

Варламова Екатерина Геннадьевна

КАРЛО ДЖЕРВАЗОНИ И ЕГО "LA SCUOLA DELLA MUSICA"

В статье впервые собраны и систематизированы разрозненные биографические сведения о практически не изученном в отечественном музыкознании итальянском музыканте К. Джервазони (1762-1819). Его трактат "La scuola della musica" рассматривается в контексте жизненного и творческого пути автора. Изложенные в статье музыкально-теоретические положения трактата знакомят читателя с научными принципами итальянской теории музыки рубежа XVIII-XIX веков, в частности, отражают теоретические взгляды итальянских музыкантов на принципы строения сонатной формы и ее жанровые особенности.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2016/4-1/9.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2016. № 4(66): в 2-х ч. Ч. 1. С. 39-43. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2016/4-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

Так, образ Петра I можно рассматривать как символ борьбы с национальными предрассудками и поиска национальной идеи и как конкретное воплощение истинного национализма и патриотизма. Петр I «хорошо понял, что, стоя лицом к лицу со старой европейской цивилизацией, которая является последним выражением всех прежних цивилизаций, нам незачем задыхаться в нашей истории и незачем тащиться, подобно западным народам, чрез хаос национальных предрассудков, по узким тропинкам местных идей, <...> что мы должны свободным порывом наших внутренних сил, энергическим усилием национального сознания овладеть предназначенной нам судьбой» [Там же, с. 150]. Национальное сознание может стать одним из факторов ускорения исторического развития народа. Безусловно, у Чаадаева чувствуется тяготение к провиденциализму и мессианству. Он считает позволительным надеяться, что, если провидение призывает народ к великим судьбам, оно пошлет ему и средства для их свершения [3, с. 187]. Но для реализации этого замысла, для овладения средствами нужна деятельность самого народа, в которой соединится инстинкт, воля и понимание.

Поэтому в судьбе русского народа Чаадаев не видит непреложной необходимости и давления логики времени, а надеется на то, что «в нашей власти измерять каждый шаг, который мы делаем, обдумывать каждую идею, задевающую наше сознание» [2, с. 159], допуская тем самым основания для свободного движения к цели.

Таким образом, создание философии истории способствует истинному национализму, изучение своей истории является основой для подлинного патриотизма. Сопрягающим началом национализма и патриотизма оказывается христианская истина, но их разнообразные эмпирические проявления могут оказаться ложными. Поскольку в основании истории лежит познание и реализация идей, а философия истории эту идею обнаруживает, то национализм и патриотизм оказываются в итоге растворенными в христианском универсализме.

Список литературы

1. Франк С. Л. Духовные основы общества. М.: Республика, 1992. 511 с.
2. Чаадаев П. Я. Апология сумасшедшего // Чаадаев П. Я. Статьи и письма. М.: Современник, 1989. С. 147-161.
3. Чаадаев П. Я. Отрывки и афоризмы // Чаадаев П. Я. Статьи и письма. М.: Современник, 1989. С. 162-217.
4. Чаадаев П. Я. Сочинения. М.: Правда, 1989. 656 с.
5. Чаадаев П. Я. Философические письма // Чаадаев П. Я. Статьи и письма. М.: Современник, 1989. С. 38-146.

DIALECTICS OF NATIONAL AND PATRIOTIC IN THE PHILOSOPHY OF HISTORY BY P. YA. CHAADAEV

Burova Mariya Leonidovna, Ph. D. in Philosophy, Associate Professor
Saint Petersburg State University of Aerospace Instrumentation
marburova@yandex.ru

The article reveals the interaction of national consciousness and patriotism in the philosophy of history by P. Ya. Chaadaev through the categories of unity, identity, difference, true and false, instinctive and reflexive, rational and reasonable. The dialectics of national and patriotic is examined in his conception of the philosophy of history as an ascent to a single spiritual basis, which is known as Christian truth. The difference between national consciousness and the consciousness of the nation, true and illusory patriotism made by the philosopher is connected with the opposition of the empirical and rational comprehension of history.

Key words and phrases: philosophy of history; national consciousness; consciousness of nation; true patriotism; false patriotism.

УДК 78.072.2

Искусствоведение

В статье впервые собраны и систематизированы разрозненные биографические сведения о практически не изученном в отечественном музыковедении итальянском музыканте К. Джервазони (1762-1819). Его трактат "La scuola della musica" рассматривается в контексте жизненного и творческого пути автора. Изложенные в статье музыкально-теоретические положения трактата знакомят читателя с научными принципами итальянской теории музыки рубежа XVIII-XIX веков, в частности, отражают теоретические взгляды итальянских музыкантов на принципы строения сонатной формы и ее жанровые особенности.

Ключевые слова и фразы: итальянская теория музыки; Карло Джервазони; "La scuola della musica"; сонатная форма; соната; симфония.

Варламова Екатерина Геннадьевна

Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова
katerinadakazan@yandex.ru

КАРЛО ДЖЕРВАЗОНИ И ЕГО "LA SCUOLA DELLA MUSICA"

В 1800 году в Италии, в городе Пьяченца, вышел в свет трактат органиста, клавесиниста, скрипача и композитора Карло Джервазони (Gervasoni) «Школа музыки в трех частях. Сочинение Карло Джервазони – миланца, преподавателя и капельмейстера Главной церкви Борго Таро» ("La scuola della musica in tre parti divisa. Opera di Carlo Gervasoni milanese Professore e Maestro di Cappella della Chiesa Matrice di Borgo Taro") [13].

“La scuola della musica” упоминается в словаре Дж. Бертини (первая четверть XIX века), в статьях Дж. Форнари (конец XX века) и Ч. Фертонани (начало XXI века) [6; 8; 10]. Несколько глав трактата было переведено на французский язык и стало основой для изданного во Франции в 1836 году первого тома учебника музыки (Шорон А. Э., Де Лафаж Ж. А. «Полный учебник вокальной и инструментальной музыки или музыкальная энциклопедия») [7].

На русском языке информация о жизненном пути и работах К. Джервазони практически отсутствует. Весьма лаконичные сведения о композиторе можно обнаружить лишь в переведенном с немецкого языка «Музыкальном словаре» Г. Римана [4, с. 460-461].

Посвящая впервые в отечественном музыковедении специальный очерк К. Джервазони, мы ставим несколько задач: 1) свести воедино и систематизировать биографические сведения об итальянском музыканте, содержащиеся в различных источниках на итальянском и других языках; 2) представить трактат “La scuola della musica” в контексте жизненного и творческого пути его автора; 3) показать на примере трактата методологические позиции итальянского музыканта рубежа XVIII-XIX веков в отношении сонатной формы.

Автор “La scuola della musica” изначально был обычным любителем музыки. Однако со временем он достиг высокого профессионального уровня как в исполнительстве, так и в области изучения теории музыки. Путь восхождения К. Джервазони к вершинам мастерства (как, впрочем, и процесс работы над созданием трактата) оказался своеобразным и достаточно долгим, что было связано с обстоятельствами жизни. Его биография изобилует неординарными решениями и внезапными поворотами судьбы. Ценные сведения о жизни К. Джервазони содержатся в его письме, адресованном Ф. Фортунати (Fortunati) в феврале 1804 года [11].

Карло Джервазони родился 4 ноября 1762 года в Милане в семье Антонио Джервазони – владельца ювелирного магазина. В юности родители отдали его на воспитание церковному педагогу. Это позволило Карло регулярно присутствовать на богослужениях и изнутри прочувствовать атмосферу церковной жизни. В те годы сильный эмоциональный отклик и чувство восхищения вызывало у него звучание церковного органа, что пробудило в нем желание обучаться музыке. Вскоре мечта его осуществилась, и он стал осваивать игру на клавишных инструментах – органе и клавесине. Со временем интерес к музыке все более возрастал: «...недовольный чисто механическими упражнениями по игре на клавесине и органе, я захотел обучаться музыкальной композиции, а также применению самых различных инструментов. Я сразу же стал заниматься упражнениями по игре на цитре, архилютне и скрипке, что поистине стало моим самым большим развлечением» [Ibidem, p. 126].

По признанию К. Джервазони, монастырская среда привлекала его с детских лет. Поэтому, получив образование в школе риторики и философии, юноша решил посвятить себя монашеской жизни. Однако длительные размышления по поводу будущего жизненного пути привели к совершенно неожиданному результату. Осознав, что его подлинным призванием является музыка, К. Джервазони изменил свое решение, пожелав ступить на стезю музыканта. Однако этому непростому шагу не суждено было осуществиться. Руководствуясь советом отца, считавшего, что музыка не позволит ему достойным образом обеспечить жизнь, К. Джервазони сделал выбор в пользу профессии инженера. Он поступил в школу Брера, где с увлечением начал познавать новые для себя области – алгебру, геометрию, физику, черчение и архитектуру. После окончания школы К. Джервазони предполагал продолжить свое образование в колледже. К сожалению, этим планам не суждено было сбыться. В 1781 году внезапно умер его отец, и оплата обучения стала невозможной.

В этот нелегкий период к К. Джервазони вновь вернулось желание посвятить свою жизнь музыке. Продолжая жить в Милане – крупнейшем музыкальном центре Италии, он начал сочинять музыку, активно посещать оперный театр и концерты, участвовать в музыкальных встречах с друзьями. Желая обучиться искусству сочинения музыкальных драм, К. Джервазони мечтал посетить Неаполь, чтобы воспринять опыт неаполитанской оперной школы. И снова он был вынужден отказаться от своей идеи. Находясь в затруднительном финансовом положении, он в течение нескольких лет выполнял обязанности бухгалтера в магазине. Несмотря на все жизненные перипетии, К. Джервазони не изменил, как впоследствии выяснится, главной цели своей жизни, продолжая расширять и совершенствовать свои знания о музыкальном искусстве, изучая всевозможные музыкальные трактаты и практические руководства. По наблюдению К. Джервазони (об этом он упоминает в вышеназванном письме к Ф. Фортунати), ранее изданные трактаты итальянских музыкантов были посвящены каким-либо отдельным аспектам музыкального искусства. Он указывает на отсутствие единого трактата, в котором бы содержалась всеобъемлющая информация по теории и истории музыки, композиции и исполнительской практике. В результате у К. Джервазони возникла идея написать свой собственный трактат. К 1788 году был составлен предварительный план будущей работы. Её замысел оказался необычным и достаточно смелым для того времени. К. Джервазони хотел создать работу, «которая могла бы помочь обучить любого музыкальной специальности – от начала до конца» [Ibidem, p. 140].

На некоторое время осуществление плана К. Джервазони приостановилось по причине финансовых сложностей. Брат, в магазине которого он работал в это время, был признан банкротом. Однако именно это банкротство сыграло свою положительную роль в последующей музыкальной судьбе К. Джервазони. В 1789 году благодаря содействию своих друзей талантливый музыкант-любитель получил место капельмейстера в провинции Пармы – в Борго Таро. Это позволило К. Джервазони осуществить свою многолетнюю мечту – стать музыкантом-профессионалом и приступить к созданию трактата.

Работу над монументальным сочинением “La scuola della musica” К. Джервазони завершил спустя десять лет – к концу 1799 года. В 1800 году трактат был издан на средства автора тиражом свыше 1000 экземпляров. «Школа» имела явный успех, и, как отметил автор в письме от 1804 года [Ibidem, p. 155], ее экземпляры хорошо и достаточно быстро распродавались. В 1801 году К. Джервазони опубликовал приложение к трактату в виде сборника музыкальных образцов – “Esempi della scuola della musica di Carlo Gervasoni” («Примеры к “Школе музыки” Карло Джервазони») [12].

Трактат “La scuola della musica” К. Джервазони сразу же вызвал глубокий интерес как у любителей, так и у профессиональных музыкантов. Работа была встречена как восторженными отзывами, так и критическими замечаниями. Некоторые профессиональные музыканты полагали, что автор изложил законы музыки в излишне упрощенной форме. Наиболее спорным оказалось утверждение К. Джервазони о том, что при написании контрапункта следует использовать специально сочиненные мелодии, а не подлинные мелодии *cantus firmus*.

В 1804 году для пояснения концепции трактата музыкант опубликовал «Музыкальную переписку Карло Джервазони с друзьями, преподавателями и капельмейстерами, в которой демонстрируется польза “Школы музыки”, высказываются и разрешаются некоторые сомнения, имеющие отношение к той же “школе” и даются полезные наставления преподавателям и любителям этого искусства» [11]. В сборник были включены только те письма, в которых обсуждались вопросы, связанные с ранее опубликованной работой.

Трактат принес немалую известность своему автору. Так, в 1807 году К. Джервазони, уже ставший на тот момент авторитетным музыкантом, был избран в члены Итальянского общества наук, литературы и искусства, основанного в том же году в Ливорно [9, p. 316]. В 1812 году в Парме вышел в свет еще один его фундаментальный труд – “Nuova teoria di musica ricavata dall’odierna pratica” («Новая теория музыки, основанная на современной практике») [14].

Умер К. Джервазони 4 июня 1819 года в Милане (согласно другой версии – в Борго Таро).

“La scuola della musica” – это своего рода универсальный учебник, ориентированный главным образом на музыкантов-любителей (в трактате слово «любители» обозначено итальянским словом “dilettanti”). Такая адресность далеко не случайна и, в известной мере, закономерна: К. Джервазони прошел длительный путь познания музыки и ее законов от простого поклонника музыки до музыканта-профессионала. Хорошо представляя все сложности, с которыми может столкнуться музыкант-любитель, К. Джервазони стремился к тому, чтобы в трактате была представлена информация, доступная для понимания и быстрого освоения и пробуждающая интерес у читающих. Он знакомит читателя с музыкальной системой эпохи античности, приводит основные теоретические сведения, дает поурочные указания и советы музыкантам-исполнителям (певцам – обладателям различных тембров, оркестрантам) и начинающим композиторам. Трактат структурирован таким образом, чтобы ученик имел возможность шаг за шагом продвигаться в постижении законов музыкального искусства.

“La scuola della musica” состоит из вступления и трех частей: «О музыкальной теории», «Введение в музыкальную практику», «О музыкальной композиции в целом» (всего 554 страницы).

Большой интерес вызывает раздел трактата, демонстрирующий понимание автором самой «главной» для своей эпохи музыкальной формы – сонатной. Это одиннадцатая глава третьей части под названием «Композиция инструментальной музыки». Она содержит вступление и восемь параграфов: «§ 1. О сонате», «§ 2. Об инструментальном дуэте», «§ 3. О трио», «§ 4. О квартете», «§ 5. О квинтете», «§ 6. О симфонии», «§ 7. О концерте», «§ 8. О танцевальной музыке». В данной главе автор дает характеристику используемых в концертной практике жанров инструментальной музыки и высказывает ряд ценных советов и замечаний.

К. Джервазони отмечает, что композитору гораздо проще написать инструментальные произведения, нежели вокальные, предполагающие работу с поэтическим текстом. Композиция инструментального произведения «зависит только от фантазии, которая должна свободно парить...» [13, p. 460]. Тем не менее автор перечисляет основные правила, о которых следует помнить начинающему композитору при создании инструментальных произведений. Он должен иметь представление о технических и выразительных возможностях каждого инструмента, владеть контрапунктической техникой, а также помнить о правилах гармонии. При этом необходимо позаботиться о том, чтобы произведение было удобным для исполнения музыкантом-любителем.

Семь из восьми параграфов главы «Композиция инструментальной музыки» расположены в соответствии с представлениями К. Джервазони о сонате и ее композиционных особенностях. По определению автора “La scuola della musica”, «соната – это произведение, предназначенное для того, чтобы быть исполненным одним или несколькими инструментами в сопровождении basso continuo» [Ibidem, p. 464]. Соната становится «ключом» к освоению других жанров инструментальной музыки – дуэту, трио, квартету, квинтету, симфонии и концерту. По мнению К. Джервазони, «чтобы сочинить сонату, молодой композитор должен приложить максимум усилий, так как если он не может как следует сочинить простую сонату для одного инструмента, в гораздо меньшей степени ему удастся сочинить другие произведения, которые требуют большей искусности и в которых используется большее количество инструментов» [Ibidem, p. 469].

Наибольшее внимание в трактате уделяется описанию законов построения первой части сонаты, обозначенной как “allegro”. Для К. Джервазони “allegro” означает и темп исполнения, и часть сонаты, имеющая определенную форму. При этом быстрый темп в сонате в целом может иметь различные разновидности – “allegro spiritoso”, “allegro moderato”, “allegretto”, “presto”, “prestissimo”. Как правило, “allegro” используется для указания темпа первой части сонаты, а его разновидности – для заключительной. Эти наблюдения К. Джервазони свидетельствуют, с одной стороны, о дифференциации им понятий “allegro”, с другой – о корреляции этих понятий относительно начальной части сонаты.

Согласно утверждению автора, “allegro” состоит из двух разделов (“parti”). При этом первый исполняется дважды, что, как правило, обозначается при помощи знака повторения (“ritornello”).

Рассматривая первый раздел, К. Джервазони неоднократно упоминает о «главном мотиве» (“motivo principale”). В определенной степени «главный мотив» сопоставим с принятым в современной теории понятием «главная тема». Однако вряд ли было бы корректным утверждать, что они являются эквивалентами. Возможно, в трактате под «главным мотивом» подразумевается менее развернутое построение, чем главная тема. Обозначения других элементов тематизма («мотивов») – аналогов побочной и заключительной тем

в тексте трактата не встречаются. К. Джервазони упоминает о «шагах» (“passi”) и «мелодиях» (“cantilene”), проведение которых предполагается в различных тональностях [Ibidem].

Композиция “allegro”, в понимании К. Джервазони, подчиняется определенной тонально-гармонической логике развития. Обязательным свойством “allegro” является «модуляция» (“modulazione”), которая у К. Джервазони обозначает любое тонально-гармоническое движение. Автор разделяет модуляции на «ординарные» (“ordinarie”) и «неординарные» (“straordinarie”) разных видов (дает им порядковый номер), связывая их применение с конкретными разделами “allegro”. Под этими определениями автор понимает направление модуляций, которые ко времени написания трактата приобрели характер закономерности. В мажорных произведениях «первая ординарная» модуляция требует «перехода в квинту», в минорных – «перехода в терцию». Подобные модуляции являются обязательными для выполнения, что обусловлено законами формы.

Выбор «неординарных» модуляций не регламентирован и зависит от индивидуального замысла композитора. По мнению Джервазони, второй раздел “allegro” является наиболее активным и насыщенным с точки зрения тонального развития. Основу развития во втором разделе “allegro” составляют «неординарные» модуляции (например, «переход в терцию» и др.). В конце его с целью подготовки «главного мотива» в основной тональности “allegro” (своего рода репризы) обязательным является появление «тональности квинты».

После повторения (“replica”) «главного мотива» возможно использование «второй неординарной модуляции» (в ту или иную тональность субдоминанты) с последующим обязательным выполнением «второй ординарной модуляции» (возврат в главную тональность “allegro”). Наряду с этим в процессе развития (и в первом, и во втором разделах) возможно использование и других модуляций.

Автор трактата, следуя своей идее о сонате как об основе других инструментальных жанров, советует сочинять по образцу сонаты и симфонию: «все то, что было показано в связи с сочинением сонаты, применяется в композиции симфонии, которая, в действительности, является сонатной» [Ibidem, p. 489]. В этом случае основное различие между сонатой и симфонией состоит в их исполнительских составах. В симфонии автор трактата выделяет четыре партии, которые имеют первостепенное значение, – первые и вторые скрипки, альт и партия баса.

Описание композиции первой части (“allegro”) сонаты и симфонии, представленное в трактате “La scuola della musica”, отражает особенности понимания формы сонатного “allegro” на добетховенском этапе ее формирования. Примечательно, что Джервазони представляет “allegro” как двухчастную структуру, следуя традициям формообразования предшествующей эпохи и подтверждая взгляды нашего времени на генезис формообразования: «Во многих произведениях второй половины XVIII века представлены способы трансформации старинной двухчастности, приведшие к образованию таких форм, как простая двухчастная, формы сонатного allegro...» [3, с. 81].

Методологический подход К. Джервазони к рассмотрению структуры “allegro” и его тональных закономерностей находит подтверждение при анализе ранних (1730-1740 гг.) симфоний композиторов миланской школы – Дж. Б. Самmartини, А. Бриоски и других. Во взгляде К. Джервазони на симфонию как на жанр, в котором доминируют струнные инструменты, обнаруживается традиция, заявившая о себе на этапе зарождения первых симфоний, называемых «миланскими». «Оркестр в симфониях всегда был камерным и отличался стабильностью состава: первая и вторая скрипки, виола (альт), низкий струнный инструмент и клавесин (два последних исполняли партию *basso continuo*). В произведениях 1740-1750-х гг. зарождается традиция добавления тембров медных духовых инструментов (валторн и труб)» [1, с. 25].

Трактат “La scuola della musica” оказался полезным для музыкантов самого широкого профиля. Адресованные читателям советы и рекомендации по поводу сочинения сонаты были на практике применены его учениками. Свои теоретические знания и практические навыки К. Джервазони передал своим воспитанникам, среди которых были органисты, клавесинисты, композиторы. Подтверждением может служить «Письмо друга, любителя музыки», вошедшее в «Музыкальную переписку». В нем музыкант обращается к автору трактата со следующими словами: «... в вышедшем наконец в свет Вашем вышеназванном сочинении я нашел желаемое. С помощью него в течение нескольких месяцев я не только благополучно овладел техникой аккомпанирования на клавесине, но также сочинением некоторых сонатин для этого инструмента, которые были одобрены учеными мастерами» [11, p. 31].

“La scuola della musica” стала достойным продолжением традиции создания трактатов итальянскими музыкантами второй половины XVIII – начала XIX века. Среди ближайших предшественников Карло Джервазони – Франческо Галеацци (Galeazzi), автор фундаментального трактата «Основы теории и практики музыки» (“*Elementi teorico-pratici di musica*”) в двух частях, опубликованных в 1791 и 1796 годах [5]. Интересно, что К. Джервазони предлагает читателям собственную трактовку сонатной формы, не повторяя версии Ф. Галеацци.

Трактат “La scuola della musica”, приложение к нему в виде сборника нотных примеров, а также опубликованный сборник писем взаимодополняют друг друга, что свидетельствует об уникальности авторского замысла К. Джервазони. Особенности его разностороннего образования обусловили широту и целостность его взглядов на музыкальное искусство. Долгое и целеустремленное движение «миланца» по пути от простого поклонника музыки до музыканта-профессионала получило достойное завершение в “La scuola della musica” – главном труде К. Джервазони.

Трактат К. Джервазони – одно из самых значимых исследований в области итальянской музыкальной науки конца XVIII – начала XIX века. Он вызывает интерес и в настоящее время. Знакомство с подобными трудами оснащает современное музыковедение в ситуации, когда «множество стилевых вопросов, ранее не решенных из-за “диктата” “универсальных” теоретических положений гармонии и формы, могут быть описаны не универсальной теорией музыки (которая так и не создана), а множеством историко-стилевых теорий (барокко, классицизма и романтизма, не говоря уже про XX век), которые давно пора отделить друг

от друга» [2]. Представленные в трактате “La scuola della musica” положения и наставления относительно сочинения музыкальных произведений в различных жанрах и формах способствуют более глубокому постижению и осмыслению законов композиции в соответствии с представлениями музыкантов предыдущих столетий.

Список литературы

1. **Варламова Е. Г.** «Миланская симфония». К вопросу о зарождении европейского симфонизма // *Музыковедение*. 2015. № 3. С. 21-26.
2. **Дулат-Алеев В. Р.** Современная теория музыки: проблемы и перспективы дисциплинарной матрицы [Электронный ресурс] // *Журнал Общества теории музыки*. 2014. № 4А (8А). URL: http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2014_4A%20%288A%29_1_Дулат-Алеев_статья%20%28final%29.pdf (дата обращения: 10.02.2016).
3. **Дулат-Алеев В. Р.** Структурные уровни в старинной двухчастной форме (к теории музыкальных форм эпохи барокко) // *От Ars nova к новой музыке: вопросы теории музыки XIV-XX веков: научные труды Казанской консерватории*. Казань: Казанская государственная консерватория, 2008. Вып. 1. С. 43-81.
4. **Риман Г.** Музыкальный словарь / пер. с нем. под ред. Ю. Энгеля. М. – Лейпциг: П. Юргенсон, 1896. 1536 с.
5. **Сусидко И. П.** Elementi teorico-pratici di musica Франческо Галеацци в контексте европейской теории музыки // *Старинная музыка*. 2013. № 3 (61). С. 15-18.
6. **Bertini G.** Dizionario storico-critico degli scrittori di musica e de' più celebri artisti di tutte le nazioni si' antiche che moderne. Palermo: Tipografia reale di Guerra, 1815. Tomo secondo. 236 p.
7. **Choron A. É., De Lafage J. Adrien.** Manuel complet de musique vocale et instrumentale, ou encyclopédie musicale. Paris: A la librairie encyclopédique de Roret, 1836. Première partie. 194 p.
8. **Fertonani C.** La sinfonia “milanese”. Il contributo allo sviluppo di un “nuovo” stile strumentale // *Antonio Brioschi e il nuovo stile musicale del Settecento lombardo: atti del convegno internazionale / a cura di D. Daolmi, C. Fertonani*. Milano: Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2010. P. 17-44.
9. **Fétis F. J.** Biographie universelle des musiciens. Bruxelles: Meline, cans et compagnie, 1837. Tome quatrième. 476 p.
10. **Fornari G.** La musica strumentale in Italia ai tempi di Mozart. Ritratto di famiglia in un esterno // *Atti Acc. Rov. Agiati*. Ser. VII. 1993. Vol. III, A. P. 219-234.
11. **Gervasoni C.** Carteggio musicale. Parma: Luigi Mussi, 1804. 159 p.
12. **Gervasoni C.** Esempi della scuola della musica. Piacenza, 1801. 100 p.
13. **Gervasoni C.** La scuola della musica. Piacenza: Niccolò Orcesi, 1800. 554 p.
14. **Gervasoni C.** Nuova teoria di musica. Parma: Blanchon, 1812. 458 p.

CARLO GERVASONI AND HIS “LA SCUOLA DELLA MUSICA”

Varlamova Ekaterina Gennad'evna
Kazan State Conservatoire named after N. G. Zhiganov
katerinadakazan@yandex.ru

In the article fragmentary biographical information about the little-studied in national musicology Italian musician C. Gervasoni (1762-1819) is collected and systematized for the first time. His treatise “La scuola della musica” is considered in the context of the course of life and creative development of the author. The presented musical-theoretical theses of the treatise acquaint the reader with the scientific principles of the Italian theory of music at the turn of the XVIII-XIX centuries, in particular, they represent the theoretical views of Italian musicians to the principles of the structure of the sonata form and its genre peculiarities.

Key words and phrases: Italian theory of music; Carlo Gervasoni; “La scuola della musica”; sonata form; sonata; symphony.

УДК 17.03

Философские науки

Классическая традиция в этике постулирует альтернативность морального выбора. В этом смысле моральная свобода оказывается принципиально несовместимой с традиционной идеей фатализма. Вместе с тем, опыт истории моральных учений, в частности этики Спинозы, показывает, что предопределенность и свобода вовсе не исключают друг друга. Более того, самая жесткая версия фатализма влечет за собой неожиданное следствие – принципиальную вседозволенность при совершении моральных поступков.

Ключевые слова и фразы: Спиноза; возможность выбора; моральная свобода; фатализм; произвольное действие; предопределенность; вседозволенность; естественное право; стоический детерминизм.

Гаджикурбанов Аслан Гусаевич, к. филос. н., доцент
Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова
gadzhikurbanov@yandex.ru

ФАТАЛИЗМ И ВСЕДОЗВОЛЕННОСТЬ. ОППОЗИЦИЯ ФАТАЛИЗМА И СВОБОДЫ

Классическая традиция в моральной философии, опирающаяся, прежде всего, на «Никомахову этику» Аристотеля, наделяет моральный поступок несколькими существенными признаками, к числу которых относится возможность *выбора (prohairesis)* как свободного предпочтения субъектом одного варианта морального действия