансами к заданному кантусу (в сопрано)	23

RI-P3-2.23	<i>Quinto modo in Alamire in consonanze e dissonanze senza rivolto, come qui si vede espresso</i>	Пятый модус в Alamire в консонанс и диссонанс без обращения, как это показано здесь	23
RI-P3-2.23a	<i>Il modo di mettere il basso al detto canto fermo con consonanze e dissonanze</i>	Способ написания баса к заданному кантусу с консонансами и диссонансами	23
RI-P3-2.24	<i>Sesto modo in Cesolfaut con obbligo di rivoltarsi alla duodecima, siccome sta espresso qui sotto in consonanze</i>	Шестой модус в Cesolfaut с обязательным обращением в дуодециме, как это показано ниже в консонансах	23
RI-P3-2.24a	<i>Rivolto</i>	Обращение	23
RI-P3-2.25	<i>Primo modo in Deltasolre della quinta specie [di contrapunto] da rivoltarsi alla 8.^a, siccome qui sotto sta espresso</i>	Первый модус в Deltasolre пятого вида [контрапункта], обращенный в октаве, как это показано ниже	23
RI-P3-2.25a	<i>Rivolto</i>	Обращение	24
RI-P3-2.26	<i>Secondo modo in Elami in contrapunto doppio da rivoltarsi alla 8.^a, come qui sotto sta espresso</i>	Второй модус в Elami в двойном контрапункте, обращенный в октаве, как показано ниже	24
RI-P3-2.26a	<i>Rivolto</i>	Обращение	24
RI-P3-2.27	<i>Terzo modo in Effaut in contrapunto doppio da rivoltarsi alla 8.^a, siccome qui sotto sta espresso</i>	Третий модус в Effaut в двойном контрапункте, обращенный в октаве, как это показано ниже	24
RI-P3-2.27a	<i>Rivolto</i>	Обращение	24
RI-P3-2.28	<i>Quarto modo in Gesolreut da rivoltarsi alla 8.^a, come qui sotto sta espresso</i>	Четвертый модус в Gesolreut, обращенный в октаве, как показано ниже	24
RI-P3-2.28a	<i>Rivolto</i>	Обращение	24
RI-P3-2.29	<i>Quinto modo in Alamire in contrapunto doppio da rivoltarsi alla 8.^a, siccome qui sotto sta espresso</i>	Пятый модус в Alamire в двойном контрапункте, обращенный в октаве, как это показано ниже	24
RI-P3-2.29a	<i>Rivolto</i>	Обращение	25
RI-P3-2.30	<i>Sesto modo in Cesolfaut in contrapunto doppio da rivoltarsi alla duodecima, siccome qui sta sotto espresso</i>	Шестой модус в Cesolfaut в двойном контрапункте, обращенный в дуодециме, как это показано ниже	25
RI-P3-2.30a	<i>Rivolto</i>	Обращение	25
RI-P3-3.1	<i>Primo modo in Deltasolre con obbligo della imitazione in quinta acuta</i>	Первый модус в Deltasolre с обязательной имитацией в верхнюю квинту	25

RI-P3-3.1a	<i>Si rivolta solo l'imitazione e l'altra parte in consonanze, siccome qui si vede espresso</i>	Обращена только имитация, а другой голос превращен в консонанс, как это показано здесь	25
RI-P3-3.1b	<i>Si rivolta solo l'imitazione, siccome qui sotto si vede espresso</i>	Обращена только имитация, как это показано ниже	25
RI-P3-3.2	<i>Secondo modo in Elami con la parte imitante</i>	Второй модус в Elami с имитирующим голосом	26
RI-P3-3.2a	<i>Tutte le parti imitanti alle prime note</i>	Все голоса имитируют первые (начальные) ноты	26
RI-P3-3.2b	<i>L'istesso modo antecedente</i>	Тот же способ, что и в предыдущем случае	26
RI-P3-3.3	<i>Terzo modo [in Effaut] con la parte imitante alla 8.^a e la parte superiore, che fa un pedale, siccome si vede espresso</i>	Третий модус в Effaut с голосом, имитирующим в октаву, и верхним голосом, который образует педаль, как показано здесь	26
RI-P3-3.3a	<i>Siegue nell'istesso modo</i>	Следует таким же способом	26
RI-P3-3.3b	<i>Siegue nell'istesso modo</i>	Следует таким же способом	26
RI-P3-3.4	<i>Quarto modo in Gesolreut con la parte imitante ed un pedale alla parte superiore</i>	Четвертый модус в Gesolreut с имитирующим голосом и педалью в верхнем голосе	27
RI-P3-3.4a	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	27
RI-P3-3.4b	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	27
RI-P3-3.5	<i>[Quinto modo in Alamire con tutte le parti imitanti alla 8.^a]</i>	Пятый модус в Alamire со всеми голосами, имитирующими в октаву	27
RI-P3-3.5a	<i>[L'istesso modo]</i>	Тот же способ	27
RI-P3-3.5b	<i>[L'istesso modo]</i>	Тот же способ	28
RI-P3-3.6	<i>Siegue il sesto modo in Cesolfaut da rivoltarsi alla duodecima con una parte sincopata, siccome si vede sotto espresso</i>	Далее следует шестой модус в Cesolfaut, обращенный в дуодециме, с одним синкопирующим голосом, как это показано ниже	28
RI-P3-3.6a	<i>Rivolto</i>	Обращение	28
RI-P3-3.6b	<i>Altro modo tutto di figure uguali imitante con il detto canto fermo</i>	Другим способом все те же фигуры имитируют заданный кантус	28
RI-P3-3.7	<i>[Primo modo in Dellasolre.] Seconda specie di contropunto colla parte imitante e l'altra parte in consonanze, siccome si vede qui espresso</i>	[Первый модус в Dellasolre]. Второй вид контрапункта с [одним] имитирующим голосом и другим голосом в консонанс, как это показано здесь	28
RI-P3-3.7a	<i>Siegue nell'istesso modo</i>	Следует таким же способом	29

RI-P3-3.7b	<i>Siegue quest' altro modo di mettere il basso [al detto canto fermo in soprano]</i>	Далее следует другой способ написания баса [к заданному кантусу в сопрано]	29
RI-P3-3.8	<i>Secondo modo in Elami con la parte imitante e l'altra parte in consonanze</i>	Второй модус в Elami с [одним] имитирующим голосом и другим голосом в консонанс	29
RI-P3-3.8a	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	29
RI-P3-3.8b	<i>Siegue nell'istesso modo</i>	Следует таким же способом	29
RI-P3-3.9	<i>Terzo modo in Effaut colla parte imitante e l'altra parte in consonanze</i>	Третий модус в Effaut с [одним] имитирующим голосом и другим голосом в консонанс	29
RI-P3-3.9a	<i>Siegue nell'istesso modo</i>	Следует таким же способом	30
RI-P3-3.9b	<i>Siegue nell'istesso modo</i>	Следует таким же способом	30
RI-P3-3.10	<i>Quarto modo in Gesolreut colla parte imitante e l'altra parte in consonanze</i>	Четвертый модус в Gesolreut с [одним] имитирующим голосом и другим голосом в консонанс	30
RI-P3-3.10a	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	30
RI-P3-3.10b	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	30
RI-P3-3.11	<i>Quinto modo in Alamire colla parte imitante e l'altra parte in consonanze</i>	Пятый модус в Alamire с [одним] имитирующим голосом и другим голосом в консонанс	30-31
RI-P3-3.11a	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	31
RI-P3-3.11b	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	31
RI-P3-3.12	<i>Sesto modo in Cesolfaut da rivoltarsi in contropunto doppio alla 12.^a, si osservi qui sotto come sta espresso</i>	Шестой модус в Cesolfaut, обращенный в двойном контрапункте дуодецимы, смотрите ниже, как это выражено	31
RI-P3-3.12a	<i>Rivolto</i>	Обращение	32
RI-P3-3.12b	<i>Il rivolto</i>	В обращении	32
RI-P3-3.13	<i>Primo modo in Dellasolre con una semibreve contro quattro semiminime, senza rivolto sempre colla parte imitante</i>	Первый модус в Dellasolre [третьего вида контрапункта] с одной целой против четырех четвертных, без обращения всегда с имитирующим голосом	32
RI-P3-3.13a	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	32
RI-P3-3.13b	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	32
RI-P3-3.14	<i>Secondo modo in Elami senza rivolto</i>	Второй модус в Elami без обращения	32
RI-P3-3.14a	<i>Nell'istesso modo</i>	Такой же способ	33
RI-P3-3.14b	<i>Nell'istesso modo</i>	Такой же способ	33
RI-P3-3.15	<i>Terzo modo in Effaut senza rivolto</i>	Третий модус в Effaut без обращения	33

RI-P3-3.15a	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	33
RI-P3-3.15b	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	33
RI-P3-3.16	<i>Quarto modo in Gesolreut senza rivolto</i>	Четвертый модус в Gesolreut без обращения	33
RI-P3-3.16a	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	34
RI-P3-3.16b	<i>Nell'istesso modo</i>	Такой же способ	34
RI-P3-3.17	<i>Quinto modo in Alamire senza rivolto</i>	Пятый модус в Alamire без обращения	34
RI-P3-3.17a	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	34
RI-P3-3.17b	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	35
RI-P3-3.18	<i>Siegue il sesto modo in Cesolfaut senza rivolto</i>	Далее следует шестой модус в Cesolfaut без обращения	35
RI-P3-3.18a	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	35
RI-P3-3.18b	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	35
RI-P3-3.19	<i>Primo modo in Dellasolre della quarta specie [di contropunto] con la parte imitante e l'altra parte in consonanze e dissonanze, come si vede qui espresso</i>	Первый модус в Dellasolre четвертого вида [контрапункта] с [одним] имитирующим голосом и другим голосом в консонанс и диссонанс, как это показано здесь	35
RI-P3-3.19a	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	36
RI-P3-3.19b	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	36
RI-P3-3.20	<i>Secondo modo in Elami della quarta specie [di contropunto] colla parte imitante e l'altra parte in consonanze e dissonanze, come si vede qui espresso</i>	Второй модус в Elami четвертого вида [контрапункта] с [одним] имитирующим голосом и другим голосом в консонанс и диссонанс, как это показано здесь	36
RI-P3-3.20a	<i>Siegue l'istessa specie</i>	Следует тот же вид	36
RI-P3-3.20b	<i>Siegue l'istessa specie</i>	Следует тот же вид	36
RI-P3-3.21	<i>Siegue il terzo modo in Effaut della quarta specie [di contropunto] colla parte imitante e l'altra parte in consonanze e dissonanze, come si vede qui espresso</i>	Далее следует третий модус в Effaut четвертого вида [контрапункта] с [одним] имитирующим голосом и другим голосом в консонанс и диссонанс, как это показано здесь	36
RI-P3-3.21a	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	37
RI-P3-3.21b	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	37
RI-P3-3.22	<i>Quarto modo in Gesolreut della quarta specie [di contropunto] colla parte imitante e l'altra parte in consonanze e dissonanze, come si vede espresso</i>	Четвертый модус в Gesolreut четвертого вида [контрапункта] с [одним] имитирующим голосом и другим голосом в консонанс и диссонанс, как показано здесь	37
RI-P3-3.22a	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	37

RI-P3-3.22b	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	37
RI-P3-3.23	<i>Quinto modo in Alamire della quarta specie [di contropunto] colla parte imitante e l'altra parte in consonanze e dissonanze, come si vede qui espresso</i>	Пятый модус в Alamire четвертого вида [контрапункта] с [одним] имитирующим голосом и другим голосом в консонанс и диссонанс, как это показано здесь	37-38 (volti)
RI-P3-3.23a	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	38
RI-P3-3.23b	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	38
RI-P3-3.24	<i>Sesto modo in Cesolfaut da rivoltarsi in contropunto doppio alla duodecima sempre colla parte imitante e l'altra parte in buone consonanze imitante al canto fermo, come qui sta espresso</i>	Шестой модус в Cesolfaut, обращенный в двойном контрапункте дуодецимы, всегда с имитирующим голосом и другим голосом, в благозвучных консонансах имитирующим кантус, как это показано здесь	38
RI-P3-3.24a	<i>Siegue il rivolto</i>	Следует в обращении	39
RI-P3-3.24b	<i>Siegue il rivolto</i>	Следует в обращении	39
RI-P3-3.25	<i>Primo modo in Dellasolre fatto colla quinta specie di contropunto florido di consonanze e dissonanze, sempre con una parte imitante al canto fermo, siccome sta qui espresso</i>	Первый модус в Dellasolre выполнен с позиции пятого вида контрапункта, расцвеченного консонансами и диссонансами, всегда с одним голосом, имитирующим кантус, как это показано здесь	39
RI-P3-3.25a	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	39
RI-P3-3.25b	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	40
RI-P3-3.26	<i>Secondo modo in Elami colle stesse regole del primo modo</i>	Второй модус в Elami по тем же правилам, что и первый модус	40
RI-P3-3.26a	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	40
RI-P3-3.26b	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	41
RI-P3-3.27	<i>Terzo modo in Effaut con l'istesse regole del primo modo</i>	Третий модус в Effaut по тем же правилам, что и первый модус	41
RI-P3-3.27a	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	41
RI-P3-3.27b	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	41
RI-P3-3.28	<i>Quarto modo in Gesolreut con l'istesse regole del primo modo</i>	Четвертый модус в Gesolreut по тем же правилам, что и первый модус	41
RI-P3-3.28a	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	42
RI-P3-3.28b	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	42
RI-P3-3.29	<i>Quinta specie in Alamire con l'istesse regole del primo modo</i>	Пятый вид [модус] в Alamire по тем же правилам, что и первый модус	42

RI-P3-3.29a	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	42-43
RI-P3-3.29b	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	43
RI-P3-3.30	<i>Sesto modo in Cesolfaut da rivoltarsi in contropunto doppio alla 12.^a, siccome qui sotto sta espresso</i>	Шестой модус в Cesolfaut, обращенный в двойном контрапункте дуодецимы, как это показано ниже	43
RI-P3-3.30a	<i>Siegue il rivolto</i>	Следует в обращении	43
RI-P3-3.30b	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	43
RI-P3-3.31	<i>Questo sesto modo in Cesolfaut in contropunto florido colla parte sincopata e l'altra parte di semiminime</i>	Это шестой модус в Cesolfaut в цветистом контрапункте с [одним] синкопирующим голосом и другим голосом четвертями	44
RI-P3-3.31a	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	44
RI-P3-3.31b	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	44
RI-P3-3.32	<i>Siegue in un altro modo con due parti di ligature imitante al canto fermo</i>	Далее следует другой способ с двумя голосами лигатур, имитирующими кантус	44
RI-P3-4.1	<i>Primo modo in Dellasolre colla parte imitante e l'altre due parti in consonanze, come qui sotto si vede espresso</i>	Первый модус в Dellasolre с [одним] имитирующим голосом и двумя другими голосами в консонанс, как показано ниже	44
RI-P3-4.1a	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	44
RI-P3-4.1b	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	45
RI-P3-4.1c	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	45
RI-P3-4.2	<i>Secondo modo in Elami con una parte imitante e l'altre [due parti] in consonanze, come si vede qui espresso</i>	Второй модус в Elami с одним имитирующим голосом и другими [двумя голосами] в консонанс, как это показано здесь	45
RI-P3-4.2a	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	45
RI-P3-4.2b	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	45
RI-P3-4.2c	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	46
RI-P3-4.3	<i>Terzo modo in Effaut con una parte imitante, e l'altra [parte] di concerto [e l'altra parte pedale], come qui si vede espresso</i>	Третий модус в Effaut с одним имитирующим голосом и другим [голосом] di concerto [и другим педалирующим голосом], как это показано здесь	46
RI-P3-4.3a	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	46
RI-P3-4.3b	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	46
RI-P3-4.3c	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	46
RI-P3-4.4	<i>Quarto modo in Gesolreut colla parte imitante e l'altre due [parti]</i>	Четвертый модус в Gesolreut с [одним] имитирующим голосом и	47

	<i>di concerto, come qui si vede espresso</i>	двумя другими [голосами] di concerto, как это показано здесь	
RI-P3-4.4a	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	47
RI-P3-4.4b	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	47
RI-P3-4.4c	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	47
RI-P3-4.5	<i>Quinto modo [in Alamire] colla parte imitante e l'altre [due parti] di concerto, come qui si vede espresso</i>	Пятый модус [в Alamire] с [одним] имитирующим голосом и другими [двумя голосами] di concerto, как это показано здесь	47
RI-P3-4.5a	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	48
RI-P3-4.5b	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	48
RI-P3-4.5c	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	48
RI-P3-4.6	<i>Sesto modo [in Cesolfaut] con una parte imitante e l'altre due [parti] in consonanze, come qui si vede espresso</i>	Шестой модус [в Cesolfaut] с одним имитирующим голосом и двумя другими [голосами] в консонанс, как это показано здесь	48
RI-P3-4.6a	<i>Siegue l'istesso modo con due parti imitanti</i>	Следует тем же способом с двумя имитирующими голосами	48
RI-P3-4.6b	<i>Siegue l'istesso modo con trè parti imitanti e l'altra [parte] di concerto, come qui si vede espresso</i>	Следует тем же способом с тремя имитирующими голосами и другим [голосом] di concerto, как это показано здесь	49
RI-P3-4.6c	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	49
RI-P3-4.7	<i>Primo modo in Dellasolre con una semibreve contro due minime, come qui si vede espresso</i>	Первый модус в Dellasolre с одной целой против двух половинных, как это показано здесь	49
RI-P3-4.7a	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	49
RI-P3-4.7b	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	50
RI-P3-4.7c	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	50
RI-P3-4.8	<i>Secondo modo in Elami con una parte imitante e l'altra [parte] di concerto, come qui si vede espresso</i>	Второй модус в Elami с одним имитирующим голосом и другим [голосом] di concerto, как это показано здесь	50
RI-P3-4.8a	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	50
RI-P3-4.8b	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	50
RI-P3-4.8c	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	51
RI-P3-4.9	<i>Terzo modo in Effaut colla parte imitante e l'altre [due parti] in consonanze, come qui si vede espresso</i>	Третий модус в Effaut с одним имитирующим голосом и другими [двумя голосами] в консонанс, как это показано здесь	51
RI-P3-4.9a	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	51

RI-P3-4.9b	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	51
RI-P3-4.9c	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	51
RI-P3-4.10	<i>Quarto modo in Gesolreut con una parte imitante e l'altra [parte] pedale e l'altra parte di minime, come qui si vede espresso</i>	Четвертый модус в Gesolreut с одним имитирующим голосом и другим педалирующим [голосом] и другим голосом половинками, как это показано здесь	52
RI-P3-4.10a	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	52
RI-P3-4.10b	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	52
RI-P3-4.10c	<i>Siegue con una parte imitante e l'altra [parte] in consonanze</i>	Следует с одним имитирующим голосом и другим [голосом] в консонанс	52
RI-P3-4.11	<i>Quinto modo in Alamire con una parte imitante ed una [parte] in consonanze di concerto e l'altra [parte] di minime, come qui si vede</i>	Пятый модус в Alamire с одним имитирующим голосом и одним [голосом] в консонанс di concerto и другим [голосом] половинками, как показано здесь	52-53
RI-P3-4.11a	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	53
RI-P3-4.11b	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	53
RI-P3-4.11c	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	54
RI-P3-4.12	<i>Sesto modo in Cesolfaut con una parte imitante e l'altra [parte] in consonanze e l'altra [parte] di minime, come qui si vede</i>	Шестой модус в Cesolfaut с одним имитирующим голосом и другим [голосом] в консонанс и другим [голосом] половинками, как показано здесь	54
RI-P3-4.12a	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	54
RI-P3-4.12b	<i>Siegue con tutte le parti imitanti</i>	Следует со всеми имитирующими голосами	54
RI-P3-4.12c	<i>Siegue l'istesso modo ma questa sta espressa, anche a cinque, come s'osserva a due Tenori</i>	Следует тем же способом, но выражено даже на пять [голосов], как это видно с двумя тенорами	55
RI-P3-4.13	<i>Primo modo [in Dellasolre] della terza specie di contrapunto con una parte imitante e l'altra [parte] di semiminime, come si vede qui espresso</i>	Первый модус [в Dellasolre] третьего вида контрапункта с одним имитирующим голосом и другим [голосом] четвертями, как это показано здесь	55
RI-P3-4.13a	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	55-56
RI-P3-4.13b	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	56
RI-P3-4.13c	<i>Siegue l'istesso modo [con pedale]</i>	Следует тем же способом [с педалью]	56
RI-P3-4.14	<i>Siegue il secondo modo in Elami con una parte imitante e l'altra [parte] in consonanze e l'altra [parte] di semiminime anche in</i>	Далее следует второй модус в Elami с одним имитирующим голосом и другим [голосом] в консонанс и другим [голосом]	57

	<i>consonanze, come qui si vede espresso</i>	четвертями также в консонанс, как это показано здесь	
RI-P3-4.14a	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	57
RI-P3-4.14b	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	57
RI-P3-4.14c	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	57
RI-P3-4.15	<i>Terzo modo in Effaut con trè parti imitanti ed una [parte] di semiminime, come qui si vede espresso</i>	Третий модус в Effaut с тремя имитирующими голосами и одним голосом четвертями, как это показано здесь	57
RI-P3-4.15a	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	58
RI-P3-4.15b	<i>Siegue l'istesso modo [e] con una parte, che fa un pedale, come qui si vede espresso nel Soprano</i>	Следует тем же способом и с одним голосом, который образует педаль, как это показано здесь в сопрано	58
RI-P3-4.15c	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	58
RI-P3-4.16	<i>Quarto modo in Gesolreut con la parte imitante, ed il Tenore fa il pedale, e l'altra [parte] di semiminime, come qui si vede espresso</i>	Четвертый модус в Gesolreut с имитирующим голосом и тенором, образующим педаль, и другим голосом четвертями, как это показано здесь	
RI-P3-4.16a	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	58
RI-P3-4.16b	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	59
RI-P3-4.16c	<i>Siegue variato in altro modo</i>	Следует с изменением другим способом	59
RI-P3-4.17	<i>Quinto modo in Alamire con trè parti imitanti e l'altra [parte] di semiminime in consonanze, come qui si vede espresso</i>	Пятый модус в Alamire с тремя имитирующими голосами и другим [голосом] четвертями в консонанс, как это показано здесь	59
RI-P3-4.17a	<i>Siegue in altro modo, come si vede espresso, con un pedale al Contralto</i>	Следует другим способом, как это показано, с педалью в контральто	59-60
RI-P3-4.17b	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	60
RI-P3-4.17c	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	60
RI-P3-4.18	<i>Sesto modo in Cesolfaut con una parte imitante e l'altre due [parti] in consonanze, come si vede espresso</i>	Шестой модус в Cesolfaut с одним имитирующим голосом и двумя другими [голосами] в консонанс, как это показано	61
RI-P3-4.18a	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	61
RI-P3-4.18b	<i>Siegue l'istesso modo con trè parti imitanti e l'altra [parte] di semiminime in consonanze, come qui si vede espresso</i>	Следует тем же способом с тремя имитирующими голосами и другим [голосом] четвертями в консонанс, как это показано здесь	61

RI-P3-4.18c	<i>Siegue l'istesso modo con una parte imitante e l'altra [parte] in consonanze, come sta espresso</i>	Следует тем же способом с одним имитирующим голосом и другим [голосом] в консонанс, как это выражено	61
RI-P3-4.19	<i>Primo modo in Dellasolre della quarta specie di contropunto con una parte imitante, e l'altra [parte] in consonanze, e l'altra [parte] di ligatura quanto venire possano più che sia possibile, come qui si vede espresso</i>	Первый модус в Dellasolre четвертого вида контрапункта с одним имитирующим голосом и другим [голосом] в консонанс и другим [голосом] лигатур, насколько это возможно, как это показано здесь	61
RI-P3-4.19a	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	62
RI-P3-4.19b	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	62
RI-P3-4.19c	<i>Siegue l'istesso modo [con pedale]</i>	Следует тем же способом [с педалью]	62
RI-P3-4.20	<i>Secondo modo in Elami colla parte imitante e l'altra [parte] di consonanze e dissonanze, come qui si vede espresso</i>	Второй модус в Elami с имитирующим голосом и другим [голосом] консонансами и диссонансами, как это показано здесь	62
RI-P3-4.20a	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	62
RI-P3-4.20b	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	63
RI-P3-4.20c	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	63
RI-P3-4.21	<i>Terzo modo in Effaut con trè parti imitanti, ed una [parte] di ligature con consonanze e dissonanze, come qui si vede espresso</i>	Третий модус в Effaut с тремя имитирующими голосами и одним [голосом] лигатур с консонансами и диссонансами, как это показано здесь	63
RI-P3-4.21a	<i>Siegue l'istesso modo con una parte imitante e l'altre due [parti] di concerto</i>	Следует тем же способом с одним имитирующим голосом и двумя другими [голосами] di concerto	63
RI-P3-4.21b	<i>Siegue l'istesso modo con trè parti imitanti e l'altra [parte] in consonanze e dissonanze, come stanno qui espresso</i>	Следует тем же способом с тремя имитирующими голосами и другим [голосом] в консонанс и диссонанс, как это выражено здесь	63
RI-P3-4.21c	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	64
RI-P3-4.22	<i>Quarto modo in Gesolreut con una parte imitante e l'altre due [parti] in consonanze e dissonanze di concerto</i>	Четвертый модус в Gesolreut с одним имитирующим голосом и двумя другими [голосами] в консонанс и диссонанс di concerto	64
RI-P3-4.22a	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	64
RI-P3-4.22b	<i>Siegue l'istesso modo con il pedale, che fa il soprano</i>	Следует тем же способом и с педалью, которую образует сопрано	64

RI-P3-4.22c	<i>Siegue l'istesso modo col pedale, che fa il basso</i>	Следует тем же способом и с педалью, которую образует бас	64
RI-P3-4.23	<i>Quinto modo in Alamire con trè parti imitanti, ed una [parte] di ligature in consonanze e dissonanze</i>	Пятый модус в Alamire с тремя имитирующими голосами и одним [голосом] лигатур в консонанс и диссонанс	65
RI-P3-4.23a	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	65
RI-P3-4.23b	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	65-66
RI-P3-4.23c	<i>Siegue l'istesso modo con trè parti imitanti e l'altra [parte] di ligature [e con pedale del basso]</i>	Следует тем же способом с тремя имитирующими голосами и другим [голосом] лигатур [и с педалью баса]	66
RI-P3-4.24	<i>Sesto modo in Cesolfaut con due parti imitanti, e l'altre due parti con ligature pure imitanti da rivoltarsi, come si vede qui appresso</i>	Шестой модус в Cesolfaut с двумя имитирующими голосами и двумя другими голосами с лигатурами, также имитирующими и обращенными, как это показано ниже	66
RI-P3-4.24a	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	66
RI-P3-4.24b	<i>Siegue [è il modo] con trè parti imitanti, e l'altra parte ancora imitante con ligature</i>	Далее следует [способ] с тремя имитирующими голосами и другим голосом по-прежнему имитирующим с лигатурами	67
RI-P3-4.24c	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	67
RI-P3-4.25	<i>Primo modo in Dellasolre della quinta specie del contropunto florido con una parte imitante, e l'altre [due parti] in consonanze e dissonanze, come si vede qui espresso</i>	Первый модус в Dellasolre пятого вида цветистого контрапункта с одним имитирующим голосом и другими [двумя голосами] в консонанс и диссонанс, как это показано здесь	67
RI-P3-4.25a	<i>Siegue in altro modo, come si vede espresso</i>	Следует другим способом, как это показано	67-68
RI-P3-4.25b	<i>Siegue in altro modo, come si vede espresso con varie figure, e si rivolta qui sotto</i>	Следует другим способом, как это показано, выраженным с различными фигурами и обращенным ниже	68
RI-P3-4.25c	<i>Siegue in altro modo, come si vede espresso rivoltato</i>	Следует другим способом, как это показано в обращении	68
RI-P3-4.26	<i>Secondo modo in Elami con una parte imitante e l'altre due [parti] in consonanze e dissonanze</i>	Второй модус в Elami с одним имитирующим голосом и двумя другими [голосами] в консонанс и диссонанс	69
RI-P3-4.26a	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	69
RI-P3-4.26b	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	69

RI-P3-4.26c	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	69
RI-P3-4.27	<i>Terzo modo in Effaut con trè parti imitanti e l'altra [parte] diminuita in consonanze e dissonanze, come si vede qui espresso</i>	Третий модус в Effaut с тремя имитирующими голосами и другим диминуированным [голосом] в консонанс и диссонанс, как это показано здесь	69
RI-P3-4.27a	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	70
RI-P3-4.27b	<i>Siegue l'istesso modo col pedale da sopra</i>	Следует тем же способом с педалью наверху (в сопрано)	70
RI-P3-4.27c	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	70
RI-P3-4.28	<i>Quarto modo in Gesolreut con una parte imitante e l'altra [parte] in consonanze e dissonanze [e l'altra parte con pedale]</i>	Четвертый модус в Gesolreut с одним имитирующим голосом и другим [голосом] в консонанс и диссонанс [и другим голосом с педалью]	70
RI-P3-4.28a	<i>Siegue l'istesso modo col pedale in mezzo</i>	Следует тем же способом с педалью посередине (в меццо)	70
RI-P3-4.28b	<i>Siegue l'istesso modo con il [pedale] al soprano, che fa l'intonazione</i>	Следует тем же способом с [педалью] сопрано, которое выполняет интонирование	71
RI-P3-4.28c	<i>Siegue l'istesso modo [e con pedale del basso]</i>	Следует тем же способом [и с педалью баса]	71
RI-P3-4.29	<i>Quinto modo in Alamire con trè parti imitanti e l'altra [parte] diminuita</i>	Пятый модус в Alamire с тремя имитирующими голосами и другим диминуированным [голосом]	71
RI-P3-4.29a	<i>Siegue nell'istesso modo [col pedale in mezzo]</i>	Следует таким же способом [с педалью в среднем голосе меццо]	71-72
RI-P3-4.29b	<i>Siegue l'istesso modo con trè parti imitanti, ed una [parte] diminuita</i>	Следует тем же способом с тремя имитирующими голосами и одним диминуированным [голосом]	72
RI-P3-4.29c	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	72
RI-P3-4.30	<i>Sesto modo in Cesolfaut con due parti imitanti, la terza [parte] imitante diminuita, e l'altra [parte] sincopata, come si vede qui espresso</i>	Шестой модус в Cesolfaut с двумя имитирующими голосами, третьим диминуированным имитирующим [голосом], и другим синкопирующим [голосом], как это показано здесь	73
RI-P3-4.30a	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	73
RI-P3-4.30b	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	73
RI-P3-4.30c	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	73
RI-P3-4.31	<i>[Sesto modo in Cesolfaut] Siegue con due parti imitanti, ed un'altra</i>	[Шестой модус в Cesolfaut] Далее следует с двумя имитирующими голосами и одним [голосом,	73

	<i>[parte imitante] con ligatura, e l'altra [parte] di semiminime</i>	имитирующим] с лигатурами, и другим [голосом] четвертями	
RI-P3-4.31a	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	74
RI-P3-4.31b	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	74
RI-P3-4.31c	<i>Siegue l'istesso modo</i>	Следует тем же способом	74
RI-P3-5.1	<i>[Primo modo in Dellasolre a cinque voci]</i>	[Первый модус в Dellasolre в пятиголосии]	74
RI-P3-5.1a	<i>[Siegue l'istesso modo con il detto canto fermo in soprano]</i>	[Следует тем же способом с заданным кантусом в сопрано]	75
RI-P3-5.2	<i>[Secondo modo in Elami a cinque voci]</i>	[Второй модус в Elami в пятиголосии]	75
RI-P3-5.2a	<i>[Siegue l'istesso modo]</i>	[Следует тем же способом]	75
RI-P3-5.3	<i>[Terzo modo in Effaut a cinque voci]</i>	[Третий модус в Effaut в пятиголосии]	75
RI-P3-5.3a	<i>[Siegue l'istesso modo]</i>	[Следует тем же способом]	76
RI-P3-5.4	<i>[Primo modo in Dellasolre della seconda specie di contrapunto a cinque voci]</i>	[Первый модус в Dellasolre второго вида контрапункта в пятиголосии]	76
RI-P3-5.4a	<i>[Siegue l'istesso modo con il detto canto fermo in soprano]</i>	[Следует тем же способом с заданным кантусом в сопрано]	76
RI-P3-5.5	<i>[Secondo modo in Elami della seconda specie di contrapunto a cinque voci]</i>	[Второй модус в Elami второго вида контрапункта в пятиголосии]	77
RI-P3-5.5a	<i>[Siegue l'istesso modo]</i>	[Следует тем же способом]	77
RI-P3-5.6	<i>[Terzo modo in Effaut della seconda specie di contrapunto a cinque voci]</i>	[Третий модус в Effaut второго вида контрапункта в пятиголосии]	77
RI-P3-5.6a	<i>[Siegue l'istesso modo]</i>	[Следует тем же способом]	77
RI-P3-5.7	<i>[Primo modo in Dellasolre della terza specie di contrapunto a cinque voci]</i>	[Первый модус в Dellasolre третьего вида контрапункта в пятиголосии]	78
RI-P3-5.7a	<i>[Siegue l'istesso modo con il detto canto fermo in soprano]</i>	[Следует тем же способом с заданным кантусом в сопрано]	78
RI-P3-5.8	<i>[Secondo modo in Elami della terza specie di contrapunto a cinque voci]</i>	[Второй модус в Elami третьего вида контрапункта в пятиголосии]	79
RI-P3-5.8a	<i>[Siegue l'istesso modo]</i>	[Следует тем же способом]	79
RI-P3-5.9	<i>[Terzo modo in Effaut della terza specie di contrapunto a cinque voci con il pedale in tenore]</i>	[Третий модус в Effaut третьего вида контрапункта в пятиголосии с педалью в теноре]	80
RI-P3-5.9a	<i>[Siegue l'istesso modo]</i>	[Следует тем же способом]	80

RI-P3-5.10	<i>[Primo modo in Deltasolre della quarta specie di contropunto a cinque voci]</i>	[Первый модус в Deltasolre четвертого вида контрапункта в пятиголосии]	80
RI-P3-5.10a	<i>[Siegue l'istesso modo con il detto canto fermo in alto]</i>	[Следует тем же способом с заданным кантусом в альте]	81
RI-P3-5.11	<i>[Secondo modo in Elami della quarta specie di contropunto a cinque voci]</i>	[Второй модус в Elami четвертого вида контрапункта в пятиголосии]	81
RI-P3-5.11a	<i>[Siegue l'istesso modo con il detto canto fermo in soprano]</i>	[Следует тем же способом с заданным кантусом в сопрано]	81
RI-P3-5.12	<i>[Terzo modo in Effaut della quarta specie di contropunto a cinque voci]</i>	[Третий модус в Effaut четвертого вида контрапункта в пятиголосии]	82
RI-P3-5.12a	<i>[Siegue l'istesso modo]</i>	[Следует тем же способом]	82
RI-P3-5.13	<i>[Primo modo in Deltasolre della quinta specie del contropunto florido a cinque voci con] Due parti diminuite, ed un'altra [parte] imitante, e l'altra [parte] in consonanze</i>	[Первый модус в Deltasolre пятого вида цветистого контрапункта в пятиголосии с двумя диминуированными голосами, и одним имитирующим [голосом] и другим [голосом] в консонанс]	82
RI-P3-5.13a	<i>Siegue l'istesso modo [con il detto canto fermo in primo tenore]</i>	Следует тем же способом [с заданным кантусом в первом теноре]	83
RI-P3-5.13b	<i>Siegue l'istesso modo [con il detto canto fermo in alto]</i>	Следует тем же способом [с заданным кантусом в альте]	83
RI-P3-5.13c	<i>Siegue l'istesso modo [con il detto canto fermo in secondo soprano]</i>	Следует тем же способом [с заданным кантусом во втором сопрано]	84
RI-P3-5.14	<i>[Secondo modo in Elami della quinta specie del contropunto florido a cinque voci] Siegue l'istesso modo</i>	[Второй модус в Elami пятого вида цветистого контрапункта в пятиголосии] следует тем же способом	84
RI-P3-5.14a	<i>Siegue l'istesso modo [con il detto canto fermo in tenore]</i>	Следует тем же способом [с заданным кантусом в теноре]	84
RI-P3-5.14b	<i>Secondo modo in Elami con una parte imitante e l'altre [parti] in consonanze e dissonanze, come qui si vede espresso [con il detto canto fermo in alto]</i>	Второй модус в Elami с одним имитирующим голосом и другими [голосами] в консонанс и диссонанс, как это показано здесь [с заданным кантусом в альте]	85
RI-P3-5.14c	<i>Siegue l'istesso modo [con il detto canto fermo in primo soprano]</i>	Следует тем же способом [с заданным кантусом в первом сопрано]	85
RI-P3-5.15	<i>Terzo modo in Effaut con una parte imitante e l'altre [parti] in consonanze e dissonanze [ed il</i>	Третий модус в Effaut с одним имитирующим голосом и другими [голосами] в консонанс и	85

	<i>pedale in tenore], come si vede qui espresso</i>	диссонанс [и педалью в теноре], как это показано здесь	
RI-P3-5.15a	<i>Siegue l'istesso modo [con il detto canto fermo in tenore]</i>	Следует тем же способом [с заданным кантусом в теноре]	85
RI-P3-5.15b	<i>Siegue l'istesso modo con una parte, che fa il pedale [e con il detto canto fermo in alto]</i>	Следует тем же способом с одним голосом, который образует педаль [и с заданным кантусом в альте]	86
RI-P3-5.15c	<i>Siegue l'istesso modo con due parti imitanti [ed il detto canto fermo in primo soprano]</i>	Следует тем же способом с двумя имитирующими голосами [и заданным кантусом в первом сопрано]	86
RI-P3-5.16	<i>Quarto modo in Gesolreut con una parte imitante, l'altra [parte] fa il pedale, e le due [parti] estreme diminuite in consonanze e dissonanze</i>	Четвертый модус в Gesolreut с одним имитирующим голосом, другим [голосом], образующим педаль, и двумя чрезвычайно диминуированными голосами в консонанс и диссонанс	86
RI-P3-5.16a	<i>Siegue l'istesso modo [con il pedale in alto ed il detto canto fermo in tenore]</i>	Следует тем же способом [с педалью в альте и заданным кантусом в теноре]	86
RI-P3-5.16b	<i>Siegue l'istesso modo [con il pedale in soprano ed il detto canto fermo in alto]</i>	Следует тем же способом [с педалью в сопрано и заданным кантусом в альте]	87
RI-P3-5.16c	<i>Siegue l'istesso modo [con il pedale in tenore ed il detto canto fermo in primo soprano]</i>	Следует тем же способом [с педалью в теноре и заданным кантусом в первом сопрано]	87
RI-P3-5.17	<i>Quinto modo in Alamire con tre parti imitanti, e l'altre [due parti] in consonanze e dissonanze</i>	Пятый модус в Alamire с тремя имитирующими голосами и другими [двумя голосами] в консонанс и диссонанс	87
RI-P3-5.17a	<i>Siegue l'istesso modo [con il detto canto fermo in tenore]</i>	Следует тем же способом [с заданным кантусом в теноре]	88
RI-P3-5.17b	<i>Siegue l'istesso modo [con il detto canto fermo in alto]</i>	Следует тем же способом [с заданным кантусом в альте]	88
RI-P3-5.17c	<i>Siegue l'istesso modo [con il detto canto fermo in primo soprano]</i>	Следует тем же способом [с заданным кантусом в первом сопрано]	89
RI-P3-5.18	<i>[Sesto modo in Cesolfaut della quinta specie del contrapunto florido a cinque voci con tutte le parti imitanti]</i>	[Шестой модус в Cesolfaut пятого вида цветистого контрапункта в пятиголосии со всеми имитирующими голосами]	89
RI-P3-5.18a	<i>Siegue l'istesso modo [con il detto canto fermo in tenore]</i>	Следует тем же способом [с заданным кантусом в теноре]	89

RI-P3-5.18b	<i>Siegue l'istesso modo [con il detto canto fermo in alto]</i>	Следует тем же способом [с заданным кантусом в альте]	90
RI-P3-5.18c	<i>Siegue l'istesso modo [con il detto canto fermo in primo soprano]</i>	Следует тем же способом [с заданным кантусом в первом сопрано]	90
RI-P3-5.19	<i>[Sesto modo in Cesolfaut] Siegue l'istesso modo con varie figure a sei voci concertate, come si vede qui espresso</i>	[Шестой модус в Cesolfaut] следует тем же способом с различными фигурами на шесть голосов concertate, как это показано здесь	90
RI-P3-5.19a	<i>Siegue l'istesso modo [con il canto fermo in secondo tenore]</i>	Следует тем же способом [с кантусом во втором теноре]	91
RI-P3-5.19b	<i>Siegue l'istesso modo [con il canto fermo in primo alto]</i>	Следует тем же способом [с кантусом в первом альте]	91
RI-P3-5.19c	<i>Siegue l'istesso modo [con il detto canto fermo in secondo tenore]</i>	Следует тем же способом [с заданным кантусом во втором теноре]	91
RI-P3-5.19d	<i>Siegue l'istesso modo [con il canto fermo in primo soprano]</i>	Следует тем же способом [с кантусом в первом сопрано]	92
<i>Fine del Primo Libro.</i>			

Указатель музыкальных образцов в *Regole II*

образец	комментарий / текст	инципит / canto fermo	тон.	стр.
RII-D2.1	<i>Sieguono le disposizioni a due tutte in canoni. All'ottava</i>	A Bb A G F E D D C# D	d	1
RII-D2.2	<i>All'ottava</i>	E B A G F# E E D# E	e	1
RII-D2.3	<i>Alla quinta</i>	Eb F G F G Ab G A B	Eb	1
RII-D2.4	<i>All'ottava</i>	F C A F G C Bb A G F A	F	1
RII-D2.5	<i>All'ottava</i>	D B G A F# G B C B A G	G	2
RII-D2.6	<i>All'ottava</i>	A B C D E D C B A G# A	a	2
RII-D2.7	<i>All'ottava</i>	F D C Bb A Bb C D C D Eb	Bb	2
RII-D2.8	<i>All'ottava</i>	G E C D C B C D E C	C	2
RII-F2.1	<i>Il modo di fare le fughe a due voci per li scolari studiosi. Proposta nel secondo tono plagale</i>	A D D C# A Bb A G F	d	2
RII-F2.2	<i>Secondo modo con la risposta tonale</i>	B C C# D D# E B C G A C B	e	4
RII-F2.3	<i>In questo modo sieguono tutte l'altre fughe. Secondo modo con la risposta tonale</i>	Bb G Eb Ab G F Bb Ab G	Eb	5

RII-F2.4	<i>Terzo modo con la risposta tonale</i>	C A F Bb G A F G F	F	6
RII-F2.5	<i>Quarto modo con la risposta reale</i>	G Eb D C# D A D C Bb A G	g	8
RII-F2.6	<i>Quinto modo con la risposta tonale</i>	E A F E D C B A A B C	a	9
RII-F2.7	<i>Sesto modo con la risposta tonale</i>	Bb F D G F E F E D E F	Bb	11
RII-F2.8	<i>Settimo modo con la risposta tonale</i>	C E D C C B G A G	C	12
RII-D3.1	<i>Sieguono le disposizioni a tré. Primo modo</i>	D E F# G F# E D C# D C# D	D	14
RII-D3.2	<i>Secondo modo</i>	E D C B G F# E D# E D# E	e	14
RII-D3.3	<i>Secondo modo</i>	Eb Bb C D Eb D Bb C F Eb	Eb	15
RII-D3.4	<i>Terzo modo</i>	F A G C B C F E C A Bb A	F	15
RII-D3.5	<i>Quarto modo</i>	D G F# E D E D C B C B	G	16
RII-D3.6	<i>Quinto modo</i>	E C A B E D C B E D# E	a	17
RII-D3.7	<i>Sesto modo</i>	F Bb D C F Eb D C F Eb D	Bb	18
RII-D3.8	<i>Settimo modo</i>	C B C D E D C C B C	C	19
RII-F3.1	<i>Sieguono le fughe a tré. Primo modo con la risposta tonale</i>	D E F# E D C# A B E D	D	19
RII-F3.2	<i>Secondo modo con la risposta tonale</i>	B C B A# B A# A G E	e	21
RII-F3.3	<i>Secondo modo con la risposta tonale</i>	Eb Bb C F D Eb C D Bb	Eb	24
RII-F3.4	<i>Terzo modo con la risposta tonale</i>	C D C Bb A G C Bb A	F	25
RII-F3.5	<i>Quarto modo con la risposta tonale</i>	D B A G A B C B G A D C B	G	28
RII-F3.6	<i>Quinto modo con la risposta tonale</i>	E F E D C B E D C	a	30
RII-F3.7	<i>Sesto modo con la risposta tonale</i>	F Bb G F Eb D Bb C F Eb D	Bb	31
RII-F3.8	<i>Settimo modo con la risposta tonale</i>	G E D C B C G C B C	C	33
RII-D4.1	<i>Sieguono le disposizioni a quattro. Primo modo</i>	D C# B A A G F# E D	D	35
RII-D4.2	<i>Secondo modo</i>	B E D C B G F# E E D C B	e	36
RII-D4.3	<i>Secondo modo</i>	Eb D C Bb C F Eb D F D Eb	Eb	36
RII-D4.4	<i>Terzo modo</i>	F E D E D C F E F	F	37
RII-D4.5	<i>Quarto modo in terza minore</i>	Bb B C D Eb D G G Eb D	g	38
RII-D4.6	<i>Quarto modo</i>	D C B A B G F# E D D C# D	G	38
RII-D4.7	<i>Quinto modo [in terza maggiore]</i>	A B C# A G# F# E G# A A	A	39
RII-D4.8	<i>Sesto modo</i>	F D Bb C Bb A Bb A Bb	Bb	40
RII-D4.9	<i>Sesto modo [altro modo]</i>	Bb D C F E F C F Eb D	Bb	40
RII-D4.10	<i>Settimo modo</i>	C E C B D B G G E C D C	C	41
RII-D4.11	<i>Settimo modo in terza minore</i>	C D Eb D C C B C D Eb F G	c	42

RII-F4.1	<i>Sieguono le fughe a quattro. Primo modo con la risposta tonale / Amen</i>	A D F D E D C# D C# D	d	43
RII-F4.2	<i>Altro modo di fugare ricercato. Primo modo con la risposta tonale / Amen</i>	A F# D B E F# G A D E F#	D	45
RII-F4.3	<i>Secondo modo con la risposta tonale / Amen</i>	B C B A G E F# B A G	e	47
RII-F4.4	<i>Secondo modo con la risposta tonale / Christe eleison</i>	Bb C Bb Ab G F Bb Ab G	Eb	49
RII-F4.5	<i>Pastorale. Secondo modo con la risposta tonale / Amen</i>	Bb G Ab Bb C D Bb C D Eb	Eb	52
RII-F4.6	<i>Terzo modo con la risposta tonale / Tu es sacerdos in aeternum</i>	C A D Bb C A Bb A G C Bb A	F	54
RII-F4.7	<i>Quarto modo a tré soggetti con la risposta reale / Amen</i>	G B A D C B A G	G	57
RII-F4.8	<i>Altro modo di fugare. Quinto modo a tré soggetti con la risposta tonale / Christe eleison</i>	E C A F E D C D E	a	60
RII-F4.9	<i>Per esempio alli scolari con la risposta tonale / Amen</i>	B D C# F# B E D C# D C# B A# B A# B	b	62
RII-F4.10	<i>Sesto modo con la risposta tonale / Amen</i>	F Eb D C F Eb D C D Eb F Eb D	Bb	65
RII-F4.11	<i>Settimo modo con la risposta reale / Tu es sacerdos in aeternum</i>	C B A G F F E D C	C	67
RII-F4.12	<i>Settimo modo a quattro soggetti, e sempre ricercati con la risposta tonale / Christe eleison</i>	C G A G F E D F G	C	69
RII-F4.13	<i>[Settimo modo] In terza minore con la risposta tonale / A chi muore per Dio la morte e vita</i>	C G C Bb A A D C Bb G Ab G G C B C	c	71
RII-D5.1	<i>Sieguono le disposizioni a cinque voci. Primo modo</i>	A G F# D D C# B A B C# D	D	73
RII-D5.2	<i>Secondo modo</i>	E D C# D# E F# B C# D# E	E	74
RII-D5.3	<i>Secondo modo</i>	Eb Bb G Eb Bb Eb D C Bb	Eb	75
RII-D5.4	<i>Terzo modo</i>	C D C C Bb A A G F E F	F	76
RII-D5.5	<i>Quarto modo</i>	G A B C B D C B A G	G	76
RII-D5.6	<i>Quinto modo</i>	A C# A E C# B E C# E C#	A	77
RII-D5.7	<i>Sesto modo</i>	Bb F Bb Bb Ab G Eb D C Bb	Bb	78
RII-D5.8	<i>Settimo modo</i>	C G E C A G F E D G E C G	C	79
RII-F5.1	<i>Sieguono le fughe a cinque voci. Primo modo con la risposta tonale / Amen</i>	D F# E D C# D A D C# B E D C#	D	80

RII-F5.2	<i>Altro modo di fugare ricercato. Secondo modo con la risposta tonale / Christe eleison</i>	B E F# B A G F# B A G E D# E	e	84
RII-F5.3	<i>Altro modo di fugare ricercato con la risposta tonale. Secondo modo / Christe eleison</i>	Eb Bb C F Bb Eb D C F Eb D Eb C D Eb	Eb	87
RII-F5.4	<i>Terzo modo con la risposta tonale / Amen</i>	C D C A Bb A F G C Bb A	F	89
RII-F5.5	<i>Quarto modo a cinque soggetti, e sempre ricercati con la risposta reale / Amen</i>	G A B C D C B A G	G	92
RII-F5.6	<i>Quinto modo a tré soggetti ricercati con la risposta reale / Amen</i>	A B C D E F E D C E C B C B A	a	95
RII-F5.7	<i>Sesto modo con la risposta tonale / Amen</i>	F Bb Eb D Bb C F Eb D C Bb	Bb	98
RII-F5.8	<i>Settimo modo a tré soggetti con la risposta reale / Amen</i>	C D E D C B C B A D C B C	C	101
RII-F6.1	<i>Siegue fuga a sei voci a tré soggetti con la risposta tonale / Tu es sacerdos in aeternum</i>	A E D C B A E E C A	a	104
RII-F8.1	<i>Fuga ad otto [voci] a quattro soggetti con la risposta tonale / Tu es sacerdos in aeternum</i>	G E C B A G F E C C B C	C	107
RII-A4.1	<i>Sieguono le Antifone seu canti fermi Ecclesiastici / Amen</i>	G B C D E D G F# E D C B	G	112
RII-A4.2	<i>Antifona col basso composto / Benedictus Dominus Deus Israel</i>	C(7) B C D D C(15) B D B A G	C	113
RII-A4.3	<i>Antifona col basso composto / In sanctitate et justitia</i>	G(3) A G C C D D C B C A G	C	117
RII-A8.1	<i>Antifona ad otto voci / Sicut erat in principio</i>	F A C(10) D C(8) D Bb C A F C(5)	F	121
RII-C2.1	<i>Siegue lo studio de' Canon. All'unisono</i>	G B G D C B A G F# G A D C B	G	127
RII-C2.2	<i>Alla seconda sulle stesse caselle</i>	G D C B A G D C B A B C	G	127
RII-C2.3	<i>Alla terza</i>	D B A G B A G E D C A D	G	127
RII-C2.4	<i>Alla quarta</i>	G A B C B A B C D C B C	C	127
RII-C2.5	<i>Alla quinta</i>	D B A G E C B A F# D C B	G	128
RII-C2.6	<i>Alla sesta</i>	G B C D B G A B E F# G G	G	128
RII-C2.7	<i>Alla settima</i>	G A B C B A B C D E D C B	G	128
RII-C2.8	<i>All'ottava</i>	G A B C B A B C A D C B	C	128
RII-C2.1'	<i>Sieguono per moto contrario. All'unisono</i>	C D E D C F E C D E D C	C	128

RII-C2.2'	<i>Alla seconda</i>	C F D E D G F E D A B C	C	128
RII-C2.3'	<i>Alla terza</i>	G B C E D C B A C B A G	G	128
RII-C2.4'	<i>Alla quarta</i>	G A B C D E D C B C D	G	128
RII-C2.5'	<i>Alla quinta</i>	G C B A G G F E D C B C	C	129
RII-C2.6'	<i>Alla sesta</i>	G A B C D E B C D C B A G	C	129
RII-C2.7'	<i>Alla settima</i>	C B A D C B A E D C A	C	129
RII-C2.8'	<i>All'ottava</i>	C E D F E E D C F E C D C	C	129
RII-C2.1''	<i>Siegue il canone all'unisono a due voci. Canone</i>	C D E C C G E D C A G F E	C	129
RII-C2.2''	<i>[Un altro] Canone</i>	G D C# A C B Bb A G D E F	g	130
RII-C2.3''	<i>[Siegue il canone] Alla seconda [a due voci]. Canone</i>	C B A B A G F E D E C D C	C	131
RII-C3.1	<i>[Siegue il] Canone a tré [voci] all'ottava</i>	C D E C B C G E C F E D C	C	132
RII-CE2.1	<i>Canone enimmatico</i>	D B C D A B A C D E C D B	G	133
RII-CE2.2	<i>Canone enimmatico</i>	G B G D C B A G B A G	G	133
RII-CE2.3	<i>Canone enimmatico</i>	C G F E F G A B C G A B C	C	134
RII-CE3.1	<i>Canone enimmatico</i>	G C A D B G G E C A A	G	134
RII-CE3.2	<i>[Canone enimmatico]</i>	G A B G F# A D C B G	G	135
RII-C4.1	<i>Canone da cantarsi sulle stesse caselle, cioè canto, e contralto, tenore, e basso</i>	C D E F E D E F G A G F G	C-G	136
RII-C4.2	<i>Canone sopra canone alla quarta dal grave al medio acuta e sopra acuta / Christe eleison</i>	C C D C Bb C Bb A A Bb	c	137
RII-C4.3	<i>Canone sopra canone alla quarta acuta e sopra acuta e dal grave al medio / Amen</i>	G A G A B G E F# G C	C	139
RII-C8.1	<i>Canone sopra canone da cantarsi sulle stesse caselle, cioè il soprano, ed il contralto, il primo tenore colli due bassi, il secondo soprano, alto, e tenore / Amen</i>	Bb C D C Bb A G F	B	141
<i>Il Fines D. / Laus Deo</i>				

Указатель музыкальных образцов в *Regole III*

образец	комментарий / текст	инципит / canto fermo	тон.	стр.
RIII-I2.1	<i>Siegue il modo di fare l'imitazione. All'unisono</i>	D F G A A D C# B C# A F D	d	1

RIII-I2.2	<i>Alla seconda, e questa si rivolta alla settima</i>	C B E D G F E D C B C	C	1
RIII-I2.2a	<i>Alla settima rivoltata</i>	C B E D G F E D C B C	C	1
RIII-I2.3	<i>Alla terza</i>	E G A B G F G F E	e	1
RIII-I2.4	<i>Alla quarta nelle stesse caselle</i>	D G E F E D C# D	d	1
RIII-I2.5	<i>Alla quinta</i>	G C B A B G A D C B C A B	G	1
RIII-I2.6	<i>Alla quinta</i>	G G E E C A F D D B G E C	C	1
RIII-I2.7	<i>Alla sesta</i>	C F E D G F E A G F G F E	C	2
RIII-I2.8	<i>Alla ottava per moto contrario</i>	D C B b A G F E D	d	2
RIII-I2.1'	<i>Siegue l'imitazione per moto contrario all'unisono</i>	D E F# G A B C# D C# B A G F# E D	D	2
RIII-I2.2'	<i>Alla seconda</i>	E D C B A G F# E D# E	e	2
RIII-I2.3'	<i>Alla terza</i>	F A B C D E F E D C	F	2
RIII-I2.4'	<i>Alla quarta</i>	G C D E B C B A B A G	C	2
RIII-I2.5'	<i>Alla quinta</i>	A B C F E D E C D E D C	a	2
RIII-I2.6'	<i>Alla quinta</i>	G A B C D G F E F G A G	G	2
RIII-I2.7'	<i>Alla sesta</i>	G B C A E D C B C B A G	G	2
RIII-I2.8'	<i>Alla settima</i>	C D E C B C D B G A B C	C	3
RIII-I2.9'	<i>Alla ottava</i>	C D E E D C B C B A G	C	3
RIII-I2.10'	<i>Alla nona</i>	C F G F E B A G A B C	C	3
RIII-I2.11'	<i>Alla nona</i>	C D E D C B C D B C B G C	C	3
RIII-F2.1	<i>Primo modo a due soggetti con la risposta tonale</i>	D A B b A G F G E A G F	d	4
RIII-F2.2	<i>Secondo modo a due soggetti con la risposta tonale</i>	B G F# E C B E D C# F# E D# E	e	5
RIII-F2.3	<i>Terzo modo con la risposta tonale</i>	F A G F F E C D C C A F	F	6
RIII-F2.4	<i>Quarto modo con la risposta regale</i>	G B G E A D C B A G	G	7
RIII-F2.5	<i>Quinto modo con la risposta regale</i>	A B C C B A G# A G E F E A G# A	a	8
RIII-F2.6	<i>Sesto modo con la risposta tonale</i>	G E D C D E F E A D C B C	C	9
RIII-S3.1	<i>Il modo di disporre a tré sopra la scala diatonica</i>	C D E F G A B C B A G F E D C	C	11
RIII-S3.2	<i>In altro modo la scala aggravata</i>	C D E F G A B C B A G F E D C	C	11
RIII-S3.3	<i>Siegue altro modo</i>	C D E F G A B C B A G F E D C	C	11

RIII-D3.1	<i>Disposizione a tré per introduzione alle fughe di tre parti. Primo modo</i>	D C Bb A G F E D C# D	d	11
RIII-D3.2	<i>Disposizione a tré [voci]. Secondo modo</i>	E F# G E D# E E G E A F# B A G	e	12
RIII-D3.3	<i>Disposizione a tré [voci]. Canone in seconda tra di loro su di questa scala. Terzo modo</i>	F E D E D C Bb Bb A G A G F	F	12
RIII-D3.4	<i>Disposizione a tré [voci]. Quarto modo</i>	G B A G D D D E C D B E A G F# G	G	13
RIII-D3.5	<i>Disposizione a tré [voci]. Quinto modo</i>	A B C D B E D C B A G# A	a	13
RIII-D3.6	<i>Disposizione a tré [voci]. Sesto modo</i>	C D E F G F E D C D E F E D C	C	14
RIII-F3.1	<i>Siegue lo studio delle fughe a tré. Primo modo delle fughe a tré parti, con tutte quelle circostanze, che si richiedono. Primo modo guida con la risposta tonale</i>	D A Bb A G F E A G F D	d	14
RIII-F3.2	<i>Secondo modo colla risposta tonale</i>	B E E D# B C B G A G E F# B A G	e	16
RIII-F3.3	<i>Terzo modo colla risposta tonale</i>	C A F D C Bb A G C Bb A	F	18
RIII-F3.4	<i>Quarto modo con la risposta regale</i>	G B A D G C B G A D C B G B C# D	G	19
RIII-F3.5	<i>Quinto modo colla risposta tonale</i>	E F E D C C B A G# A	a	21
RIII-F3.6	<i>Sesto modo colla risposta tonale</i>	G E D C B C D E F E D G F E E F# G	C	22
RIII-D4.1	<i>Sieguono le disposizioni a quattro ricercate. Primo modo delle disposizioni a quattro soggetti d'ogni genere</i>	D E F G A Bb A D A	d	24
RIII-D4.2	<i>Secondo modo</i>	B E D C B E F# G G A F# B	e	25
RIII-D4.3	<i>Terzo modo</i>	F F E D C C Bb A C A D C Bb G C Bb A	F	26
RIII-D4.4	<i>Quarto modo a due per due soggetti imitando tra di loro</i>	G D G F# E D D C B A G G F# G C D G	G	27
RIII-D4.5	<i>Il modo di disporre a quattro soggetti, come si vede qui espresso</i>	G G F# G F Eb D C C Bb A G	g	28
RIII-D4.6	<i>Quinto modo. Si puole fare la 2.^a, 3.^a, e 4.^a, purché si faccino in questo modo colla distanza, e per moto contrario</i>	A B C D E F E D C C B A A G# A	a	29
RIII-D4.7	<i>Disposizione a quattro, del quinto modo</i>	A Bb C# D C Bb A G# A	a	30

RIII-D4.8	<i>Sesto modo</i>	C D E F G A B C B A G F# G	C	31
RIII-D4.9	<i>Sesto modo</i>	C B A G F E D C B C	C	33
RIII-F4.1	<i>Siegue lo studio delle fughe a quattro d'ogni genere. Primo modo / Christe eleison</i>	A Bb B C C# D D C A Bb B C C# D	d	33
RIII-F4.2	<i>Secondo modo / Christe eleison</i>	B E D C B E D# E	e	35
RIII-F4.3	<i>Siegue altro modo di fugare, di rispondere e rivoltare. Terzo modo / Amen</i>	C F A G A Bb C Bb A F E F	F	38
RIII-F4.4	<i>Altro modo di fugare ricercato a quattro soggetti / Amen</i>	F A G F E F E F D G F E D C B C	F	41
RIII-F4.5	<i>Il modo di rispondere alla fuga per moto contrario, e retto con tutte quelle circostanze, che si richiedono alla fuga, ma questa è fatta per studio, non per servirsene, perche sarebbe troppo lunga / Christe eleison</i>	C Db D Eb E F C F E F	f	43
RIII-F4.6	<i>Quarto modo / Cum sancto spiritu in gloria Dei Patris. Amen</i>	D B G F# F# G B C D D D C C C B B A D C B	G	47
RIII-F4.7	<i>Altro modo di fugare ricercato a due soggetti stringenti / Amen</i>	G A B B A B G F# D C# D D B C A G	G	49
RIII-F4.8	<i>Altro modo di fugare ricercato, e stringendo ad un soggetto col basso composto / Amen</i>	G A D C B A G E F# G A B G C B	G	51
RIII-F4.9	<i>Altro modo di fugare a quattro soggetti / Amen</i>	D G G F# E D B A G F# D B C A B G A D C B	G	54
RIII-F4.10	<i>Quinto modo / Amen</i>	E C# B A G# A B C# D C# B E D C# C# D# E	A	56
RIII-F4.11	<i>Altro modo di fugare a tre soggetti colla risposta tonale / Tu es sacerdos in aeternum</i>	A A A E D C# B C# A A G F# E C# C# B B	A	58
RIII-F4.12	<i>Siegue altro modo di fugare in befa stringente colle strette maestrali, che da moderni si costumano / Amen</i>	Bb C D C Bb A G A Bb F E F	Bb	60
RIII-F4.13	<i>Siegue altro modo di fugare in tripla che da moderni s'usa / Amen</i>	F Bb D Bb C F Eb C D G F Eb D Eb D Bb C F Eb D	Bb	62
RIII-F4.14	<i>[Siegue altro modo di fugare] / Amen</i>	F D Bb A Bb C D Eb C F Eb D C Bb C D E F	Bb	64
RIII-F4.15	<i>Sesto modo di fugare ricercato, che in vece di rispondere si rivolta, come è stato usato da eccellenti maestri / Amen</i>	C G A F D G F E C B C	C	67

RIII-F4.16	<i>Siegue sesto modo di fugare stringente in tripla / Amen</i>	G C B G A B C B	C	69
RIII-F4.17	<i>Siegue sesto modo in tripuletta, che da moderni si usa / Amen P.S. Arichiasta stanno replicati, e triplicati alcuni toni per spiegare più modi di fugare</i>	E F# G D G F E F E D E D C B C B A B C B	C	70
RIII-D5.1	<i>Disposizioni a cinque voci per disporre bene le fughe a cinque. Primo modo</i>	D E F# G A B C# D A A	D	72
RIII-D5.2	<i>Secondo modo disposizione</i>	E E G# B E F# F# E	E	73
RIII-D5.3	<i>Terzo modo di disporre stringente</i>	F A F C Bb A G A	F	74
RIII-D5.4	<i>Quarto modo di disporre stringente per moto retto e contrario</i>	G B D B A G D	G	75
RIII-D5.5	<i>Quinto modo di disporre stringente</i>	A B C# B C# D E A G# A	A	76
RIII-D5.6	<i>Il modo di disporre con varie figure diminuite</i>	Bb F D Bb G F Eb Eb D C Bb	B	77
RIII-D5.7	<i>Sesto modo ed ultimo di fare le disposizioni sempre imitanti</i>	C C A D B E D C B A D E B C	C	78
RIII-F5.1	<i>Siegue lo studio delle fughe a cinque. Primo modo di fugare ricercato a cinque soggetti / Christe eleison</i>	D E F G E A G F D G F E E D	d	80
RIII-F5.2	<i>Secondo modo / Christe eleison</i>	E F# G G F# E D# E D B C B E D# E	e	82
RIII-F5.3	<i>Siegue fuga a cinque [voci] per esemplare alli principianti. Terzo modo / Amen</i>	C A F G C Bb A G C Bb A	F	85
RIII-F5.4	<i>Terzo modo colla fuga aggravata da rivoltarsi in duodecima / Tu es sacerdos in aeternum</i>	C C C D C Bb A G F	F	88
RIII-F5.5	<i>Quarto modo a tre soggetti ricercati / Christe eleison</i>	G Eb D C# D A D C B C G C Bb A Bb A G F# G F# G	g	92
RIII-F5.6	<i>Quarto modo a cinq[u]e soggetti come stanno qui espressi tutti concertati / Amen</i>	G F# E D C B A G	G	95
RIII-F5.7	<i>Quarto modo di fugare stringente ad un soggetto e sempre ricercato / Amen</i>	D B A G F# G A B C# D E D D	G	98
RIII-F5.8	<i>Quinto modo / Amen</i>	E A C# B E D B C# F# E C# D C# A B E D C#	A	100

RIII-F5.9	<i>Quarto modo di befa viene usato da moderni ed io perciò ne do la norma come si costituisce e si modula / Amen</i>	Bb G F Eb D C F Eb D	B	103
RIII-F5.10	<i>Terzo modo a due soggetti che si vanno stringendo ed aggravando come si osserva in appresso / Tu es sacerdos in aeternum</i>	F G G A G G C F E F	F	105
RIII-F5.11	<i>Sesto modo colla fuga aggravata e concertata senza rivolto / Amen</i>	C E F G D G F E D E C D C	C	107
RIII-F5.12	<i>Terzo modo stringente a tre soggetti colla fuga aggravata da rivoltarsi in duodecima, come osservarete in appresso / Amen</i>	F G A G A Bb A G F	F	110
RIII-F5.13	<i>Quarto modo a quattro soggetti colla fuga aggaravata senza rivolto, ma sempre concertata, come si osserva qui espresso / Cum sancto spiritu in gloria Dei Patris. Amen</i>	G A B C B A G F# G F# E G A G F# G F# G	G	113
RIII-F8.1	<i>Fuga a otto ad un soggetto coll'aggravamento al primo coro concertata senza rivolto / Christe eleison</i>	G C G A G F G A G F E D C C B A G F# G	C	116
RIII-F8.2	<i>Fuga ad otto concertata, e ricercata, coll'aggravamento al primo, ed al secondo coro, come si osserva in appresso / Amen</i>	C B A G F E E D C A A B C B C	C	123
RIII-F8.3	<i>Modo di fuggere ad otto a quattro soggetti che si rivoltano / Christe eleison</i>	E B C E C D A C A B C# D# E F# E D# E D# E	e	130
RIII-A4.1	<i>Siegue lo studio dell' antifone, o vero canti fermi. Ecclesiastici concertati a quattro, a cinque, ed a otto [voci], come si vedono qui appresso esposti. Introduzione in canone al canto fermo ed in canone il canto fermo colla risposta alla quarta acuta cosi anche le due altre parti in canone alla 4.^a acuta / Justus ut palma florebit sicut cedrus Libani multiplicabitur</i>	C D C F F E D G E C D E F G C / G A G C D C F E D C	C	136
RIII-A4.2	<i>[Antifona col basso composto] / Deus in adjutorium meum intende</i>	G(5) A A G C B C C A G G A C A B	C	137
RIII-CF4.1	<i>Canto fermo concertato a 4.^o</i>	G A C C D C B A C(4) A C B A	a	141

RIII-CF5.1	<i>L'istesso canto fermo concertato a cinque</i>	G A C C D C B A C(4) A C B A	a	141
RIII-A5.1	<i>Antifona concertata a 5.^e</i>	F G A G F E F / F G A G A F E D F D D C C D F(5) G F(3) E F G F E D D	d	142
RIII-RCN	<i>Questo che siegue e il concorso che lo feci per la Cappella Reale di Napoli nell'anno 1745. a di 21. Aprile. Introduzione al canto fermo, che fa il soprano. Canto fermo 7.^o tono imperfetto / Protexisti me Deus</i>	G G A G A C D E F E D E D D D F E D	d/G	143
RIII-CF2.1	<i>Quarto tono canto fermo Ecclesiastico e sopra di questo vi stà fabricato un breve Salmo concertato a 5.^e [voci] come si osserva qui sotto / Laudate pueri Dominum; laudate nomen Domini</i>	A E A(3) E F E A(4) E B B E / A G# A(3) G# A B(3) A(4) G A B G F# F# E	[a/e]	145
RIII-CF5.2	<i>Sit nomen Domini benedictum ex hoc nunc et usque in sæculum - // -</i>	A G# A(3) G#(2) A A B A(5) G E B A G F# F# E	[a/e]	145
RIII-CF5.3	<i>Canto fermo settimo tono trasportato e concertato a cinque / Dixit Dominus Domino meo</i>	Bb A Bb(4) A Bb(3) C Bb(4) A Bb C A G F C Bb A	Bb	150
RIII-CF8.1	<i>Siegue canto fermo quinto tono concertato a otto, come si vede qui espressato: in questo modo si ponno regolare gli studiosi scolari / Cum sancto spiritu in gloria Dei Patris. Amen</i>	C E G(5) A A G(3) F E D C	C	153
RIII-C2.1	<i>Siegue lo studio de canoni d'ogni genere / Canone a due all'unisone</i>	A Bb B C C# D D E F F# G G# A	a	159
RIII-C2.2	<i>Canone a due alla seconda</i>	C B A G F E D D C B A D C	C	160
RIII-C2.3	<i>Canone a due alla terza</i>	D B A G F E E C B A G F	G	161
RIII-C2.4	<i>Canone a due alla quarta</i>	G C D C B A B A G F# G	C	162
RIII-C2.5	<i>Canone a due alla quinta</i>	G C B A B G D C B C A E	G	162
RIII-C2.6	<i>Canone a due alla sesta</i>	C E F G A F E D F G A	C	163
RIII-C2.7	<i>Canone a due alla settima, che si rivolta, come qui siegue espresso</i>	A A A G D E F D E F G	d	163
RIII-C2.7a	<i>Rivolto</i>	A A A G D E F D E F G	d	163
RIII-C2.1'	<i>Canone a due per moto contrario</i>	D E F# G A B C# D C# B A	D	164
RIII-CE2.1	<i>Canone a due enigmatico, colla parte che risponde sempre con note aggravate di doppio valore</i>	D C Bb A F G E F D	g	165

RIII-CE4.1	<i>Canone enigmatico a quattro</i>	D D C B \flat A G F E D	d/D	165
RIII-CE2.2	<i>Canone a due enigmatico, colla parte che risponde con note di doppio valore</i>	G A B C B A B A G F E	C	165
RIII-C3.1	<i>Canone all'ottava con li due estremi, con il canto fermo in mezzo</i>	G C A A G F G A G	C/G	166
RIII-C4.1	<i>L'istesso canone con la quinta della quarta parte imitante al canto fermo</i>	G C A A G F G A G	C/G	166
RIII-C3.2	<i>Canone in quinta dalli due estremi, con il canto fermo in mezzo</i>	A A G A C B A G A A G F	a/D	166
RIII-C3.3	<i>Canone a tre in quarta ed in ottava come si vede qui espresso</i>	A G F E A G F \sharp G A D C B A	D	166
RIII-C3.4	<i>Canone a due in seconda, con il canto fermo, che le regge ambedue</i>	F G A G F F D C F G F	F	167
RIII-C3.5	<i>Canone a due in seconda su di questa scala</i>	F G A B \flat C D E F E D C B \flat A G F E F	F	167
RIII-C3.6	<i>Canone a tre da quinta, in quinta grave, che si rispondono</i>	E E D C \sharp D C \sharp B A A D	F	167
RIII-CE2.3	<i>Canone enigmatico a due</i>	C E G E D B E C	C	167
RIII-CE2.3'	<i>L'istesso canone antecedente per moto contrario in quinta</i>	G E C E F A E C D B G C	C	167
RIII-CE3.1	<i>Canone enigmatico a tre</i>	C E G C G E C	C	167
RIII-CE3.1'	<i>L'istesso canone per moto contrario</i>	G E C E F A E C D B G C	C	168
RIII-CC4.1	<i>Canone sopra canone a quattro alla 8.^a per moto contrario, come si vede qui sotto espresso / Christe eleison</i>	G A B C D A B C D E D C B A A G / G F E D C D E F F G	C/G	168
RIII-CC4.2	<i>Canone sopra canone [a quattro] all'8.^a col soprano, e tenore, ed all'8.^a il contralto col basso con il basso composto che modula per tutti i toni / Amen</i>	D E F \sharp D C \sharp D G G F \sharp E D A C \sharp B A	D	170
RIII-CC4.3	<i>Canone [sopra canone] a quattro all'8.^a col basso Composto / Tu es sacerdos in aeternum</i>	C E G E D C B B C G C C D E D C C C B C	C	172
RIII-C2.1''	<i>Canone all'unisono</i>	F E E \flat D D \flat C B \flat F G A \flat D \flat D E F	f	175
RIII-C2.1'''	<i>Canone all'8.^a per moto contrario</i>	F E C D E \flat D B \flat C D \flat C B \flat E \flat D \flat C	f	175
RIII-CA4.1	<i>Canone chiuso a quattro.</i>	C D E F G D E F G A	[C]	176

	<i>L'istesso Canone aperto da cantarsi sull' istesse caselle</i>			
RIII-CA4.2	<i>Canone chiuso a quattro. L'istesso Canone aperto da cantarsi sull' istesse caselle</i>	C E F G F D F G A G D F G A G C	C	176
RIII-CA4.3	<i>Canone chiuso a quattro. L'istesso Canone aperto</i>	C E C D E D E F G F E	C	176
RIII-CA4.3'	<i>Canone chiuso [a quattro]. L'istesso Canone aperto da cantarsi sull' istesse caselle</i>	C E C D E D E F G F E	C	176
RIII-CA4.4	<i>Canone chiuso a quattro. L'istesso Canone aperto da cantarsi sull' istesse caselle</i>	D C B G C B A C D D C B A G B C	C	177
RIII-CC4.4	<i>Canone sopra Canone a 4.^o, in 5.^a il basso col Tenore, ed il Contralto in 2.^a col soprano, come si vede qui espresso</i>	D E F# G A B A F# G A B A G A D / D C# B A A G F# E	D	177
RIII-CD4.1	<i>Canone a tre in Contropunto doppio, che si rivolta con questa intonazione qui esposta</i>	D E F E D C# D E F D G F E D D C# D	d	178
RIII-CD4.1'	<i>Rivolto del canone a tre coll'imitazione, che si rivolta in tutte le maniere</i>	D E F E D C# D E F D G F E D D C# D	d	179
RIII-C4.2	<i>Canone a 4.^o in 5.^a ed in 8.^a, con una parte sempre aggravata, e modulata per tutti i toni, come si vede qui espresso</i>	E F# G# A# B C# D# E E / E F# G A B F# G A B C#	e	179
RIII-CC4.5	<i>Canone sopra canone a 4.^o in 5.^a</i>	C D E F D E F G / C B D C	C	179
RIII-CC4.5'	<i>Rivolto</i>	C D E F D E F G / C B D C	C	180
RIII-CC4.5'	<i>L'istesso Canone in altra maniera rivoltato</i>	C D E F D E F G / C B D C	C	180
RIII-CD4.2	<i>In questa disposizione a 4.^o si permette la seconda, e quarta colla decima, con il basso, e soprano, purché siano in questa distanza, o vero per obbligo di Canone, o di qualche rivolto in contropunto doppio</i>	C D E F D E F G / C B A G F D C B A G	C	180
RIII-CC6.1	<i>Canone sopra Canone in 5.^a a sei voci. L'aggiunta di queste due altre parti formano un altro Canone</i>	C D E F D E F G / C B D C / C F D G	C	180
RIII-CC5.1	<i>L'istesso in altra maniera. Questa parte e di Concerto</i>	C D E F D E F G / C B D C / C D E F E	C	181

RIII-C6.1	<i>Canone a sei modulato per tutti li toni per studio, e per obbligo del Canone si tolera il tritono</i>	A B C# D E B C# D E F#	A	181
RIII-C5.1	<i>Canone a 4.º all'8.ª su di questa intonazione</i>	C A F G A Bb C F F E D C	F	182
RIII-C5.1'	<i>L'istesso Canone per moto contrario coll'intonazione di sopra</i>	F A C Bb A G F G A A Bb C	F	182
RIII-C10.1	<i>L'istesso Canone ad otto coll'intonazione, ed il secondo coro sempre sincopato</i>	C A F G A Bb C F F E D C	F	182
RIII-C10.1'	<i>L'istesso Canone per moto contrario</i>	F A C Bb A G F G A A Bb C	F	183
RIII-CC10	<i>Canone sopra Canone a 4.º al primo coro, e Canone sopra Canone a 4.º al secondo coro, e tutti concertati insieme / Tu es sacerdos in aeternum</i>	FFEFFGGADGCFED DCCDDEEF / FAFBb BbAADCBBAABBC DGGF	F	183
RIII-CC10'	<i>Canone sopra canone a 4.º al 1.º coro, canone sopra canone a 4.º al 2.º coro, che si rivoltano tutti due li cori in contropunto doppio, tutte queste consonanze, e dissonanze in sieme stando in quella distanza, stanno bene / Amen</i>	GF#EDCCBAG / BED C#DEABCADGABG C	F	189
RIII-C12	<i>L'istesso canone antecedentemente alli due cennato siegue qui disteso con quattro parti che fanno l'intonazione, e con due bassi composti, e modulati con tutte le loro risposte / Amen</i>	C A F G A Bb C F F E D C C Bb A G F F	F	194
Laus Deo				