

3. 3. Митюкова

Гаэтано Греко и зарождение практики *partimento*

Аннотация

В статье рассматриваются истоки итальянской клавирной практики *partimento*, развивавшейся со второй половины XVII века до первых десятилетий XIX века в неаполитанских «консерваториях»-приютах. В их систему обучения она была введена композитором Гаэтано Греко. На основе анализа материалов рукописи “Partimenti di Greco Gaetano” выявляются заложенные композитором свойства практики *partimento*, которые получили развитие в педагогической практике последующих поколений неаполитанских мастеров.

Ключевые слова: *partimento*, Гаэтано Греко, музыкальная педагогика XVII—XVIII веков, итальянская музыка XVII—XVIII веков, импровизация, неаполитанские «консерватории»-приюты.

Z. Z. Mityukova

Gaetano Greco and the origins of *partimento*

Summary

In the 18th century in Italy and beyond *partimento* practice was considered as one of the foundations of the musical thinking formation and universal professional musical instruction. Gaetano Greco introduced it as the basic discipline in the Neapolitan conservatories (orphanages) — along with solfeggio and counterpoint. The pedagogical aims that were followed by him in *partimenti* (single-stave bass lines composed from the segments) could be judged from the manuscript *Partimenti di Greco Gaetano*. The main task was the training in musical patterns for the textural development of the bass. They were used in improvisation and composition also by Greco himself (for instance, in his toccatas). The peculiarities of his *partimenti* (musical fabric, stylistics, fixation and educational opportunities) determined the further ways of *partimento* practice development.

Keywords: *partimento*, Gaetano Greco, music pedagogy in the 17th and 18th centuries, Italian music of the 17th and 18th centuries, improvisation, Neapolitan conservatories (orphanages).

В мировой музыкальной науке на протяжении уже более столетия не угасает интерес к музыке XVII—XVIII веков. Важную область исследований составляют методы профессиональной подготовки музыкантов того времени. В этой связи особый интерес

представляют учебно-дидактические материалы, создававшиеся педагогами «консерваторий»-приютов Неаполя¹. К ним относятся нотные сборники, своды правил (*regole*) и рабочие тетради (среди их авторов — Б. Пасквини, А. Скарлатти, Ф. Дуранте, К. Котумаччи, Н. Сала, Дж. Инсангвини, Дж. Тритто, Дж. Паизиелло, Дж. Фурно, С. Валенте). Значительная часть этих документов предназначалась для освоения *partimento* — сольной импровизационной практики клавирного музицирования, в основе которой лежала техника фактурного развертывания баса при помощи разнообразных музыкальных клише (формул)². Практика *partimento* возникла в итальянской музыке и педагогике второй половины XVII столетия и применялась почти до середины XIX века. Игра (реализация) *partimenti* являлась предметом самостоятельной дисциплины в консерваториях (наряду с сольфеджио и контрапунктом)³.

Собрания *partimenti* бытовали исключительно в рукописном виде до 70-х годов XVIII века. К этому времени практика *partimento* распространилась далеко за пределы Италии. Она была известна, в том числе, в России, в Петербурге, где при дворе работали приглашенные итальянские музыканты, владевшие *partimento*, и в 1782 году было издано пособие Дж. Паизиелло (1740—1816), что стало вторым в истории данной практики случаем *печатной* публикации *partimenti* [16]⁴.

В общей сложности практика *partimento* существовала почти два столетия, при этом она не была сформирована сразу как нечто цельное — в ней происходили свои процессы динамики (зарождение, расцвет, угасание). Особый интерес представляют причины, обусловившие ее *появление*. Одним из немногих, кто закладывал ее основу, был Гаэтано Греко (1657—1728)⁵. Представления о нем обычно ограничиваются лишь упоминанием его среди педагогов Д. Скарлатти⁶. Между тем среди неаполитанских композиторов именно Г. Греко принадлежит приоритет введения практики *partimento* в педагогическую систему консерваторий.

Гаэтано Греко (*Gaetano Greco*, в некоторых источниках — *Grieco*) — композитор, клавесинист, органист, педагог⁷. Его творческое наследие представлено двумя областями: клавирными (преимущественно клавесинными) и церковными сочинениями⁸. Ярче всего он проявил себя в музыке для клавесина. Она включает сочинения различных жанров. Чаще всего на титульных листах рукописей, в которых они были помещены, значилось: “*Intavolature per cembalo*”, поскольку практически все они были представлены в виде интаволатуры⁹. По своей стилистике они часто противопоставляются клавирным сочинениям А. Скарлатти; при этом подчеркивается преемственность Д. Скарлатти от Греко¹⁰.

Рукописи с клавесинной музыкой Греко помимо произведений, как правило, содержат учебные материалы¹¹. Например, раздел “*Studi per i piccoli*” («Упражнения для начинающих») — в собрании “*Intavolature per cembalo*” [11], “*Introduzioni per Cembalo, et Organo sopra varii tuoni*” («Вступления для клавесина и органа от разных тонов [ступеней]») — в “*Tuoni ecclesiastici con li loro versetti*” («Церковные песнопения с их версеттами») [13]. Так, налицо тесная связь художественных и педагогических задач в творчестве Г. Греко.

Материалы Г. Греко по практике *partimento* содержатся в рукописи, на титульном листе которой (см. ил. 1) значит: “*Partimenti di Greco Gaetano*” [12]¹². Между тем, состав рукописи далеко не ограничивается лишь *partimenti*, что отражено в нижеследующей надписи, сделанной, вероятно, позднее: “*Miscellanea di composizioni strumentali (Danze—Sinfonie—Partite con Partimenti, Bassi numerati, Cadenze ecc.)*” — «Собрание инструментальных сочинений (Танцы — Сinfонии — Партиты с *partimenti*, цифрованными басами, каденциями и др.)».

Объем рукописи составляет 103 листа¹³. В таблице 1 отражена ее структура¹⁴. Она условно определяется чередованием *partimenti* с сочинениями различных жанров, зафиксированных в виде интаволатур (с помощью двух *пятилинейных* нотоносцев)¹⁵.



Ил. 1. Титульный лист рукописи “Partimenti di Greco Gaetano”

| | |
|------------------------------|------------------------------|
| <i>Regole</i> | |
| <i>Partimenti</i> | f. 4v–f. 5v; f. 10r–f. 10v |
| Танцы | |
| <i>Partimenti</i> | f. 16v–f. 18v |
| <i>Arpeggi</i> | |
| <i>Partimenti</i> | f. 31r–f. 36r |
| <i>Versetti (partimenti)</i> | f. 36r–f. 38 r |
| Танцы, дуэты | |
| <i>Partimenti</i> | f. 40v–f. 42v |
| Танцы | |
| <i>Partimenti</i> | f. 46v–f. 47r; f. 49v–f. 50v |
| Танцы и симфонии | |
| <i>Partimenti</i> | f. 86r–f. 87v |
| Танцы | |
| <i>Partimenti</i> | f. 97r–f. 103r |

Таблица 1. Структура рукописи “Partimenti di Greco Gaetano”

Помимо этого, манускрипт предваряется некоторыми правилами. Имеется также раздел, озаглавленный как “*Arpeggi del Sig. Gaetano Greco*”, в котором фактически представлены образцы фигуративных рисунков (для «обыгрывания» вертикальных созвучий), свободное оперирование которыми являлось одним из базовых импровизационных навыков в практике *partimento*.

Особую значимость сборнику “PGG” сообщает наличие столь редкой и важной для изучения практики *partimento* информации о способах фактурного развертывания *partimenti*, а

именно — примеры реализаций самого Г. Греко.

Обилие материалов дидактической направленности в “PGG” свидетельствует о том, что назначение сборника определялось, главным образом, педагогическими целями. Многообразие же представленных жанров художественной музыки служило знакомству клавириста с некоторыми областями клавесинного репертуара того времени и более ранних веков (так, например, в рукописи широко представлены танцевальные жанры, бытовавшие с XVI века: балетто, паванилья и др.)¹⁶.

Подобная «пестрота» содержания чаще всего была свойственна нотным рабочим тетрадям, в которые помещались материалы различного характера: образцы типизированных оборотов для игры на клавире, музыкальные произведения, *partimenti*, упражнения по сольфеджио для чтения с листа¹⁷. Составителями таких рукописей могли быть как сами учащиеся (фиксирующие с их помощью материал пройденных уроков), так и уже состоявшиеся музыканты (создававшие их либо в педагогических целях, либо для применения в собственной исполнительской практике).

Одна часть правил, предваряющих основное содержание сборника “PGG”, предназначалась для знакомства с нотной грамотой — ключами и длительностями (которые были изложены в мензуральной системе, хотя музыкальные материалы в рукописи выдержаны в тактовой ритмике, за исключением нескольких *partimenti* и танцев). Помещенные после них одноголосные упражнения по сольфеджио в сопрановом ключе, очевидно, служили для закрепления пройденного материала. Другая часть правил была посвящена нормам голосоведения: задержаниям кварты и септимы в каденциях (*cadenze*).

Среди различных правил, приведенных в “PGG”, наибольший интерес вызывают каденции — «простая» (*cadenza semplice*) и «долгая» (*cadenza lunga*), которую первым зафиксировал именно Греко (см. нотные примеры 1 и 2 соответственно). Движение баса в них наглядно демонстрирует, как происходило «заполнение» хода I—V—I: с помощью поступенного движения к V ступени и расширения зоны действия последней. В “PGG” «обыгрыванию» *cadenze* от разных звуков (см. нотный пример 3) посвящен также отдельный подраздел, озаглавленный как “Sole” (от ит. *solo* — один; имеется в виду показ лишь одного способа «заполнения» хода от I к V).

Такие обороты часто применялись в *начальных* построениях музыкальных сочинений и *partimenti*, а также служили основой («тональным планом») небольших пьес (например, некоторых органых версетов из собрания “Tuoni

ecclesiastici...” [13]. Из этого явствует, что под *cadenza* понимался не только заключительный оборот, но также своего рода «остов» произведения (обобщенное движение баса от I ступени к V и обратно к I)¹⁸.

Примечателен метод изложения правил: в “PGG” приводятся лишь их названия (в виде заголовков), а разъяснение произведено исключительно с помощью нотных примеров (а не слов). Так, начальный раздел рукописи можно обозначить как своего рода трактат, изложенный посредством нотного языка (впоследствии подобным образом оформляли свои собрания *partimenti* и другие мастера).

Одной из особенностей рукописи “PGG” является то, что в ней представлен случай условной фиксации музыкальных произведений (а именно — версетов) посредством техники *partimento*.

Как известно, версеты использовались в качестве импровизаций церковными органистами [1. С. 113]. У Г. Греко имеется, например, собрание версетов в “Tuoni ecclesiastici...” [13], выписанных в виде интаволатуры¹⁹. Между тем в рукописи “PGG” содержится еще одно собрание “Verseti di Gaetano Greco”, представленных в однострочном виде с нечастой фрагментарной цифровкой, то есть с помощью *partimenti* (условно назовем их *partimento*-версетами — по аналогии с «*partimento*-фугами», получившими на сегодняшний день достаточно широкое освещение в литературе). Этот факт ярко свидетельствует о том, что на ранних этапах своего существования *partimenti* могли применяться в *концертной практике* (а не только в учебной)²⁰.

При сравнении версетов из “PGG” с теми, что содержатся в “Tuoni ecclesiastici...”, ярко проступает различие в степени их развернутости (при *общей* логике развития музыкального материала). *Partimento*-версеты характеризуются более активным секвенцированием, а также более сложными ритмическими рисунками²¹. Можно заключить, что они являлись следующей ступенью в овладении импровизационным мастерством после версетов, выписанных на двух нотоносцах (в “Tuoni ecclesiastici...”).

Иной тип представляют собой *partimenti* свободного строения, не привязанные к какому-либо конкретному жанру. В сборнике “PGG” они сгруппированы в семь разделов разной протяженности. Такие «секции» рассредоточены по всей рукописи (см. таблицу 1, приведенную ранее). В каждой из них решались определенные дидактические задачи, усложнявшиеся от раздела к разделу.

Первая группа (f. 4v—f. 5v), состоящая из двенадцати *partimenti*, помещена под заголовком “Lezioni facili per incominciare a sonare sopra la Parte” («Простые уроки для начинающих играть по партии»). Основная цель данных “lezioni” заключалась в отработке задержаний в четырехдольном размере. Тип задержаний указывался с помощью цифровки: «7—6» (разрешение септимы в сексту), «4—3» (разрешение кварты в терцию) (см. нотный пример 4 —

partimento из “PGG”, f. 5r (p. 9)). Продолжением данной группы являются шесть *partimenti* (f. 10r—f. 10v), где впервые появляются примеры с трехдольным размером (3/2).

Во второй группе (из девяти *partimenti*, f. 16v—f. 18v) основная трудность связана с практически полным отсутствием цифровки (см. нотный пример 5 с фрагментом *partimento* из “PGG”, f. 16v (p. 32)).

Третья группа (f. 31r—f. 36r) включает *partimenti* с фрагментарной цифровкой, с помощью которой указано, в том числе, движение *мелодического* голоса. Например, в нотном примере 6 (см. верхнее *partimento*) приведено *partimento*, в котором протяженные ряды «троек» обозначают параллельное движение с басом в терцию или дециму.

Значительное число *partimenti* данного раздела представляют собой версеты, в кото-

The image displays three sections of handwritten musical notation, labeled 4, 5, and 6. Section 4 is a two-staff system. Section 5 is a five-staff system. Section 6 is a five-staff system. The notation is highly detailed, with numerous accidentals, slurs, and other musical symbols, characteristic of a complex manuscript.

рых главная сложность состояла в реализации имитационной фактуры. Их письменная фиксация сопровождалась частым переключением с одного ключа на другой: помимо басового и — реже — скрипичного, активно были задействованы ключи «до» — сопрановый и теноровый (см. нотный пример 6, нижнее *partimento*).

В четвертой секции (f. 40v—f. 42v) сконцентрированы *partimenti*, сложность которых вызвана разным применением цифровки — в том числе, выписыванием с ее помощью фраг-

ментов мелодической линии, не параллельной басу (см. нотный пример 7); большой протяженностью; применением изошренных ритмических рисунков; фиксацией частых перебросов фактуры (см. нотный пример 8) и др.

В пятой секции (f. 46v—f. 47r; f. 49v—f. 50v) каждое из девяти *partimenti* подписано и пронумеровано (“Partimento 1”, “Partimento 2” и т. д.)²² (см. пример 9). Все они развернуты, для большинства из них характерно свободное развитие материала. Несколько схематичный

7

Handwritten musical score for system 7, consisting of five staves. The notation is dense and includes various ornaments and rhythmic markings. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a style characteristic of 18th-century manuscript notation, with many slurs and decorative flourishes. The second staff continues the melody with similar ornamentation. The third and fourth staves show more complex rhythmic patterns and ornaments, including some that look like '666' or similar symbols. The fifth staff concludes the system with a double bar line.

8

Handwritten musical score for system 8, consisting of four staves. The notation is dense and includes various ornaments and rhythmic markings. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a style characteristic of 18th-century manuscript notation, with many slurs and decorative flourishes. The second and third staves continue the melody with similar ornamentation. The fourth staff concludes the system with a double bar line.

9

Handwritten musical score for system 9, consisting of five staves. The notation is dense and includes various ornaments and rhythmic markings. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a style characteristic of 18th-century manuscript notation, with many slurs and decorative flourishes. The second and third staves continue the melody with similar ornamentation. The fourth and fifth staves conclude the system with a double bar line.

вид имеют два *partimenti*, не имеющие подписи, и, очевидно, дописанные позднее.

В шестой группе (f. 86r—f. 87v) представлено лишь четыре *partimenti*, которые также сопровождаются заголовками²³. Материал их близок *partimenti* предыдущей секции. Примечательно, что в данном разделе полностью отсутствует цифровка (см. нотный пример 10). Стоит также отметить, что использованы тональности, относительно редкие для *partimenti* данной рукописи: D-dur, g-moll и др.

В седьмой группе (f. 97r—f. 103r) целью является ориентирование в разных ключах: *partimenti* зафиксированы в теноровом, альтовом, сопрановом и контральтовом (лишь последние шесть из тридцати шести *partimenti* написаны в басовом ключе). Данная секция отличается от всех предыдущих также достаточно подробно выписанной цифровкой (см. нотный пример 11).

Музыкальные формулы, осваивавшиеся на материале *partimenti*, формировали «лексикон» музыканта; соответственно, они встречались в его импровизациях и сочинениях. Обнаруживаются они и в творчестве самого Г. Греко. В примере 12 приводится часть одной из его токкат с последовательно выявленными формулами, из которых она состоит (иными словами, с сегментацией). В ней используются задержания секунды и септимы, каденция, «правило октавы» (способ «гармонизации» гаммы, проходящей в басовом голосе) и различные секвенции²⁴.

Начиная с Греко, в неаполитанских консерваториях начальные навыки клавирной импровизации и сочинения музыки закладывались при помощи *partimenti*. К середине XVIII века они предстали в большом многообразии: сформировались школы отдельных мастеров со своими особенностями составления и фиксации *partimenti*, а также собственными подходами в работе с ними. Вместе с тем, выделялась центральная линия, на которую опирались последующие поколения мастеров, — школа Ф. Дуранте, ученика Г. Греко.

Ее устойчивости способствовала строгая преемственность педагогических методов в неаполитанских консерваториях (во многом обеспечивавшая их самобытность). С ней, в частности, был связан особый способ подготовки воспитанников: мастера занимались только с лучшими учениками, которые уже во время обучения преподавали в консерваториях, а по их окончании оставались там работать (как это было и с Г. Греко).

Представляется возможным выделить несколько закономерностей в развитии *partimento* в XVIII и начале XIX века, основы которых заложил Гаэтано Греко. Они касаются особенностей музыкального склада *partimenti*, их стилистики, фиксации и применения в обучении.

Педагогические цели, преследуемые Г. Греко при составлении *partimenti*, не умаляли их художественной ценности. Отношение к ним скорее как к импровизированным зарисовкам, нежели к упражнениям в их сугубо техническом понимании, сохранялось на протяжении всего периода активного существования практики *partimento* (приблизительно со второй половины XVII до первых десятилетий XIX века)²⁵.

Вместе с тем, в период расцвета практики (в XVIII в.) мастера наделяли *partimenti* чертами разных жанров. Если у Г. Греко представлены лишь *partimento*-версеты, то у других композиторов, например у Ф. Дуранте, К. Котумаччи, Ф. Фенароли и Дж. Тритто встречаются также *partimento*-фуги, *partimenti* ригурнельного (концертного) типа и др.

Различия в стилистике *partimenti* были связаны, прежде всего, с теми изменениями в области музыкального языка, которые происходили на протяжении XVII—XVIII веков, главным образом, — одновременным существованием полифонического мышления с нарождающимся гомофонно-гармоническим. Это выразилось, в том числе, в «облегчении» фактуры инструментальной музыки и типизировании ее рисунков.

Зарубежные исследователи называют этот процесс продвижением к «новой простоте» [15] или к галантному стилю [9], и его нача-

10

Partimento

11

ло в итальянской музыке связывают с именем Гаэтано Греко, так как его сочинения отличались простотой рисунка тем, облегченными гармониями, прозрачностью структуры с нередким повторением некоторых музыкальных построений. По словам исследователя его творчества Ф. Липпманна, «новая «простота» [ит. *leggerezza*. — Прим. авт.], вероятно, является репрезентантом самого важного импульса, который Греко сообщил итальянской клавесинной музыке <...> это новая характерная черта ... того периода, которая действительно стала оказывать (прямое или косвенное) влияние на учеников маэстро священного города (*maestro della Fedelissima Città*), особенно на Доменико Скарлатти» [14. Р. 22]²⁶.

Одной из главных составляющих вышеупомянутого стиля было стремление к виртуозности и активному применению именно инструментальных (клавирных) средств фактуры. Эти черты отчетливо предстали в *partimenti* Г. Греко, обозначив тем самым основное русло развития практики *partimento* в XVIII веке и первых десятилетиях XIX века²⁷.

Вплоть до первых десятилетий XIX века нормы нотной фиксации *partimenti* в целом оставались достаточно устойчивыми, в том числе характерная для Г. Греко запись с использованием сразу нескольких ключей. Наряду с этим прослеживается некоторая вариантность в оформлении *partimenti*. Так, различалась плотность цифровки: от полного ее отсутствия

12 Задержание секунды Задержание септими

4 3 вниз, 2 вверх

7 «Правило октавы» 3 вниз, 2 вверх

10 3 вниз, 2 вверх 5 вниз, 4 вверх

13 Последование с 5-6

15 Двойная каденция

(например, у Ф. Фенароли) до весьма подробного выписывания сигнатур (у Н. Цингарелли). Характерной чертой многих мастеров стало сопровождение *partimenti* характерными обозначениями: *Allegro*, *Adagio*, *Presto* и др. Если в “PGG” встретился лишь один такой случай (*Presto* на f. 41v / p. 82), то, например, К. Котумаччи (ок. 1709—1785) в собрании “Principi e Regole di Partimenti con tutte le lezioni” [6] предпосылает их к каждому *partimento*.

Помещение правил в начале сборников *partimenti* также стало своего рода традицией. Например, таким же образом составлены рукописи Ф. Дуранте, Дж. Б. Мартини, К. Котумаччи, Н. Сала, Дж. Паизиелло и др.

Правила Г. Греко послужили основой для Ф. Дуранте, который расширил их и систематизировал, добавив к ним также образцы «гармонизации» гамм и секвенций, что способствовало освоению комбинаторной основы *partimenti* [7]. В дальнейшем это привело к появлению в

1775 году первого печатного издания правил в истории *partimento*, которым стало пособие “Regole Musicali...” Ф. Фенароли [8], ученика Ф. Дуранте, где правила получили уже полное теоретическое обоснование.

В сборниках фиксировался материал, касающийся лишь начальных музыкальных навыков, тогда как по-прежнему в рамках устной ретрансляции оставался финальный этап овладения практикой *partimento*, когда музыканты сходу импровизировали в полнозвучной фактуре. Представление о нем можно составить по записанным в XIX веке импровизациям. Между тем реализации самого Г. Греко из “PGG” оказались одним из тех редких случаев, когда мастер сам отражал на бумаге свой вариант «расшифровок».

Так, вклад Гаэтано Греко в историю практики *partimento* определяется тем, что им были сформированы те базисные черты, которые определили дальнейшие пути ее развития.

Примечания

- ¹ Имеются в виду *Conservatorio di Santa Maria di Loreto* (1537), *Conservatorio di Sant'Onofrio a Porta Capuana* (1578), *Conservatorio della Pietà dei Turchini* (1583) и *Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo* (1589). Именно они, созданные в XVI веке среди прочих неаполитанских приютов (ит. *conservatorii*) для обучения мальчиков старше семи лет — сирот и детей из бедных семей — религии, грамоте и какому-либо ремеслу, в первые десятилетия XVII века стали специализироваться на музыкальной подготовке воспитанников, что в итоге привело к трансформации этих четырех консерваторий в музыкальные учебные заведения профессионального порядка (в них впоследствии также могли заниматься на платной основе дети из благополучных семей). Под консерваториями далее в данной статье будут пониматься перечисленные.
- ² Более подробно об особенностях практики см. в нашей статье [4].
- ³ *Partimenti* (ед. ч. — *partimento*) представляли собой скомпонованные из отдельных сегментов одноголосные басовые построения различной длины (от нескольких тактов до ста и более), которые служили нижним фактурно-гармоническим абрисом для выстраивания полнозвучной клавишной импровизации. Здесь и далее в статье под клавиром понимаются и орган, и клавесин с родственными ему инструментами; *partimenti* создавались для всех этих инструментов, однако чаще всего они предназначались для клавесина. *Partimenti* применялись в педагогике, исполнении и сочинении музыки.
- ⁴ Первой печатной публикацией *partimenti* являлось пособие итальянского композитора и теоретика Андреа Базили (1705—1777) [5].
- ⁵ К тем, кто стоял у истоков практики *partimento*, относятся также композиторы и педагоги Б. Пасквини, А. Скарлатти и Н. Фаго.
- ⁶ Помимо Доменико Скарлатти (1685—1757) у Г. Греко учились Франческо Дуранте (1684—1755), Никола Порпора (1686—1768), Леонардо Винчи (1690—1730) и др. Существует предположение, что в 1720—1725 годах у Г. Греко обучался также Дж. Перголези [19. Р. 63].
- ⁷ Г. Греко родился в семье музыкантов, работавших в неаполитанских консерваториях. Его отец, Франческо Греко, преподавал игру на духовых инструментах в *Conservatorio della Pietà dei Turchini*; старший брат, Рокко (ок. 1650—1718), — игру на скрипке в *Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo*.
Г. Греко учился в консерватории *I Poveri* у Джованни Сальваторе (1611—1688) и Дженнаро Урсино (1650—1715); в 1678 году Греко стал помощником мастера (*mastriciello*). Впоследствии, на протяжении тридцати трех лет (с 1695 до своей кончины в 1728 г.), он руководил ею, занимая должность *primo maestro*. Он преподавал пение, игру на клавишных инструментах, *partimento* и контрапункт (композицию).
Жизнь Г. Греко непрерывно была связана с консерваторией *I Poveri*. Вместе с тем, начиная с 1704 года (по некоторым источникам — с 1699 г.), Г. Греко являлся капельмейстером (*maestro di capella*) церкви San Gennaro, переняв эту должность от Франческо Провенцале (1624—1704).
- ⁸ Впервые обзор и систематизация творчества Греко были выполнены В. Риццо, результатом чего стало создание ею каталога произведений композитора [18].
- ⁹ Под интаволатурой в Италии XVI — начала XVIII веков понималась музыка, записанная с помощью двух нотоносцев. В XVI — начале XVII веков такой способ фиксации нотного материала противопоставлялся краткой записи на одном нотоносце.
- ¹⁰ Так, в 1895 году Дж. Шедлок писал: «Историческая значимость музыки Греко велика. Принято считать, что Алессандро Скарлатти является первым учителем Доменико. Однако в сохранившихся клавесинных произведениях, написанных им впоследствии, следы отцовского влияния незаметны. Должно быть, на открытого сердечного юношу с проворными пальцами куда более сильное воздействие оказал Греко. В целом, сочинения Греко составляли бьющий контраст статичной клавесинной музыке А. Скарлатти, подчас формальной и тяжеловесной. Помимо исторического интереса музыка Греко сама по себе имеет особые качества, обуславливающие обращение к ней» [Цит. по: 17. Р. 383].
- ¹¹ Рукописи, хранящиеся в архивах Неаполя, в общей сложности включают в себя все известные на настоящий момент клавесин-

ные сочинения Г. Греко. Их содержание дублируют многочисленные манускрипты, хранящиеся в других архивах Италии и городов Европы (например в Лондоне, Брюсселе).

¹² Автор выражает благодарность за любезно предоставленные материалы данной рукописи доценту кафедры теории и истории музыки Римского университета Тор Вергата, PhD Дж. Сангвинетти. Далее в данной статье для краткости название сборника будет указываться в виде аббревиатуры: “PGG”. Датировка в рукописи отсутствует и требует специального исследования (ориентировочно: конец XVII — первые десятилетия XVIII в.).

¹³ Рукопись “PGG” была составлена несколькими лицами, о чем свидетельствует различие нотной бумаги (оно проявляется, например, в количестве размещенных на листе нотных знаков — 8, 10) и почерков (письмо разных людей встречается на оборотах даже одного листа). Преобладает тонкий, частый, ровный почерк, с мелко прописанными головками нот, прямыми ровными штилями, аккуратно выведенными обозначениями ключей.

Стоит также отметить, что нумерация страниц и листов была выставлена позднее. На это, в частности, указывают погрешности, допущенные при склеивании рукописи и закрепленные при проставлении нумерации. Например, раздел с танцами (листы 7 и 8) вставлен внутри раздела с упражнением по сольфеджио в сопрановом ключе (листы 6 и 9) таким образом, что одно из них оказалось «разорванным»: его начало представлено в конце двенадцатой страницы, а завершение — в начале семнадцатой.

¹⁴ В таблице 1, в левом столбце дается условное обозначение раздела (или оригинальное название — если имеется), в правом — его местоположение в рукописи. В связи с тем, что на страницах сборника “PGG” присутствует единая сквозная нумерация как листов, так и страниц, здесь и далее в данной статье приводятся оба варианта ориентирования в сборнике: сначала указывается обозначение листа, затем — в скобках — страницы.

Согласно общепринятому обозначению нумерации *листов* в итальянских рукописях (фолиация), в данной работе принят следующий метод: после буквы “f.” (от “foglio” — лист) помещается число, указывающее номер листа; далее следует указание на его сторону — лицевую (“r” — от

“recto”) или оборотную (“v” — от “verso”). Обозначение номеров *страниц* (пагинация) соответствует тому методу, который принят, в том числе, в современных изданиях: номер страницы предворяется сокращенным словом «лист» (“p.” — от ит. *pagina*). Например, *f. 1r* соответствует *p. 2*. О пагинации и фолиации в старинных рукописных источниках см. в комментарии Н. И. Тарасевича к его переводу трактата А. П. Коклико [3. С. 271].

¹⁵ Среди различных произведений, имеющих в сборнике, основную долю составляют танцы, перечень которых очень широк: балетто, куранта, жига, сарабанда, батталья, гальярда, менуэт, паванилья, пастораль, руджеро, сицилиана, спаньолетта, тарантелла, фолья, чакона и др.

¹⁶ Относительно авторства и назначения пьес в рукописи “PGG” предположения высказаны итальянскими исследователями (Ф. Липпманом, В. Риццо). В целом же в настоящее время атрибуция произведений, помещенных в данный сборник, остается под вопросом и сознательно опускается в данной статье, так как, в связи с ее тематикой, главный интерес представляют именно *partimenti* Г. Греко и относящиеся к ним правила (*regole*), прежде не становившиеся объектом исследования западных ученых.

¹⁷ Исследователи, в частности, Р. Гьердинген, называют данный тип рукописей *zibaldoni* (ед. ч. — *zibaldone*), перенимая данное понятие из области поэзии и актерского мастерства [10. Р. 91]. Его значение передается ими как «общая тетрадь», «книга для заметок» [9. Р. 22], «записная книжка» [19. Р. 54] и т. д. Заметим, однако, что мастера неаполитанских консерваторий данный термин не использовали.

¹⁸ В связи с этим стоит указать на проступающую параллель с теорией Х. Шенкера, так как в данном случае *cadenza semplice* выполняла ту же роль, что и *ursatz*, первичная структура, в то время как *cadenza lunga* представляла собой шенкеровское *Bassbrechung* («басовое арпеджио» — заполнение хода от I к V ступени). О связи *cadenze lunghe* с «первоосновой» Шенкера см. у Дж. Сангвинетти [19].

¹⁹ Примечательно, что в “*Tuoni ecclesiastici...*” встречается понятие “*partimento*”. Им была обозначена басовая «строка», сопровождавшая вокальную линию; соответственно, варианты ведения баса фигурировали как “*part.o alio modo*” («другой вариант *partimento*»).

- ²⁰ Под концертом в данном случае понимается такое исполнение музыки, когда дифференцируются роли исполнителя и слушателя. Подробнее о феномене концертного выступления в эпоху барокко см. у М. Катунян [2. С. 10].
- ²¹ Так, для *partimento*-версетов из “PGG” наиболее характерно строение из двух кратких подобных друг другу разделов, каждый из которых имеет имитационное начало и секвенционное развитие. Завершаются оба раздела сходными по структуре каденциями. В версетах из “*Tuoni ecclesiastici...*” секвенцированию отведена меньшая роль.
- ²² В рукописи данная группа разомкнута: между вторым и третьим *partimento* помещен ряд танцев. При этом на оставшемся (после второго *partimento*) пространстве листа (*f.* 47r) позднее было дописано еще два *partimento*, о чем свидетельствует более четкое начертание нот, а также отсутствие подзаголовка (имеющегося у всех остальных *partimenti* данной секции). То же — после девятого *partimento* (*f.* 50v).
- ²³ Однако оформление заголовков иное: во-первых, они не сопровождаются нумерацией, а во-вторых, в отличие от пятой секции, где они были написаны мелким шрифтом на полях страницы, в шестой они вынесены в центр и зафиксированы таким же образом, что и названия «соседних» танцев.
- ²⁴ В примере 12 для обозначения секвенций использован метод неаполитанских мастеров: цифрами они указывали интервалы, движение по которым образовывало звено секвенции. Имеются в виду скачки баса (за исключением последнего случая, где цифрами указаны интервалы, *надстраиваемые* от баса).
- ²⁵ Лишь во второй половине XIX века, в связи с изменениями в музыкальной жизни Европы (в частности, абсолютном письменной практики, когда произведения выписывались полностью с мельчайшей точностью, и не допускались отхождения от текста), практика *partimento* потеряла актуальность и была сведена до письменных упражнений по гармонии.
- ²⁶ Маэстро священного города (“*maestro della Fedelissima Città*”) — почетное звание Г. Греко, которое было присуждено ему в 1704 году. Под священным городом понимается Неаполь.
- ²⁷ В зарубежной литературе особое внимание к художественному облику *partimenti* проявляет Р. Гьердинген. Он подчеркивает,

что музыкальное обучение в неаполитанских консерваториях в XVIII веке было связано именно с овладением средствами новой музыкальной «простоты»: «Галантный стиль в музыке с модой на королевские дворы, оперные театры и городские соборы требовали гораздо больших навыков, чем те, которыми мог обладать лишь любитель музыки. Он требовал не только превосходного владения контрапунктом, цифрованным басом, оркестровкой, знанием музыкальной формы и умением выстраивать мелодии, но также столь высокого уровня владения композиционными средствами, чтобы творения являлись художественным выражением *sprezzatura* — утонченной беспечности (простоты, *nonchalance*)» [10. P. 135].

Список литературы

References

1. Бочаров Ю. С. Жанры инструментальной музыки эпохи барокко. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2016. — 232 с. [Bocharov Yu. S. Zhanry instrumental'noy muzyki epokhi barokko. — М.: Nauchno-izdatel'skiy tsentr «Moskovskaya konservatoriya», 2016. — 232 s.].
2. Катунян М. И. Генерал-бас, концерт, мультимедия: визуальные аспекты музыкального текста // Fioretti-musicali: материалы научной конференции в честь И. А. Барсовой. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. — С. 5—12 [Katunyan M. I. General-bas, kontsert, mul'timediya: vizual'nyye aspekty muzykal'nogo teksta // Fioretti-musicali: materialy nauchnoy konferentsii v chest' I. A. Barsovoy. — М.: Nauchno-izdatel'skiy tsentr «Moskovskaya konservatoriya», 2011. — С. 5—12].
3. Коклико А. П. Compendium musices (1552) / Публ., пер., исслед. и коммент. Н. И. Тарасевича. — М.: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. — 484 с. [Kokliko A. P. Compendium musices (1552) / Publ., per., issled. i komment. N. I. Tarasevicha. — М.: Mosk. gos. konservatoriya im. P. I. Chaykovskogo. — 484 s.].
4. Митюкова З. З., Маклыгин А. Л. Partimento как вид импровизационной педагогической практики XVIII века // Музыка. Искусство, наука, практика. — 2015. — № 3 (11). — С. 11—22 [Mityukova Z. Z., Maklygin A. L. Partimento kak vid improvizatsionnoy pedagogicheskoy praktiki XVIII veka // Muzyka. Iskusstvo, nauka, praktika. — 2015. — № 3 (11). — С. 11—22].
5. Basili A. Musica Universale Armonico — Pratica. Venezia, 1776. — 77 p.
6. Cotumacci C. Principi e Regole di Partimenti con tutte le lezioni (Manuscript). I-Nc Rari 1.9.14/1.
7. Durante F. Partimenti numerati e diminuiti [e Fughe] Del M.o Francesco Durante (manuscript). I-Nc 34.2.4.
8. Fenaroli F. Regole musicali per i principianti di cembalo. — Naples, 1775. — 55 p.
9. Gjerdingen R. Music in the Galant Style. — London: Oxford University Press, 2007. — 528 p.
10. Gjerdingen R. Partimento, que me veuxt? // Journal of Music Theory. — Vol. 51. — 2007. — № 1. — P. 85—135.
11. Greco G. Intavolature per cembalo (manuscript). I-Nc 2850.
12. Greco G. Partimenti di Greco Gaetano (manuscript). I-Nc 45.1.65.
13. Greco G. Tuoni ecclesiastici con li loro versetti (manuscript). I-Nc Rari 1.9.15.
14. Lippmann F. Gaetano Greco, 15 Toccate. Preface. — Lucca: Arcadia, 2012. — 58 p.
15. Lippmann F. Sulle composizioni per cembalo di Gaetano Greco // La musica a Napoli durante il Seicento. — Roma: Edizioni Torre d'Orfeo, 1987. — P. 185—306.
16. Paisiello G. Regole per bene accompagnare il Partimento, o sia il Basso Fondamentale sopra il Cembalo Del Signor Maestro Giovanni Paisiello. — С.-Петербург: Типографія морскаго шляхетнаго Кадетскаго Корпуса, 1782. — 60 с. [Paisiello G. Regole per bene accompagnare il Partimento, o sia il Basso Fondamentale sopra il Cembalo Del Signor Maestro Giovanni Paisiello. — S.-Peterburg: Tipografiya morskago shlyakhetnago Kadetskago Korpusa, 1782. — 60 s.].
17. Rizzo V. La figura di Gaetano Greco nella tradizione dei conservatori napoletani. Stato della ricerca e prospettive di lavoro // Nuova Rivista Musicale Italiana, XXVII. 1993. Fasc. 3. — P. 375—386.
18. Rizzo V. Le composizioni di Gaetano Greco (1627 ca. — 1728). Ipotesi di un catalogo tematico // Le fonti musicali in Italia. — 1991. — № 5. — P. 157—212.
19. Sanguinetti G. The Art of Partimento: History, Theory and Practice. — New York: Oxford University Press, 2012. — 420 p.