

На правах рукописи

КОЗУБОВА Алевтина Сергеевна

**ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ФУГИ
В ТВОРЧЕСТВЕ ДЖОВАННИ БАТТИСТА МАРТИНИ**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Ростов-на-Дону – 2022

Работа выполнена на кафедре теории музыки и композиции
ФБГОУ ВО «Ростовская государственная консерватория
им. С. В. Рахманинова»

Научный руководитель: **Франтова Татьяна Владимировна**
доктор искусствоведения, профессор

Официальные оппоненты: **Гервер Лариса Львовна**
доктор искусствоведения, профессор,
Российская академия музыки имени Гнесиных,
профессор кафедры аналитического
музыкознания

Янкус Алла Ирменовна
кандидат искусствоведения, доцент,
Санкт-Петербургская государственная
консерватория имени Н. А. Римского-
Корсакова, доцент кафедры теории музыки

Ведущая организация: Петрозаводская государственная
консерватория им. А. К. Глазунова,
кафедра теории музыки и композиции

Защита состоится 12 мая 2022 г. в 13 часов 30 минут на заседании
диссертационного совета Д 210.016.01 в Ростовской государственной
консерватории им. С. В. Рахманинова по адресу: 344002, Ростов-на-Дону, пр.
Буденновский, 23, ауд. 314.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Ростовской
государственной консерватории им. С. В. Рахманинова и на сайте:
<http://www.rostcons.ru/science/discouncil.html>

Автореферат разослан «__» _____ 2022 года

Ученый секретарь

диссертационного совета



Лобзакова Елена Эдуардовна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования. Джованни Баттиста Мартини (1706–1784) – ключевая фигура итальянской полифонической музыки XVIII века. Его значимость в контексте своего времени предопределена многогранностью творческой личности. Как композитор, органист, капельмейстер, теоретик и историк музыки, общественный деятель, педагог он достиг весомых достижений в различных сферах. Важнейшие из них фокусируются на фугированном контрапункте: его теоретическом исследовании и практическом применении в композиторском творчестве и педагогике.

Многовековой путь развития теории и практики контрапункта отразился на композиторской, научной и преподавательской деятельности падре Мартини. Болонья, в котором родился и всегда жил Джованни Баттиста, была одним из важных центров культурной жизни в Италии. В XVIII веке она стала средоточием «паломничества» начинающих композиторов из разных стран, приезжавших за фундаментальными знаниями о фуге к знаменитому в профессиональных кругах падре. Его фигура воспринималась как некий феномен итальянской полифонии: «...вся история музыки Болоньи может быть сосредоточена на личности Мартини – его исследованиях, школе, произведениях»¹. Несмотря на то, что из учеников падре часто называют только В. А. Моцарта, среди них можно встретить немало имен и других известных композиторов. Педагогические методы и теоретические представления о фуге падре Мартини требуют изучения не только с точки зрения истории становления теории фуги и методики ее преподавания в XVIII веке, но и в связи с последующей эволюцией методических и теоретических аспектов данной области музыкальной науки и педагогики.

¹ Busi, L. Il padre Giovanni Battista Martini musicista-letterato del sec. XVIII. – Bologna: Zanichelli, 1891. P. 50.

Другой немаловажный аспект рассмотрения теории и практики фугированного контрапункта у Мартини связан с весьма сложной историко-стилевой ситуацией. В XVIII веке происходит коренное преобразование стиля европейской музыки – переход от барокко к классицизму, что нередко вело к смене ориентира в обучении искусству фугированного контрапункта: на первое место выходит сочинение инструментальной фуги свободного стиля, но из педагогической практики не исчезают и методики овладения законами старинной хоровой полифонии. Однако новые труды, посвященные вокальной полифонии, хоровой фуге, оказываются редкими, особо значимыми и в некотором роде, парадоксальными, как бы не отвечающими духу времени. Одним из них становится «Esemplare, o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto fugato» («Образец, или практический очерк о фугированном контрапункте») Джованни Баттиста Мартини. Этот труд рассматривает теорию вокальной фуги с описанием модусов – необычное явление для тональной мажоро-минорной системы второй половины XVIII столетия. Еще более интересной является интеграция теоретических положений вокальной полифонии в практическую часть данного труда с многочисленными нотными примерами из живой музыки. Оригинальное соединение полифонии строгого и свободного стилей не могло не коснуться и композиторского творчества Мартини, которое также по этой причине требует изучения.

Сложность исследования полифонического искусства Мартини обусловлена одним существенным обстоятельством. В музыкальной историографии давно и небезосновательно закрепилось убеждение, что мейнстрим итальянской музыки XVIII века – жанры оперы и инструментального концерта. Видимо, по этой причине в настоящее время в музыковедении недостаточно разработаны вопросы, связанные с эволюцией итальянской фуги, ее специфическими особенностями и индивидуальными чертами, которыми она обладает в контексте распространения данного жанра и формы в разных странах и национальных школах. На фоне многообразия

трактатов, учебников, сборников фуг австро-немецкой традиции (И. Й. Фукса, И. Г. Альбрехтсбергера, Ф. В. Марпурга, И. С. Баха, и многих других), фактически почти отсутствуют источники, посвященные изучению итальянской теории и практики фуги XVIII века. Нехватка специализированных работ по данной теме вызывает некоторые сложности в реконструкции процесса эволюции итальянской фуги в XVIII веке. Исследование творческого наследия Мартини может, хотя бы отчасти, способствовать восполнению данного пробела.

Таким образом, необходимость многостороннего изучения творчества падре Мартини, его трактовки фуги в научной, композиторской и преподавательской деятельности, определяет актуальность избранной темы исследования.

Научная разработанность темы. На сегодняшний день в отечественном музыковедении отсутствуют специальные работы, посвященные творческому и научному наследию падре Мартини. Литература на русском языке затрагивает лишь отрывочные сведения биографического характера в исторических трудах, словарях, онлайн-справочниках.

Более полный обзор многообразной деятельности падре Мартини находится в зарубежных источниках, большая часть из которых представлена на итальянском языке. Самым значимым из них можно назвать упомянутую ранее монографию итальянского музыковеда Л. Бузи «Il padre Giovanni Battista Martini musicista-letterato del sec. XVIII» в которой освещаются вопросы различного содержания. В первую очередь, автор акцентирует внимание на основных этапах жизненного и творческого пути композитора, его взаимоотношениях с современниками, истории создания некоторых произведений. В свой труд Л. Бузи включил составленный им каталог композиторских опусов Мартини, чрезвычайно важный для изучения творчества композитора.

Как и монография Л. Бузи, многие работы других зарубежных авторов (В. Заккария, Э. Паскуини, Ф. Паризини) содержат в основном

материалы биографического и исторического характера и при этом включают в себя только некоторые рассредоточенные сведения относительно фугированного контрапункта. То же самое касается и фактически не изученного композиторского наследия падре Мартини – разнообразные источники лишь косвенно отражают анализ его сочинений. Едва ли не единственным трудом, который можно привести в данном случае в качестве примера аналитического освещения жанра симфонии в творчестве Мартини, является диссертация Ховарда Брофски «The Symphonies of Padre Martini».

В последние годы полифоническое искусство Мартини начинает привлекать внимание исследователей. Небольшой содержательно ценный раздел на данную тему содержится в Третьем выпуске «Истории полифонии» В. В. Протопопова (в главе «Полифония у современников и последователей Баха и Генделя. Переход к венским классикам»).

Некоторые сведения о падре Мартини, связанные с темой данного диссертационного исследования, имеются в труде А. Манна «The study of fugue». В главе «Martini as mentor of a new age» («Мартини – наставник новой эры») Манн затрагивает отдельные биографические факты из жизни падре и приводит несколько нотных примеров фуг из практической части труда в параграфе «From Esemplare, o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto fugato» («Из Образца, или практического очерка о фугированном контрапункте»). Эти примеры автор представляет в современной нотации, а текстовые комментарии самого Мартини переводит на английский язык. В отечественном музыковедении вопрос о необычном тематическом разнообразии в теоретической части «Очерка» падре Мартини поднимается в статье И. М. Приходько «Три вида темы в Esemplare Мартини и Преамбулах Баха». Данная работа кратко отражает структуру «Очерка» и его изучение некоторыми зарубежными исследователями (А. Манн, Х. Брофски, и другие). Отдельным вопросом здесь освещаются главные композиционные компоненты фуги у Мартини: *soggetto*, *attacco*, *andamento*; по его мнению, они могут являться ценным инструментом анализа произведений других

композиторов. В качестве примера автор приводит «Преамбулы» И. С. Баха, где систематически проводятся все три вышеуказанные разновидности темы. На данный момент, перечисленными работами ограничен круг исследований о фугах из «Очерка» Мартини с подтверждением их теоретической и дидактической ценности.

Кроме исследований, посвященных непосредственно Мартини, в процессе написания диссертации изучались иные труды, в той или иной степени затрагивающие теорию и практику фуги: работы К. В. Дискина, Т. Н. Дубравской, Л. В. Кириллиной, А. П. Милки, Р. А. Насонова, Р. Л. Поспеловой, Н. А. Симаковой, Ю. Н. Холопова, В. П. Шестакова, К. И. Южак и других авторов.

Таким образом, основной корпус названных зарубежных и отечественных источников – за редким исключением (А. Манн, В. В. Протопопов, И. М. Приходько) – включает лишь косвенные сведения о фугированном контрапункте Мартини, в целом же, имеющаяся теоретическая база не содержит полного раскрытия проблематики заявленной темы.

Объект исследования – научно-теоретическое и композиторское наследие Д. Б. Мартини.

Предмет исследования – фугированный контрапункт в теоретическом труде о фуге и композиторском творчестве падре Мартини.

Цель исследования заключается в выявлении исторической роли фугированного контрапункта в интерпретации падре Мартини.

Поставленная цель предопределила необходимость решения ряда конкретных задач:

– осуществить перевод на русский язык, выполнить анализ структуры и особенностей содержания труда Джованни Баттиста Мартини «Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto fugato»;

– сопоставить итальянскую музыкальную терминологию из вышеуказанного труда с общепринятыми в отечественной традиции определениями;

– выявить и объяснить систему теоретических представлений падре Мартини о фугированном контрапункте;

– определить индивидуальные особенности трактовки фуги в композиторском творчестве Джованни Баттиста и сопоставить их с его теорией;

– рассмотреть особенности метода, применяемого Мартини при обучении фугированному контрапункту.

Цель и задачи работы определили ее **методологическую основу**. В диссертационном исследовании были использованы культурно-исторический, сравнительный и структурно-функциональный методы.

Используемый в работе культурно-исторический метод позволяет проследить истоки изучаемой формы фуги в Италии XVIII столетия, ее продвижение и кульминационный этап развития в творчестве падре Мартини. Сравнительный метод находит применение в выявлении уникальных стилевых особенностей фугированного контрапункта Джованни Баттиста и его теоретических и практических представлений в сопоставлении с предшественниками и современниками маэстро. Структурно-функциональный метод демонстрирует конструктивную и семантическую роль фуги, главной особенностью которой является влияние ее компонентов на формирование и развитие произведения.

Материалом исследования стали: теоретический труд Мартини «Esemplare, o sia Saggio fondamentale Pratico di Contrappunto Fugato» («Образец, или основной практический очерк по фугированному контрапункту»), а также различные нотные издания и зарубежные источники (микрофильмы, рукописи, трактаты, монографии, словари, письма) из музыкальных архивов библиотек и музеев Италии. Вот некоторые из них:

1. Различные рукописные тексты: «Ragioni di F. Gio. Battista Martini sopra la risoluzione del Canone di Giovanni Animuccia...», «Serie cronologica de' Principi dell'Accademia de' Filarmonici di Bologna. Ivi, 1776, in 16° (con aggiunte manoscritte nel fine)»;

2. Эпистолярное наследие: «Carteggio Martiniano. Tom. 1°. – Vison lettere del Tiraboschi, dei Puccini, di Geminiano Santini, del Nauman, e d'altri», «Lettere di F. M. Zanotti, G. B. Martini, G. Sacchi» и многие другие;

3. Ноты: «XII diverse risposte a un soggetto di Fuga dato a fra Gio. Battista Martini dal Signor Antonio Riccieri»; «Fughe a tre e quattro voci con basso numerato di diversi compositori usciti dalla scuola del P. Martini», «Sonate per organo e cembalo», Antologia organistica italiana: 30 pezzi classici / [a cura di Pietro] Ferrari и другие;

4. Монографии: E. Pasquini «Giambattista Martini»; V. Zaccaria «Padre Giambattista Martini compositore, musicologo e maestro...» и другие.

Все переводы с итальянского языка XVIII века – текстов, комментариев, авторских приложений Мартини, а также других источников – выполнены автором данного диссертационного исследования.

Научная новизна работы заключается в том, что здесь впервые:

– систематизированы и расширены сведения о жизни и творчестве падре Мартини;

– выполнен перевод, анализ структуры и содержания «Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto fugato» Джованни Баттиста;

– на основе анализа сочинений композитора сделаны выводы о типовых и индивидуальных особенностях интерпретации им фугированной формы, всегда обусловленной жанровым контекстом;

– выработана типология фуг в сочинениях Мартини;

– исследована мартиниевская типология фугированного тематизма, особенно ценная при рассмотрении произведений эпохи Ренессанса;

– доказано применение Мартини в своей педагогической деятельности метода стилового моделирования, основанного на анализе художественных образцов.

Теоретическая значимость работы заключается в выявлении основных теоретических понятий фуги в трудах Мартини, существенных в объяснении ее специфических особенностей и расширении представлений о развитии итальянской полифонической школы XVIII столетия на фоне австро-немецкой традиции. Положения и выводы могут быть полезны для дальнейших теоретических и исторических исследований полифонии в европейской музыке.

Практическая значимость исследования состоит в том, что материалы диссертации могут быть применены в дальнейших научных работах и в учебных курсах истории зарубежной музыки, музыкально-теоретических систем, полифонии, анализа музыкальных форм в высших и средних учебных заведениях. Проведенная работа поможет привлечь сочинения падре Мартини в практическую деятельность современных исполнителей.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Многогранность деятельности падре Мартини как выдающегося композитора, ученого и педагога позволяет говорить о его значительном вкладе в историю, теорию и практику итальянской полифонической школы XVIII столетия.

2. Фугированный контрапункт – приоритетная составляющая творчества падре Мартини, что обусловлено и личными творческими интересами, и его родом деятельности церковного музыканта, и фундаментальными знаниями, основанными на методе овладения музыкальной теорией через изучение трактатов прошлого и анализ многочисленных образцов художественной практики. Именно подобную установку он пропагандировал среди своих учеников различных

национальностей и конфессий, многие из которых стали выдающимися композиторами.

3. Созданием специализированного пособия по изучению фугированного контрапункта («Esemplare, o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto fugato») падре Мартини демонстрирует оригинальность собственной трактовки фуги – выстраивая свою работу на примерах строгого письма, он учитывает и современную ему практику, используя образцы разных стилей из широкого круга живой музыки. Последовательность данных примеров показывает преемственность традиций в обучении контрапункту и фуге с постепенным накоплением контрапунктических трудностей от простейших форм двухголосия до сложных форм восьмиголосия. Принцип стилового моделирования выявляет связь его теоретических разработок и собственного композиторского творчества.

4. Подбор художественных образцов вышеуказанного труда Мартини был основан на его особом историко-стилевом подходе к изучению фуги эпохи строгого стиля в отличие от теории фуги австро-немецкой школы (Альбрехтсбергер, Марпург) – трактовке как техники фугированного имитационного письма, а не как формы пьесы. Немаловажным, в данном случае, являлась и его типологизация по главному критерию – строению респосты, определяющей наименование фуг (реальные, тональные, канонические и имитационные).

5. Композиторское наследие Мартини иллюстрирует разнообразие применяемых им фугированных форм, изучение которых актуализировало использование систематики на основе жанрового критерия с выделением следующих групп: церковные версеты, органнe сонаты, церковные вокально-инструментальные жанры и а'капелльные сочинения. В немалой степени данный метод явился ответом на важный вопрос в стилевом своеобразии итальянского фугированного контрапункта XVIII столетия.

Степень достоверности и апробация результатов исследования.

Теоретические положения диссертации соотносятся с научными данными в

зарубежных и отечественных исследованиях по композиции, теории музыки и ее истории. Достоверные источники изучались автором напрямую в отечественных и зарубежных архивах библиотек и музеев: Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Museo Internazionale e biblioteca della musica di Bologna, Biblioteca Lazzarini di Prato, Archivio di Stato di Lucca, Донская государственная публичная библиотека и мн. др.

Научные положения диссертации были изложены в шести статьях: пять в рецензируемых журналах, рекомендованных ВАК, и одна – РИНЦ. Проблемы, поднятые в диссертации, также освещались в докладе автора на Международной научной конференции «Инновационный потенциал современной науки как драйвер устойчивого развития» (Санкт-Петербург, 2021). Диссертация неоднократно обсуждалась на заседаниях кафедры теории музыки и композиции и была рекомендована к защите.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, четырех глав, заключения, списка литературы, и ряда приложений, включающих перевод текста «Очерка о фугированном контрапункте» падре Мартини (1 часть), нотные примеры, краткие именные указатели, словарные пояснения и др.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во **Введении** представлена общая характеристика работы: дано обоснование актуальности избранной темы, показана степень ее изученности, формулируются объект, предмет, цель и основные задачи исследования, рассматриваются материал и методологические установки, обозначается научная новизна, теоретическая и практическая значимость.

Глава 1. «Жизненный и творческий путь падре Мартини» состоит из трех параграфов, в которых освещаются краткие биографические сведения о композиторе, рассматривается многогранность его личности, обозначаются важные события, происходившие в Болонье XVIII столетия.

В параграфе **1.1. «Краткие биографические сведения о Джованни Баттиста Мартини»** представлен обзор жизни композитора, дополненный сжатыми характеристиками преподавателей, заложивших основы профессионального воспитания будущего музыканта. Среди них – авторитетные представители болонской школы церковного искусства: А. Предьери (обучает основам теории), Д. А. Ричьери (помогает в освоении контрапункта и фуги), Д. А. Перти (преподает композицию), Ф. А. Пистокки (развивает вокальные данные).

Благодаря природному дарованию, трудолюбию и непреодолимой тяге к знаниям, профессиональное созревание Мартини-музыканта протекает стремительно и приводит к раннему карьерному успеху: уже в девятнадцатилетнем возрасте его избирают на должность капельмейстера базилики Сан-Франческо в Болонье. Данное время можно охарактеризовать и как начало разных видов его деятельности – композиторской, музыкально-научной и педагогической. В будущем Мартини прославится на всю Европу как выдающийся контрапунктист своего времени, а его авторитет непревзойденного ученого позволит ему занимать престижные должности Академика Института Наук и Судьи спорных вопросов в Филармонической Академии.

В параграфе **1.2. «Мартини-композитор»** в обобщенном плане обозначены сочинения падре Мартини различных жанров. Объективные трудности полного охвата наследия Джованни Баттиста, включающего более 1000 опусов, порождены тем, что значительный корпус произведений хранится в виде рукописей в архивах библиотек, музеев и монастырей разных стран – Италии, Германии, Австрии, Франции. В настоящем параграфе творчество представлено в виде лаконичного обзора в контексте четырех жанров: сочинения для церковных служб, камерно-вокальное творчество, театральная музыка, инструментальные произведения.

Сочинения для церковных служб – самая обширная часть композиторского творчества падре Мартини, где основное место занимают

мессы «Da Gloria» (1726–1782) и заупокойные мессы «Pro Defunctis» (1743–1770 гг.). В отличие от месс «Da Gloria» (которые редко включали Sanctus-Benedictus и Agnus Dei) заупокойные мессы содержат все части, типичные для реквиема: Kyrie, Dies Irae, Requiem aeternam, Domine, Jesu Christe, Sanctus, Agnus Dei, Communio (Lux aeterna), Assoluzione.

Помимо месс падре Мартини были написаны многочисленные градуалы, аллилуйи, службы Оффиция, офертории и коммунио, различные псалмы, мотеты, интроиты. В самих композициях происходит смешение черт позднего Барокко и Классицизма с искусным переплетением полифонии и гомофонии.

Камерно-вокальное творчество Мартини включает в себя большое количество жанров, бытовавших в итальянской музыке XVIII века – арии, песни (канцонетты), мадригалы, дуэты, терцеты, кантаты, каноны. Их содержание связано с любовной тематикой, что соответствовало традициям итальянских мадригалов предшествующей эпохи и тематике итальянских светских вокальных жанров XVIII века. Несмотря на то, что стилистические черты, характерные для камерно-вокальных сочинений итальянской традиции в целом сохраняются, стоит выделить свойственное им сочетание различных полифонических приемов и гомофонного сопровождения. Больше всего это отражается в многочисленных канонах и ансамблях (дуэтах и терцетах).

Театральная музыка Мартини представлена пятью комическими интермеццо: «Театральное действие» (1726), «Дириндина» (1737), «Импресарио Канарских островов» (1744), «Дон Кихот» (1746), «Маэстро музыки» (без даты). Создание такого рода интермеццо соответствовало модным тенденциям первого десятилетия XVIII века: они включали в себя разнообразные речитативы, дуэты, терцеты и ансамбли, последние из которых помещались в завершении и выполняли функцию обобщающих номеров. В последующие годы Джованни Баттиста посвящает себя сочинению музыки иных жанров.

Многочисленные *инструментальные произведения* Мартини предназначены для разнообразных исполнительских составов, что, судя по исследованиям некоторых итальянских ученых (Л. Бузи, Э. Паскуини), является отражением его славы талантливого исполнителя (в особенности – органиста). Именно с органом связано написание наиболее известного цикла «12 сонат в табулатуре для органа и чембало» («12 Sonate d'intavolatura per l'organo e cembalo», 1742). Через пять лет падре Мартини издает другой инструментальный цикл для органа – «6 сонат для органа и чембало» («6 Sonate per l'organo e cembalo»; 1747).

Мартини сочинено также немалое число сонат для других инструментов – двух флейт, клавесина и виолончели, различных струнных и трубы. В основном эти произведения сочиняются в рамках позднебарочных традиций, в которых сохраняется единая тональность внутри цикла, однако темповые и жанровые соотношения частей нередко несут на себе отпечаток раннеклассического инструментального цикла.

Среди инструментальных произведений внушительную часть занимают различные концерты для клавесина и струнно-смычковой группы («12 concertini per due violini, violoncello e cembalo» и «Concerto con flauto traversiero obbligato»), а также 24 симфонии².

Оставленное Джованни Баттиста композиторское наследие связано с его разносторонней деятельностью, что непосредственным образом влияет на жанровое разнообразие сочинений.

Являясь не только композитором, но и ученым, падре Мартини создал многочисленные научные работы, которые рассматриваются в параграфе **1.3. «Мартини и его научная деятельность»**. Здесь описываются основные направления его исследовательских интересов, создание важных исторических и дидактических трудов, знаменитая библиотека ценных

² Этим симфониям посвящено исследование американского ученого Ховарда Брофски под названием «The symphonies of padre Martini».

манускриптов падре Мартини, а также его участие в академических диспутах.

Значительным вкладом Джованни Баттиста в музыкальную историографию считается его «Storia della Musica» («История музыки») в четырех томах – едва ли не самое раннее в Италии исследование истории музыкального искусства (исключением является «История музыки» Джованни Бонтемпи – 1695 год, Перуджа). Изначально предполагалось издание пяти томов «Истории музыки», однако, закончены и опубликованы были лишь три из них, четвертый том, ввиду преклонного возраста падре Мартини, не был завершен.

В диссертации представлено краткое изложение каждого тома мартиниевской «Storia della Musica»: первый том (1757) повествует об исторических событиях от начала существования Царства Израиля до Древнего Египта, содержит описание музыки халдеев и восточных племен; второй том (1770) освещает историю и мифологию Античной Греции; третий том представляет древнегреческие исследования комической и трагической музыки, а также, теоретические основы композиции и творчество античных философов-музыкантов; четвертый том (рукопись) рассматривает музыку Древнего Рима и средневековой Италии, церковную музыку данного времени и теоретические основы контрапункта. Любовь падре Мартини к различного рода канонам в композиторском творчестве отразилась и на его «Истории музыки» – введение и заключение каждой из глав он обрамляет собственноручно написанными небольшими загадочными канонами.

Высокую оценку получает данный труд у современников Мартини – например, Чарльза Берни, посетившего Италию с целью сбора информации для своего исследования по истории музыки. Познакомившись с Джованни Баттиста, Берни оставляет важные исторические свидетельства не только об «Истории музыки», но и о собранной Мартини ценной научной библиотеке, включающей многочисленные рукописи и редкие издания. Все они либо были скопированы в стенах различных библиотек (в Ватиканской

Апостольской Библиотеке, Библиотеке Медичи Лауренциана и многих других), либо получены в дар или куплены. Очевидно, что не имея Джованни Батиста в своем распоряжении такую мощную научную базу, его собственные труды могли бы не состояться.

Другое фундаментальное исследование падре Мартини посвящено контрапункту и фуге: первый том (1774) – «Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo» («Образец, или Основной практический очерк по Контрапункту на кантус фирмус») и второй том (1775) – «Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto fugato» («Образец, или Основной Практический очерк по Фугированному Контрапункту»). Этот труд был исследован и оценен рядом ученых: Вилли Райх в 1934 году описывает его как сборник ценных примеров итальянского контрапункта и фуги, Этьен Дарбелье, в работе «Практикум падре Мартини» (1984), анализирует примеры из живой музыки по контрапункту и фуге. В работах отечественных музыковедов также можно встретить упоминание этого знаменитого труда – например, Т. Н. Ливанова делает акцент на стремлении падре Мартини возродить традиции классиков вокальной полифонии, главным образом – Палестрины.

Научные изыскания падре Мартини были связаны и с другими темами и направлениями. Так, среди его трудов (в диссертации приводится полный перечень научных текстов падре Мартини) встречаются работы о взаимосвязи математики и музыки: «Dissertatio de progressionis geometricae in musica» («Исследования геометрической прогрессии в музыке») и «Compendio della teoria dei numeri per uso del Musico» («Сборник об использовании теории чисел в Музыка»). Не удивительным является избрание Джованни Баттиста данной темы: изучение взаимосвязи музыки и математики проводилось еще древнегреческими философами, закономерное взаимодействие этих дисциплин освещал в своих работах авторитетный для падре Мартини ученый – Дж. Царлино.

Профессиональные диспуты – еще один важный ракурс научной деятельности Джованни Баттиста. Самым громким из числа публичных научных споров, в которых он участвовал, был диспут относительно расшифровки загадочного канона Дж. Анимуччия «Sancta Maria» («Святая Мария»). Ввиду сложности и трудной доступности текста (изображение данного канона было сделано анонимным художником на картине со Святой девой Марией в сопровождении ангелов, и хранилось в соборе итальянского города Лорето), данный канон оставался загадкой для многих музыкантов на протяжении двухсот лет, но 29 сентября 1732 года Джованни Баттиста Мартини его расшифровал. После успешной разгадки тайны знаменитого канона Мартини отсылает свою расшифровку капельмейстеру Кафедрального собора в Лорето Томмазо Реди. Усомнившись в верности решения Джованни Баттиста, Реди предлагает собственную версию расшифровки канона. В ответ на подобную несправедливость падре Мартини получает поддержку уважаемых контрапунктистов того времени – Антонио Паккьёни, Джузеппе Оттавио Питтони, падре Каллегари и падре Валотти.

Упорство и несогласие Т. Реди затягивало спор на целый год. Фактическим завершением этого процесса стало письменное выступление падре Мартини в виде эссе «Причины решения канона Джованни Анимуччия фра Джованни Баттиста Мартини, в защиту от возражений, высказанных Синьором N. N» (24 октября, 1733 года).

Профессиональная деятельность Джованни Баттиста будет насыщена подобными спорами (в июле 1740 года с Антонио Ричьери, в 1746 году – с Джакопо Арриги, в 1761 году – с Андреа Менини), однако, фундаментальные знания и высокий профессионализм приводили его к безоговорочной победе в каждом из подобных диспутов.

В Главе 2 «Фуга в композиторском наследии Мартини» представлена разносторонняя характеристика фугированных форм в сочинениях Мартини.

Композиторское творчество Джованни Баттиста отражает сложный исторический период – переход от барокко к классицизму, затронувший и судьбу фуги. Именно на стыке эпох она приобретает порою эклектические черты, но в глазах музыкантов по-прежнему остается показателем высшего профессионализма и мастерства. При этом в творчестве Мартини мы не встретим малых полифонических циклов, или самостоятельных фугированных пьес, что иллюстрирует общую тенденцию времени: при постоянном усилении роли гомофонных жанров для многих композиторов фуга перестала быть приоритетом. Однако Мартини достаточно часто обращается к фугированной структуре, включая ее в состав более крупных форм, всегда учитывая важные критерии – местоположение в композиции и жанровый контекст.

В параграфе **2.1. «Фугированные формы в сочинениях для органа»** рассмотрены фугированные формы Мартини в двух жанрах – версетах и органных сонатах.

Согласно определению авторитетного ученого, «версет – это короткая органная композиция, как правило, в фугированном стиле, предназначенная для исполнения строки псалма, кантикля или другой короткой части Богослужения (Kyrie)»³.

История зарождения версетов относится к практике «alternatim», суть которой заключалась в монодическом или хоровом исполнении одного верса и проигрывании на органе другого. С течением времени эта практика приобрела форму органных версетов с обязательным их включением в церковные богослужения. Появились разные жанровые виды – версет-прелюдия, версет-фуга. Исполнение и сочинение версетов вошло в обиход многих церковных органистов и композиторов («144 версета в различной записи для Organa» П. Б. Беллинциани, 1728; «Сборник фугированных и идеальных версетов» Дж. Д. Каттеначчи, 1779; «7 Versets du motet composé de

³ Apel W. Verset // Harvard Dictionary of Music. – Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press, 2nd ed., 1969. P. 899.

l'ordre du roy» Ф. Куперена; «44 Versetten» И. Г. Альбрехтсбергера; «50 Preludes, Versets and Cadenzas for Organ» М. Гайдна и т.д.).

Фуги-версетты падре Мартини встречаются в девяти его авторских сборниках, озаглавленных в соответствии с восьмью церковными ладами. Помимо фуг здесь фигурируют и другие жанры: токкаты, Grave, Te Deum, прелюдии. Соотношение между пьесами отвечает некоторым общим принципам: сборники родственны по составу пьес; внутри каждого сохраняется единая ладотональность, они почти всегда обрамляются токкатами, количество же прелюдий, фуг, токкат и Grave варьируется, как и последовательность пьес.

Версетные фуги Мартини – простые и миниатюрные композиции с небольшой экспозицией и заключительной интермедией-клаузулой, построенной, зачастую, на интонациях темы или на стреттном проведении ее элементов в сочетании со свободным развертыванием. Порядок проведения голосов различен, чаще всего первым вступает средний голос.

В версетных фугах Мартини темы, как правило, лишены яркой экспрессии. Являясь достаточно простыми и лаконичными, они нередко демонстрируют преобладание ритмомелодических оборотов, типовых для барочного фугированного тематизма. Несмотря на доминирующее плавное движение, не редкость и скачки на различные интервалы; в некоторых случаях присутствуют типичные риторические фигуры – *passus duriusculus* (жестковатый ход), *saltus duriusculus* (жесткий широкий скачок). При всей простоте и как бы незамысловатости версетных фуг среди них немало таких, которые удивляют своей ладоинтервальной нетипичностью благодаря началу не от I или V ступеней, что так характерно для вождей барочных фуг, но от какой-либо иной ступени – от III, IV, VI (это можно объяснить влиянием модальности). Таким образом, простота и внешняя скромность сочетаются с оригинальностью.

Для многих фуг характерно совмещение начального варианта темы в пропосте с ее ритмическим варьированием в респосте – ответе, что

указывает на необычно построенную экспозицию и придает целому оттенок импровизационности. Об этом же свидетельствует мнимое четырехголосие многих экспозиций, отражающих особое внимание к органной регистровке. Учитывая историю сложения жанра версетных пьес, которые импровизировались органистом, можно предположить, что версетные сборники Мартини являются записанными версиями его органных импровизаций.

Второй жанровой сферой инструментальной музыки с включением фуг в форму целого являются сонаты, а именно: «Сонаты в табулатуре для органа и чембало» (1742). К середине XVIII века, когда было сочинено названное произведение Мартини, жанр сонаты пережил уже несколько этапов своего развития (перед рассмотрением фуг в мартиниевских сонатах, в данном разделе вкратце затрагивается история итальянской сонаты, динамика ее эволюции в XVI–XVIII веках). С XVII века сонату включают в литургические богослужения или интерпретируют как инструментальную пьесу под названиями *sonata da chiesa* или *sonata da camera*. В конце XVII века начинают появляться «смешанные сонаты» в Германии, сочетающие в себе черты двух вышеуказанных сонат (Д. Беккер, И. Д. Букстехуде, Г. Ф. Телеман).

К XVIII веку *sonata da chiesa* и *sonata da camera* уступают место сонате гомофонного содержания, однако, встречаются исключительные случаи, одним из которых и является сборник падре Мартини «Сонаты в табулатуре для органа и клавира» (1742). Принцип их построения основан на смешанном типе сонаты – сочетании черт *sonata da chiesa* и *sonata da camera*. Количество частей в сонатах неизменно – они пятичастны, но состав может варьироваться (помимо сарабанды, куранты, жиги, могут включаться менуэт, гавот, ария). Бесспорно, наиболее интенсивное проявление полифонии происходит во вторых частях мартиниевских сонатных циклов (*Allegro*), представляющих собой фуги.

Общий стилевой облик фуг из вторых частей сонат относится к барочной полифонии (в частности, интонационный состав тематического материала с различными риторическими фигурами и скрытой полифонией в строении мелодических линий тем). Но здесь присутствует и яркая, оригинальная особенность тематизма, которая заключается в структурной организации ряда тем, изначально предстающих как сложный многоголосный комплекс, состоящий из двух этапов: начального одноголосного импульса (ядра) и его многоголосного (двухголосного) развивающего раздела. Таким образом, очевидно, что голоса двух частей темы являются взаимодополняющими. Ответ же появляется только после завершения всего комплекса. В своем труде «Очерк о фугированном контрапункте» падре Мартини обозначает темы такого рода термином «*andamento*», которые, судя по пояснениям Джованни Баттиста, является отголоском старинной хоровой полифонии. Уникальность этого тематического комплекса являет собой особый случай многотемности. Он получает свое развитие на протяжении всей фуги, при этом варьируются способы взаимодействия между двумя частями *andamento*: как правило, неизменной остается первая часть, а вторая проводится более свободно (с перестановкой голосов, в сокращенном виде, в обращении, стреттно). Этот необычный тематический материал может разрабатываться не только в экспозиционном, но в развивающем и заключительном разделах формы.

Таким образом, сонатный цикл Мартини, тесно связанный с барокко, отражает и новые идеи, что характерно для эпохи классицизма. Но сами эти идеи рождены на почве переосмысления традиций вокальной полифонии Ренессанса (особого комплексного тематизма). В органных фугах Мартини присутствуют и черты трактовки формы, присущие скорее классицизму, а не барокко, – это симметричное расположение и масштабное соответствие трех основных разделов фуги (экспозиционного, развивающего, заключительного), расширенные тональные планы, сжатие темы до масштабов ее ядра на заключительном этапе формы.

Особое место в творчестве падре Мартини, занимают вокальные фуги, рассмотренные в параграфе **2.2. «Фуги в вокальной и вокально-инструментальной музыке»**. Несмотря на то, что в XVIII веке церковная музыка в Италии утрачивала лидирующие позиции, она продолжала играть значительную роль в европейской духовной традиции. Однако различные, издавна сложившиеся духовные жанры затронули нововведения, которые проявились уже в практике композиторов XVII века. Главным образом, это коснулось мессы, которая обрела облик концертной мессы в данное время.

Новая манера письма, доминирующая в вышеуказанный период в жанрах оперы и концерта, проникает не только в церковные произведения, но и в фугу в частности – характерными чертами становятся бóльшая динамичность, сочетание контрапункта с вокальной виртуозностью, достаточно свободное использование диссонирующих гармоний.

Являясь священнослужителем и францисканским монахом, падре Мартини оставил колоссальное наследие, состоящее из произведений, относящихся к различным жанрам церковной музыки: многочисленные мессы и службы оффиция (заутрени, вечерни), гимны, секвенции, респонсории, десятки мотетов, антифоны, литании.

Единичность изданий сочинений Мартини чрезвычайно затрудняет процесс изучения его хоровых произведений. Однако ряд публикаций и некоторые рукописи позволили нам составить представление о хоровых фугах композитора. В диссертации в развернутом виде представлены анализы ряда хоровых и вокально-инструментальных фугированных композиций в сочинениях Мартини («Tunc imponent super altare», «Lavabis me et super nivem», «Et saecula saeculorum», мотет «Dextera Domini», мотет «Jerusalem surge», сборник «Sette fughette a Quattro voci cantanti col basso continuo» и другие).

Многие из вокально-инструментальных сочинений Мартини можно отнести к жанру фугетты. Им часто присущи общие черты, а именно – наличие симметрии в соотношении экспозиционного, развивающего и

заключительного разделов, стреттно-имитационное письмо, яркий тематический материал. В них прослеживается взаимодействие между стилями (Возрождение, Барокко, Классицизм), что отражает оригинальность данных композиций.

В данном параграфе рассматриваются стилистически разные мотеты падре Мартини: трехголосный мотет на богородничный антифон «*Salve Regina*» (с виртуозной мелодией и широкими скачками, демонстрирующими не строгий, а концертный стиль), мотет «*Dextera Domini*» (имеет в своем составе развернутое фугато с полной экспозицией и контрэкспозицией на тонико-доминантовых имитациях). Особое сочетание трех фугато можно встретить в другом мотете – «*Jerusalem surge*»: два из них являются двухтемными (первое проводит одни темы, второе – другие), а третье фугато – однотемным. Отказываясь в последнем фугато от двух тем, композитор применяет особый имитационный прием – канон «*ad minimum*» и таким способом достигает эффекта тематической концентрации на едином для всех голосов тезисе в заключительном разделе текст-музыкальной формы.

Фуги из месс падре Мартини стилистически разнообразны и представлены в различных их частях. Среди них есть и короткие фугато в составе контрастно-составной формы, с чем можно встретиться практически в каждой мессе, и сложнейшие восьмиголосные многотемные канонические фуги (*Missa in do min.*, a 8 voci con strum. e tutta in canone, 1733–34). Большинство месс Мартини отвечает традициям церковного концертного стиля, согласно которому вокальные голоса имели инструментальное сопровождение. Во многих мессах, как и вообще во многих церковных сочинениях Мартини, функцию инструментальной поддержки выполнял орган. Но возможны и другие случаи, такова, например, заупокойная месса «*Missa pro defunctis: per coro a 4 voci, soli e orchestra*» (1745). Относящиеся к концертному стилю, фуги в этой мессе имеют свои особенности. Так, фуга «*A tre con violini unisoni al Basso*» содержит четыре раздела (экспозиционный, развивающий, заключительный, кода) и симметричное

масштабное соотношение частей с зашифрованным сакральным числом 21. Сочетание темы и ответа демонстрирует в этой фуге продолжение традиций строгого стиля (ренессансный принцип *varietas* в условиях барочной формы). Тематический материал указывает на интонационный обиход барочной музыки, а тональная организация (g-moll - d-moll – B-dur – f-moll – c-moll – g-moll) – знаменует присутствие черт классицизма.

Фуги падре Мартини могут рассматриваться как консервативная область музыки XVIII века, поскольку в большей степени, они являются отражением традиций эпохи барокко. Однако их неповторимые черты, уникальность и тематический контраст связаны с синтезом ренессансных, барочных и классических идей. Безусловно, авторская интерпретация фугированного контрапункта в каждом жанре творчества Джованни Баттиста подтверждает его фундаментальные знания, приобретенные посредством изучения теории полифонии, ее истории и композиторского наследия предшествующих эпох. Именно данный аспект помогает понять мировоззрение Мартини-полифониста, считающего основой успешного овладения практического сочинения фуги «образцовое» подражание великим мастерам прошлого. Подобный подход, который падре применял и в обучении своих учеников, помог ему создать неповторимый и непохожий на его современников фугированный контрапункт в собственных композициях.

Фуга в композиторском наследии падре Мартини отчасти связана с его теоретическими установками, которые разбираются в **Главе 3 «Теория фуги в труде падре Мартини "Образец, или основной практический очерк по фугированному контрапункту"»**.

В параграфе **3.1. История создания и общая характеристика "Очерка о фугированном контрапункте"»** приводится краткая характеристика двух томов труда Мартини («*Esemplare, o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo*», 1774; «*Esemplare, o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto fugato*», 1775) и описывается поэтапное создание труда. Трактат написан на итальянском языке середины

XVIII века и посвящен видным деятелям данного времени – кардиналу Винченцо Мальвецци (первый том) и архиепископу Бари Дженнаро Аделельмо Пиньятелли (второй том).

В настоящем параграфе показаны *строение труда и краткое описание основных его разделов*. Первый том – «Очерк о контрапункте на с. f.» – состоит из Посвящения, Введения, Теоретической и Практической частей, Указателя авторов и композиций, Словаря терминов и раздела Опечаток. Во Введении объясняется необходимость изучения контрапункта на с. f. Теоретическая часть содержит два раздела: в первом из них – «Краткий компендиум (Об элементах и Правилах Контрапункта)» – «Breve compendio degli elementi e delle Regole di Contrappunto») – рассматриваются базовые понятия о контрапункте, его элементы, стиль. Во втором разделе «Правила Контрапункта» («Regole di Contrappunto») объясняются различные приемы и виды контрапунктического письма (использование консонансов и диссонансов, простой и сложный контрапункт, двойной контрапункт). Практическая часть (Хрестоматия) подразделяется на 10 разделов с нотными примерами и комментариями Мартини, в каждом из которых контрапункт опирается на систему церковных ладов (например, первый раздел называется «Первый лад автентический», второй – «Второй лад плагальный» и так далее). Все разделы включают в себя образцы сочинений композиторов-контрапунктистов, принадлежащих к различным полифоническим школам, включая итальянскую (К. Порта, П. Л. Палестрина), испанскую (К. де Моралес, Дж. Наварро), и другие.

Как видно из структуры труда, он отличается от учебных пособий для начинающих, в которых постепенное освоение контрапункта обреталось посредством изучения системы разрядов. По-видимому, две части «Очерка» были рассчитаны на молодых композиторов, владеющих начальными навыками сочинения на основе указанной системы контрапунктического письма в разрядах.

Второй том – «Очерк о фугированном контрапункте» соответствует принципу построения первого тома: Посвящение, Введение, Теоретическая и Практическая части, Указатель авторов, Указатель композиций, Словарь терминов, и раздел Опечаток. Во Введении объясняется важное значение фугированных сочинений в образовании и становлении композитора, однако, их изучение должно происходить после совершенного овладения им принципов контрапунктического письма. Теоретическая часть – «Правила сочинения Фуги» («Regole per comporre la Fuga») состоит из 11 разделов, в которых рассматривается определение «фуга» и ее составные элементы: пропоста и респоста, а также *soggetto*, *attacco* и *andamento* (разделы «Definizione della Fuga», «Dell'Attacco» «Dell'Andamento» и другие). Практическая часть (Хрестоматия) состоит из 46 нотных примеров фугированных хоровых композиций от двух до восьми голосов, сочиненных с опорой на практику церковных ладов. Примечательно, что здесь встречаются только композиции представителей итальянской полифонической школы (П. Агостини, Л. Барбьери, Ф. Барони, О. Беневолли и другие).

Создавая свой «Очерк о фугированном контрапункте», падре Мартини привлекал авторитетные научные работы своих предшественников, (работы итальянских, немецких и французских авторов). Обращение к трудам различных композиторов связано с трактовкой терминологии, разновидностей и стилистической направленности фуги: например, объяснение и заимствование некоторых определений (*soggetto*, *consequenza*, и другие) базируется на выводах Дж. Царлино («Установления гармонии»), а рассмотрение разновидностей фуги и особенностей ее респосты связано с «Универсальной музургией» А. Кирхера. Будучи поклонником теоретических положений различных авторитетных авторов, падре Мартини считает важными и дидактические установки Й. Фукса в труде «Ступень к Парнасу». Интересно, что здесь можно увидеть переключку пособия Фукса с Мартини – несмотря на разность их трудов, фуги двух названных авторов

написаны в форме имитации, основанной на идеях вышеуказанного трактата Дж. Царлино. Данный подход являлся совершенно противоположным другому труду, рассматриваемому в «Очерке о фугированном контрапункте» – «Трактату о фуге» Ф. В. Марпурга. Так же, как и падре Мартини, Марпург приводит немалое количество художественных примеров нотных образцов, но представляет фугу не строгого, а свободного стиля.

Уникальность фуг, собранных во второй части «Очерка» (в Хрестоматии), заключается не только в принадлежности к итальянской полифонической школе композиторов римско-католической церкви, но и в их разнообразном жанровом содержании (части мессы, мотеты, мадригалы, дуэты, арии, ричеркары). Тем самым иллюстрируется универсализм и художественное совершенство техники фугированного контрапункта. Особая ценность Хрестоматии заключается в развернутых аналитических комментариях, которыми сам Джованни Баттиста сопровождает каждое из 46 произведений. Для более ясной картины организации трактатов о контрапункте и фуге, Хрестоматия падре Мартини сопоставляется с родственными пособиями других композиторов и теоретиков – Джузеппе Паолуччи «Искусство сочинения контрапункта» (1765-1772), Джованни Мария Бонончини «Музыкальный практикум» (1673), Йозефа Фукса «Ступень к Парнасу» и Фридриха Вильгельма Марпурга «Трактат о фуге».

Важность и необходимость параграфа **3.2. «Фуга: вопросы теории и терминологии в "Очерке о фугированном контрапункте"»** очевидна: во-первых, здесь объясняются основные теоретические представления о фуге самого автора «Очерка», во-вторых, труд Мартини помогает составить представление об итальянской фуге XVI–XVII веков, наконец, в-третьих, здесь раскрываются основные положения последней итальянской работы XVIII столетия по строгому стилю.

В соответствии с содержанием труда Мартини, настоящий параграф разделен на четыре подраздела: 3.2.1. «*Определение фуги*», 3.2.2. «*Основные композиционные элементы фуги*», 3.2.3. «*О приемах развития в фуге*», 3.2.4.

«Разновидности фуги». В каждом из них подробно рассматриваются основные вопросы фугированного контрапункта падре Мартини, выявляются общие закономерности и уникальность теории. Интересно, что при сочинении хоровой фуги строгого стиля в «Очерке о фугированном контрапункте» на первое место ставятся пропоста (*antecedente*) и респоста (*consequente*), а их главным элементом (*soggetto*, *attacco*, или *andamento*) отводятся целые параграфы. Падре Мартини акцентирует внимание молодого композитора (которому адресовано пособие) и на том, что вступление респосты будет определять разновидность и наименование фуги – в зависимости от того реальная она или тональная, фуга будет иметь соответствующее название реальной или тональной.

Затрагивая в своем труде важные вопросы фугированного контрапункта, падре Мартини предстает перед нами как один из выдающихся педагогов своего времени, дидактические методы которого более подробно рассматриваются в Главе 4 «Педагогические установки Дж. Б. Мартини в свете его "Очерка о фугированном контрапункте"».

Параграф 4.1. «История становления Мартини-педагога и его общественно-педагогическая деятельность» кратко освещает профессиональное музыкальное образование в Италии (включая Академии) и важность должности, занимаемой падре Мартини в болонской Филармонической академии.

Основанная графом Винченцо Мария Каррати, Филармоническая Академия в Болонье выдавала дипломы только лучшим композиторам, инструменталистам и певцам. Она не являлась высшим учебным заведением в современном понимании, а лишь подтверждала уровень владения определенными знаниями после сдачи экзамена. Престиж Академии и ее слава, которая распространилась по всей Европе, были связаны с работающими в ней профессиональными музыкантами, включая падре Мартини. Его главной задачей являлось урегулирование конфликтов на

экзаменационных испытаниях – фактически, он выполнял обязанности судьи спорных ситуаций.

Будучи не только судьей, но и одним из самых известных преподавателей контрапункта и фуги XVIII века, Джованни Баттиста обучил большое количество учеников – более ста воспитанников. Среди самых известных из их числа – Кристоф Виллибальд Глюк, Иоганн Кристиан Бах, Вольфганг Амадей Моцарт, Никколо Йоммелли, Лоренцо Джибелли, Дмитрий Степанович Бортнянский, Максим Созонтович Березовский. Менее известные – Дж. М. Рутини, А. Борони, Л. А. Саббатини и многие другие.

Являясь непревзойденным преподавателем контрапункта и фуги, падре Мартини также готовил воспитанников к сдаче экзамена в Филармоническую академию. Одним из таких учеников был Вольфганг Амадей Моцарт, прибывший в Болонью с целью обучения и получения диплома Академии. По официальной версии, существующей достаточно продолжительное время, 9 октября 1770 года Моцарт успешно справляется с экзаменом в течение получаса и сдает его под аплодисменты всех присутствующих. Другая версия, подтвержденная чуть позже документально, говорит об обратном: после неверно выполненного задания, падре Мартини исправляет пример Моцарта, помогая, таким образом, получить ему заветный диплом. Данный факт отражен в нескольких рукописях (решение Моцарта и падре Мартини), ознакомиться с которыми можно в Библиотеке и музее музыки в Болонье, либо на интернет-портале с одноименным названием. Приведенный факт подтверждает прозорливость и чуткость Мартини-педагога и музыканта, точно оценившего масштаб дарования юного Моцарта.

Педагогические принципы падре Мартини оказали большое влияние на его учеников, среди которых были видные русские композиторы (Д. С. Бортнянский, М. С. Березовский, Е. И. Фомин). Их произведения (особенно классические концерты) включали фуги, написанные с

применением опыта практического усвоения традиций итальянской полифонии.

В параграфе 4.2. «Методические принципы падре Мартини» освещается методика преподавания контрапункта и фуги с опорой на универсальный образец практического обучения – Хрестоматию «Очерка о фугированном контрапункте». Выстраивая нотные примеры Хрестоматии от простых двухголосных до сложных восьмиголосных, Джованни Баттиста предлагает рассмотреть основные принципы сочинения контрапункта и фуги путем выявления их характерных черт у различных композиторов (уникальные приемы проведения пропосты и респосты, особые случаи применения трех видов темы – *soggetto*, *attacco*, *andamento*, употребление скачков, не свойственных строгому стилю, и многое другое). Очевидно, что в данном случае, Мартини следует дидактическому методу стилевого моделирования, основанному на сочинении по установленному образцу. Таким образом, создавая собственные эскизы произведений с учетом определенных стилей и жанров, молодой композитор овладевал необходимыми практическими навыками. Подтверждением данного правила являются ценные рукописи учеников маэстро, благодаря которым становится доступной для исследования его модель построения уроков по композиции. Пример подобного рода – «Уроки контрапункта» Б. Анджелини – тетрадь с эскизами заданий по контрапункту и фуге, выполненные под руководством Джованни Баттиста.

Другая важная тема – проблема стиля, поднимается падре Мартини на протяжении всего «Очерка о фугированном контрапункте». В процессе своего исторического развития многозначная трактовка стиля в музыке была связана со многими причинами, главными из которых являлись не только определенные традиции разных школ и направлений, но и жанровое разнообразие произведений. Обладая фундаментальными знаниями по истории и теории музыки, Джованни Баттиста не создавал собственную типологию фуги в «Очерке», а ссылался на идеи других композиторов

(работы некоторых из них разбираются в параграфе более подробно: «Музыкальный словарь» Ж.-Ж. Руссо; «Гармонические размышления» Д. Скорпиони; «Общие и аргументированные принципы теоретической и практической музыки» Л. Пиккьянти и др.).

Условно, в «Очерке о фугированном контрапункте» можно выделить основные критерии, по которым маэстро разделял стили: жанровая принадлежность (церковный стиль, камерный, и другие, а также, их подвиды – строгий стиль, стиль *rieno*, фугированный стиль, стиль *concertato*); отражение идей разных полифонических школ (римская школа, неаполитанская, венецианская), а также индивидуальный стиль композитора (Дж. П. Палестрина, Дж. Царлино и др.).

В **Заключении** сделаны выводы по всей работе. Подчеркивается, что важной составляющей многогранной деятельности падре Мартини являются полифонические жанры, среди которых контрапункт и fuga занимали лидирующие позиции.

«Очерк о фугированном контрапункте» отражает педагогическую практику Джованни Баттиста, демонстрируя не только важную традицию обучения молодых композиторов на образцах хоровой музыки XVI–XVIII веков, но и поэтапное развитие фуги. Понимая под фугой имитационное изложение контрапункта в системе церковных ладов, падре Мартини представляет особую трактовку тематического материала. Его теоретические принципы в отношении темы фугированного контрапункта (в особенности – *attacco* и *andamento*) повлияли на собственное композиторское наследие, а многогранность деятельности (духовная и светская сферы) стала причиной зарождения и переплетения разнообразных жанров и полифонических приемов в творчестве мастера.

Композиторское творчество Мартини – малоизученная страница в истории итальянской фуги XVIII столетия. Оригинальное композиционное содержание фуг в его сочинениях, сочетающее в себе ренессансную строгость, барочную изобретательность, классические динамизм и

уравновешенность целого, можно назвать уникальным явлением, не свойственным композиторам данного времени, ровесникам маэстро. Несмотря на то, что фуги перестали быть сверхпопулярными, как было в эпоху барокко, Джованни Баттиста писал их достаточно часто, включая в произведения в зависимости от потребности жанров в которых работал.

Версетные фуги Мартини нашли свое продолжение в музыке других композиторов (И. Г. Альбрехтсбергера, Дж. Д. Каттеначчи, Г. К. Вагензейля, Г. Сbordжи), а фуги в органных сонатах явились завершением эпохи жанра, так как их сложный тематический комплекс не получил широкого развития в последующие эпохи (хотя отдельные параллели иногда встречаются даже в фугах композиторов XIX–XX веков).

Строгость структуры, динамизм и лаконичность фугато и фугетт, выработанные Джованни Баттиста в хоровых сочинениях, служили образцами не только для его учеников, но и для композиторов классической эпохи. Дидактический же метод обучения по принципу стилового моделирования и включением художественных произведений из живой музыки в Хрестоматию, получили отражение и в учебных пособиях XIX–XX веков.

Публикации по теме диссертации

Статьи в рецензируемых научных журналах, рекомендуемых ВАК

1. Козубова, А. С. На пути реконструкции научного знания прошлого: от перевода – к источниковедению / А. С. Козубова // Южно-Российский музыкальный альманах: научный журнал. – Ростов-на-Дону, 2019. – № 2. – С. 82–88 [0,6 п. л.].

2. Козубова, А. С. Загадочные каноны в трудах и делах падре Мартини / А. С. Козубова // Южно-Российский музыкальный альманах: научный журнал. – Ростов-на-Дону, 2019. – № 3. – С. 56–64 [0,9 п. л.]

3. Козубова, А. С. Во имя ценностей классического искусства (о

диспутах Джованни Баттиста Мартини) / А. С. Козубова // Культурная жизнь Юга России: научный журнал. – Краснодар, 2019. – № 4. – С. 40–46 [0,6 п. л.].

4. Козубова, А. С., Франтова, Т. В. Andamento Падре Мартини в лабиринтах итальянской фуги XVII–XVIII веков / А. С. Козубова, Т. В. Франтова // Южно-Российский музыкальный альманах: научный журнал. – Ростов-на-Дону, 2021. – № 4. – С. 73–82 [0,9 п. л.].

5. Козубова, А. С. Создание частной музыкальной библиотеки как одна из граней научной деятельности падре Мартини / А. С. Козубова // Культурная жизнь Юга России: научный журнал. – Краснодар, 2021. – № 4. – С. 77–83 [0,6 п. л.].

Другие публикации

6. Козубова, А. С. Падре Мартини – педагог контрапункта и фуги / А. С. Козубова // Инновационный потенциал современной науки как драйвер устойчивого развития : сборник научных статей по итогам международной науч.-практ. конф. 29–30 октября 2021. г. Санкт-Петербург. — СПб.: Изд-во СПбГУ, 2021. – С. 27-30 [0,5 п. л.].