

*Анастасия Маслова*

**НИКОЛА САЛА – ЗАБЫТЫЙ МАСТЕР  
НЕАПОЛИТАНСКОЙ КОНТРАПУНКТИЧЕСКОЙ ШКОЛЫ**

Сегодня имя Никола Сала (1713-1801) мало кому известно, хотя в своё время он пользовался большой популярностью, а его слава как преподавателя контрапункта гремела далеко за пределами Неаполя. Чарльз Бёрни, совершивший во второй половине XVIII века две продолжительные поездки по Европе, отзывался о Сале как об «одном из самых образованных контрапунктистов неаполитанской школы» [3]. Подобные комментарии можно обнаружить в целом ряде различных источников конца XVIII – первой половины XIX века. Между тем, в отечественной литературе – ни в учебной, ни в научной – нет ни одного упоминания о существовании этого мастера, как и самого понятия «неаполитанская контрапунктическая школа».

Неаполь уже в начале XVIII века обладал значимым авторитетом ведущего образовательного музыкального центра. «Беги, лети в Неаполь», – призывал Жан-Жак Руссо музыкантов в статье «Génie» своего Словаря [7, 227-28]. Особая роль здесь отводилась четырем консерваториям. Именно они во многом послужили образцом для формирования системы музыкального образования, в частности, во Франции. В неаполитанских консерваториях воспитывали универсальных музыкантов, способных на высочайшем уровне петь, играть, сочинять и импровизировать. Особенно славились певцы и композиторы, которые «издавна пользовались репутацией первых контрапунктистов <...> в Европе» [2, 293].

Термин «контрапункт» в теории XVIII-XIX веков имел более широкое значение, нежели принято сейчас. Часто под ним подразумевалось мастерство сочинения в целом.<sup>1</sup> Существовала и специальная дисциплина «контрапункт», которую культивировали в неаполитанских консерваториях на протяжении долгого времени. Сохранившиеся источники позволяют составить довольно полную картину об обучении контрапункту, которое, по мнению современных исследователей, отличалось высочайшим уровнем подготовки и, как утверждает Феликс Диргартен в статье «Французский и итальянский контрапункт XVIII-XIX веков», «было легендарным» [6, 8]. Именно в контрапункте в более узком смысле Никола Сала нашел свое призвание и приобрел славу великого мастера.

Из всех музыкальных заведений в Неаполе, консерватория Santa Maria della Pietà de' Turchini, где Сала получил образование и преподавал почти шестьдесят лет, имела особенно гордую традицию обучения контрапункту. Некоторые из наиболее выдающихся композиторов Неаполя преподавали там контрапункт: Франческо Провенцале (1624-1704), Дженнаро Урсини (1650-1715), Никола Фаго (1677-1745) и Леонардо Лео (1694-1744).

Система композиторского образования в неаполитанских консерваториях была примерно одинаковой и строилась следующим образом: сначала ученик приходил в класс Solfeggio, где получал практический опыт пения, а также знания в области общей теории музыки. Сложность вокальных упражнений варьировалась от простых построений до обширных имитационных и канонических композиций, так что многие аспекты контрапункта вводились уже на ранней стадии обучения. Затем

---

<sup>1</sup> Согласно Руссо, «сочинение мелодии или отдельного голоса можно назвать композицией», а настоящего контрапунктиста от композитора отличает лишь умение создать «одновременную гармонию двух и более голосов». Составители словаря 1819 года, где приводится указанная цитата, выражают своё несогласие с такой формулировкой и добавляют, что и «почетное звание композитора должно принадлежать только мастерам гармонии, откуда происходит почти всякая хорошая мелодия [8]. Таким образом, мы и вовсе получаем синонимы.

ученик переходил в класс Partimento, где он осваивал игру на основе цифрованных или нецифрованных басов. Фигурационное и имитационное обогащение упражнений приводило к Partimento-Fugue – специальному разделу в классе Partimento. Он подготавливал к высшей стадии обучения – классу Contrappunto, которым, как правило, руководил первый маэстро консерватории. Таким образом, когда ученик, в возрасте примерно двадцати лет, начинал свои занятия контрапунктом, он на практике уже был знаком с основными полифоническими приёмами [11, 173].

Чешский композитор Адальберт Гировец – один из учеников Салы – в своей автобиографии с восхищением рассказывает о его особом педагогическом приеме, позволявшем прочно закрепить полученные на уроке знания: «Маэстро Сала был в этом предмете [контрапункте] самым превосходным учителем [...]. Закончив урок, он имел обыкновение гулять по Моло или около Везувия вместе с Адальбертом, и во время прогулки Гировец должен был устно повторять то, что он узнал; [...] все различные компоненты фуги, такие как тема, инверсия, модуляция, имитация, увеличение, стретта и т.д. вплоть до коды [...]; это был очень хороший метод, который особенно может быть рекомендован любому студенту в композиции» [12, 372-374].

В классе контрапункта также осуществлялся постепенный переход к свободной композиции, где ученик писал ряд развернутых полифонических работ – фуг, мотетов и др. В качестве завершения обучения в этом классе нужно было сочинить мессу, Dixit Dominus, и сольный мотет, которые затем публично исполнялись [11, 207].

Результатом насыщенной педагогической деятельности Салы стало завершение им в возрасте семидесяти с лишним лет монументального трактата «*“Regole del contrappunto pratico”*» [9]. В 1794 году король Фердинанд IV профинансировал роскошное трехтомное фолио-издание учебного материала primo maestro Conservatorio della Pietà dei Turchini и

выпуск его королевской типографией [10]. Этот трехтомник высоко оценил Бёрни, охарактеризовав его «самым крупным, ярким и элегантным изданием из всех музыкальных публикаций, которые мы когда-либо видели» [3]. Спустя пять лет во время вторжения в Неаполь французов печатные издания, как и большинство копий, были потеряны, и считалось, что они утрачены навсегда. Однако французский публицист и музыкальный педагог Александр-Этьен Шорон, который имел экземпляр и был об этом труде очень высокого мнения, характеризуя работу Салы как «наиболее значительную и почитаемую из всех» [5, 259-60], переиздал ее в рамках «Principes de composition écoles d'Italie» (1808/09), после чего труд снова стал более доступным и теперь известным во всей Европе [4].

В «*Regole del contrappunto pratico*» излагаются основные контрапунктические приемы от простых к более сложным. Сначала объясняются каденции; затем следуют упражнения от двух до пяти голосов с гаммой в роли *cantus-firmus*, где последовательно представлены пять разрядов Иоганна Йозефа Фукса.<sup>2</sup> После примеров контрапункта октавы, децимы и дуодецимы вновь следуют образцы в разрядной ритмике до шести голосов включительно. Второй и третий тома состоят из нескольких разделов с разнообразными канонами, имитациями; завершает трактат коллекция простых и многотемных фуг от двух до восьми голосов во всех шести ладах («*modi*»), за которыми следуют «концертные» композиции с *cantus firmus*.

---

<sup>2</sup> Учение Иоганна Йозефа Фукса, изложенное в известном теоретическом трактате «*Gradus as Parnassum*» («Ступени к Парнасу») было написано на латинском языке и опубликовано в Вене в 1725 году. В течение XVIII века оно было переведено на многие европейские языки и известно практически во всех культурных центрах Европы, оказав значительное влияние на многих композиторов и теоретиков музыки. В итальянском переводе «*Salita al Parnasso*», выполненному Алессандро Манфреди по рекомендательному письму Николы Пиччинни, учение Фукса было опубликовано в 1761 году. Известны также, по меньшей мере, ещё три итальянских перевода (самый ранний был осуществлен до 1740 г.), которые остались неизданными. Кроме того, французский перевод «*Traite De Composition Musicale Fait par le Célèbre Fux*» (Paris, 1773) был (согласно титульному листу) выполнен Паскуале Кафаро и использовался в La Pietá в Неаполе, где Сала преподавал контрапункт. Таким образом, трактат Фукса оказал влияние и на обучение контрапункту в Неаполе.

Труд Салы имел в первую очередь практическую направленность, что в принципе было свойственно большинству теоретических трактатов XVIII века. Сала дает минимум теоретических комментариев, и сопровождает обозначенные «темы» обилием собственных примеров, из которых грамотный ученик должен самостоятельно извлечь необходимые знания. Уже в 1805 году эта черта отмечена в *Allgemeine musikalische Zeitung* (общей музыкальной газете): «Эта теория содержит [...] только очень короткие правила и принципы, но при этом огромное множество примеров» [6, 11]. Эту же особенность отмечает Бёрни: «Этот превосходный автор учит больше на примере, чем на наставлениях» [3].

Никола Сала был самым знаменитым мастером неаполитанской контрапунктической школы. Во многом славой выдающего преподавателя он обязан своим наставникам. У него были прекрасные, в свое время не менее именитые учителя – Никола Фаго и Леонардо Лео. В педагогическом методе Салы отчетливо прослеживается связь со сложившейся в консерватории Пьета контрапунктической традицией приверженцев традиции Лео, которых в Неаполе называли «леистами»: ориентация на нормы строго контрапункта, раннее введение вертикально-подвижного и обратимого контрапункта, а также преобладающая роль *solfeggi-fugati* над *partimenti* в образовательном процессе.

Теоретическое наследие Николы Салы открывает перспективу исследования малоизученного пласта учения о контрапункте XVIII века. Оно позволяет поставить вопрос о специфике итальянской даже более конкретно – неаполитанской – традиции, рассмотреть ее в сравнении с учениями северо-итальянских мастеров, последовательно соотнести с постулатами, сформулированными Фуксом, выяснить роль трактата Салы для теоретического образования во Франции. Как нам кажется, все это может обогатить сегодняшние представления о музыкальной науке и педагогической практике того времени.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Bruschi, Filippo. *Regole per il contrapunto, e per l'accompagnatura del Basso Continuo*, Lucca, 1711.
2. Burney, Charles. *The present state of music in France and Italy*, London, 1771.
3. Burney, Charles. "Sala" [article] in *The Cyclopedia, or Universal Dictionary of Arts, Sciences, and Literature*. Edited by Abraham Rees, vol. XXXI, (London: Strahan, 1819), without pagination.
4. Choron, Alexandre-Étienne. *Principes de composition des Écoles d'Italie pour servir à l'instruction des Elèves des Maîtrises de Cathédrales*, 3 vols. Paris: Auguste Le Duc, 1808-09.
5. Choron, Alexandre-Étienne and Francois Joseph Fayolle. *Dictionnaire historique des musiciens, artistes et amateurs, morts ou vivans [...]*, 2 vols. Paris: Valade et Lenormant, 1810.
6. Diergarten, Felix. *Die italienischen und franzo'sischen Kontrapunktlehren des 18. und 19. Jahrhunderts*. This is a pre-edited draft of a chapter that will be included in the following volume: Inga Mai Groote and Stefan Keym (eds.), *Musiktheorie in Frankreich und Italien im 18. und 19. Jahrhundert (= Geschichte der Musiktheorie, hrsg. im Auftrag des Staatlichen Instituts für Musikforschung, Bd. 12)*, forthcoming.
7. Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Paris 1768.
8. Rees, Abraham. [article] "Counterpoint" in *The Cyclopedia, or Universal Dictionary of Arts, Sciences, and Literarute*, Edited by Abraham Rees, vol. X, (London: Strahan, 1819), without pagination.
9. Sala, Nicola. *Regole del Contrappunto Pratico*, autograph, 1787.
10. Sala, Nicola. *Regole del Contrappunto Pratico*, Naples, 1794.
11. van Tour, Peter. "Counterpoint and Partimento. Methods of Teaching Composition in Late Eighteenth-Century Naples". Uppsala Universitet, 2015.

12. van Tour, Peter. “Taking a walk at the Molo” in *Partimento and the Improvised Fugue Musical Improvisation in the Baroque Era*, edited by Fulvia Morabito, Turnhout, Brepols, 2019 (*Speculum Musicae*, 33), pp. 371–82.