

Поліна Зубкова Zubkova Polina

Аспірантка, кафедра теорії та історії культури, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського

Postgraduate student, Department of Theory and History of Culture, Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

e-mail: zubkova.1.polina@gmail.com | orcid.org/0009-0000-1989-2350

Новітні перспективи дослідження галантного стилю у музичній культурі

Концепція Роберта О. Гердінгена

New Perspectives of the Research Of Galant Style in Musical Culture The Concept of Robert O. Gjerdingen

Анотація. Розглянуто новітні відкриття у сфері дослідження музичної культури XVIII століття, зокрема ті, що висвітлюють роль практики музикування *partimento* у формуванні закономірностей галантного стилю. Усталені уявлення професійної спільноти про явище музичної галантності значно змінились впродовж останніх кількох десятиріч. Запропоновані європейськими та американськими дослідниками музичної культури відкриття дозволяють переосмислити роль та значення галантного стилю, а відповідно — інакше оцінити творчість композиторів періоду 1720–1780-х років. Зокрема сприяє цьому процесу новітня концепція Роберта О. Гердінгена. Спираючись на ідею когнітивних схем, цей дослідник пропонує шукати методологічну основу музикування у стилі галант у поширеній у XVII–XVIII століттях особливій практиці імпровізації — *partimento*. Така практика імпровізації на фіксовану лінію басу була основою процесу навчання музиканта того періоду: саме робота над *partimento* гарантувала удосконалення композиторської та виконавської техніки, можливість інтеграції у власну практику широкого арсеналу актуальних композиторських ідіом та, зрештою, розуміння специфіки музичної творчості як такої. Практику музикування *partimento* можна розглядати як ключовий фактор у формуванні специфіки музичної галантності.

Ключові слова: галантний стиль, схеми, концепція Роберта О. Гердінгена, *partimento*, періодизація музичної культури XVIII століття.

Постановка проблеми. Явище музичної галантності сьогодні посідає принципово важливе місце в культурології. Подолавши шлях від малозрозумілої, хоч і ефектної метафори до справжнього, верифікованого професійною спільнотою терміна, галантний стиль став одночасно причиною та наслідком перегляду багатьох переконань щодо музики XVIII століття, які нині видаються застарілими. Його концептуалізація дала змогу, з одного боку, відкоригувати деякі стереотипні уявлення щодо музичної культури XVIII століття, а з іншого — відкрила нові перспективи для реалізації прагнення переосмислити музичний спадок періоду 1720–1780-х років відповідно до цілей та цінностей сучасних музико-культурологічних досліджень. Тож сьогодні тема музики XVIII сторіччя — це певною мірою шахівниця, на якій положення фігур постійно змінюється. Протягом кількох останніх десятиліть вийшли друком

відразу декілька праць, що змінили традиційні уявлення про цю епоху. І саме поняття галантного стилю в цій партії відіграє чи не вирішальну роль.

Утім, цілісне розуміння музичної галантності неможливе без усвідомлення специфіки та значення новітніх відкриттів у сфері дослідження композиційно-технічної та історико-естетичної складників цього явища, серед яких чи не головне місце посідає зміна оцінки впливу характерних для періоду XVII–XVIII століть конкретних практик музикування, як-от практики *partimento*.

Аналіз останніх досліджень і публікацій із зазначеної теми дає змогу стверджувати, що нині існує безпрецедентний дослідницький інтерес до проблеми аналізу конкретних чинників, що сприяли формуванню та поширенню галантного стилю. Серед таких робіт варто згадати монографії Данієля Хьорца, Роберта О. Гердінгена та Джорджіо Сангвінетті, а також

статті, написані провідними європейськими та американськими спеціалістами, серед яких: Карл Дальхауз, Девід Шелдон, Данута Мірка, Патрік Маккрелс, Рудольф Лутз.

Метою статті є спроба означити можливі перспективи, пов'язані з поширенням концепції дослідника музичної культури Роберта О. Гердінгена, зокрема щодо питання ролі практики *partimento* у формуванні галантного стилю в європейській музиці XVIII століття.

Оскільки поняття «галантний стиль» у культурологічній літературі має свою довгу, вельми напружену та драматичну історію, доцільно нагадати для початку його визначення. Для цього варто звернутись до одного з найбільш авторитетних словників музичної термінології «The New Grove Dictionary of Music and Musicians» [5]. У відповідній статті зазначено, що галантним в той час називали музичний стиль, що корінням сягає традиції «італійського театрального стилю» (тобто оперного), та за «методом композиторського письма» є головною альтернативою «сакральної церковної» (тобто поліфонічної) традиції [5]. Відповідно, галантний стиль у музиці характеризується певним комплексом конкретних музично-композиційних рішень, а також особливим (не типовим, наприклад, для стилю високої поліфонії) смисловим рядом, хронологією та географією розвитку, а також обставинами побутування в культурі.

Насправді, починаючи від XX століття профільні дослідники намагались визначити та описати специфіку галантного стилю. Втім, це завдання було вкрай не легким: як з'ясується пізніше, воно потребувало переосмислення певних інструментів музичного аналізу. Тому у своїх спробах сформулювати цілісну концепцію музичної галантності із труднощами стикалися навіть такі славетні вчені, як Карл Дальхауз. Він виклав свої роздуми щодо деяких особливостей галантної традиції в кількох працях, що вийшли друком протягом 1980-х років [2]. Його тези щодо проблеми, мусимо визнати, великою мірою не вирізнялись системністю та цілісністю. Тож, як зауважив свого часу Девід Шелдон, «<...> хоча К. Дальхауз і приділяє значну увагу даній концепції [галантного стилю — П.З.], його висновки здаються менш чіткими, порівняно з висновками щодо інших важливих питань, тому ми, здається, не вийшли за рамки добре сформованих концепцій та помилкових суджень» [11, с. 89]. Очевидно, що думки вченого з приводу цієї проблеми, які містили в собі певні суперечності, викликали досить неоднозначну реакцію професійної спільноти. Втім, головне інше: вони збурили хвилю зацікавленості до теми. Знайшлися дослідники, які, не піддаваючи авторитет прославленого музикознавця, усе ж наважились розв'язати вузол накопичених алогічних припущень. Серед них першочергово варто згадати Роберта О. Гердінгена, який, зрештою, здійснив реформу поглядів на явище музичної галантності.

Magnum opus Р. Гердінгена, присвячений саме галантному стилю, вийшов друком 2007 року. Повну версію іронічного підзаголовку, який рецензенти книги називали «першокласною імітацією стилю» [12, с. 170], можна перекласти таким чином: «Це есе про різні схеми, характерні для музики вісімнадцятого століття, написаної найвизначнішими капельмейстерами для придворних ансамблів, капел та театрів заради насолоди вельможних та визначних осіб із витонченими музичними уривками, що вони є зібрані для задоволення читача на теренах Всесвітньої павутини» [3]. Попри дещо жартівливий чи навіть пародійний характер, цей розлогий підзаголовок містить важливі поняття — опорні точки авторської концепції.

Передусім звертає на себе увагу поняття «схема», яка до появи запропонованої Р. Гердінгеном інтерпретації належала переважно до тезаурусу філософської науки. Р. Гердінген був чи не першим, хто використав цей термін у музикознавчому дискурсі, спершись на визначення схеми, сформоване в царині психологічних наук. Згідно з ним, схема — це «активний, певним чином сформований комплекс минулих реакцій та попереднього досвіду», який згодом впливає на реакції та їхні інтерпретації в майбутньому [4, с. 4]. Простіше кажучи, схема є сформованою минулим інтелектуальним і чуттєвим досвідом логікою, орієнтуючись на яку, ми здійснюємо конструктивні когнітивні процеси.

Для Р. Гердінгена стало неабияк важливим зауваження про те, що контекст нашого досвіду відіграє вирішальну роль у нашому сприйнятті та формуванні реакцій. На думку дослідника, у музиці задіяні ті ж самі механізми, адже «чи тон є дисонуючим, чи консонуючим, повністю залежить від контексту», у якому він звучить [4, с. 4]. Тобто саме контекст допомагає слухачеві орієнтуватись у звуковому потоці, диференціювати процеси, визначати роль окремого звуку та, зрештою, осягати почуте як структуровану певним чином цілісність. Цей контекст (наш попередній слухачський досвід) формує ті когнітивні сутності, що асоціюються в нашому розумі з тим чи іншим музичним явищем, — *схеми*. І ми інтерпретуємо наші нові музичні враження, орієнтуючись саме на них.

У пізнішій праці дослідника наведено такий приклад, що зрозуміло ілюструє його теорію: «Той, хто випрацював схему фінальної каденції через прослуховування популярних пісень 1940-х, може сприймати пікардійську терцію наприкінці творів Й. С. Баха як дуже нетипову та неочікувану. В той самий час як той, хто слухав лише Генделя та Баха, може сприймати ту ж саму інтонацію як канонічний приклад каденції як такої» [3, с. 10]. Тобто різний попередній досвід цих двох уявних слухачів породив різні схеми та, відповідно, — різні висновки щодо загальнопоширеного та нетипового.

З огляду на таку фундаментальну роль музичних схем стає очевидним, що питання їхнього вивчення

набуває неабиякої актуальності в дослідженні музики минулих епох, і зокрема, галантного стилю. Завдяки реконструюванню «словника» схем галантної музики можна точніше зрозуміти, як композитори ідентифікували себе на тодішній «стильовій мапі» світу та як їхні твори інтерпретували сучасники.

Головним із факторів, що безпосередньо впливали на формування когнітивних схем галантної людини є, на думку Р. Гердінгена, актуальні для доби правила комунікації між людьми: «Придворні в часи Баха та Моцарта майстерно модулювали всі форми соціальної поведінки — кожний жест, слово, погляд, крок, тон, позу», щоб обрати вірну стратегію самопрезентації та зробити свій акт соціальної взаємодії якомога більш успішним [3, с. 4].

Характерною цінністю придворного суспільства, яка визначала загальні правила комунікації в цьому соціумі, була наявність специфічного загального уявлення про престиж, що зобов'язував його членів дотримуватись норм етикету, панівних смаків, уявлень про успішну кар'єру, тощо, і, з огляду на це, обирати вигідну позицію самопрезентації в суспільстві. Оскільки «люди двору розвинули надзвичайну чутливість до статусу і значення, що надається людині на основі її поведінки, мови, манер або зовнішнього вигляду» [3, с. 4], це створювало виняткову специфіку самопрезентації. Так, «якщо ми уявимо собі ідеального галантного чоловіка, — пише Р. Гердінген, — то він буде дотепним, уважним до дам, релігійно скромним, багатим, привабливим, сміливим у бою» [3, с. 4]. Вочевидь, така людина має полюбляти музику та інші види мистецтва, тому придворний істеблшмент оточував себе «музичними» слугами, котрі не лише бавили слух новими творами, але й навчали мови високого мистецтва.

Схожі правила діяли і для композиторів: їхня професіональна реалізація безпосередньо залежала від справного оперування актуальними для тогочасного суспільства музичними схемами. На думку Р. Гердінгена, саме в добу галантності музична галузь у новий спосіб відрефлексувала механізм виявлення та опанування музичних схем, що дало змогу створити позитивний досвід комунікації із певним прошарком слухачів.

Саме завдяки цьому склався комплекс музично-стилістичних ідіом придворної музики, що значно відрізнявся від ідіом барокової поліфонії, існував паралельно з нею та застосовувався у відповідній ситуації навіть тими композиторами, яких традиційно вважали адептами барокового поліфонічного стилю. Як писав Р. Гердінген, «навіть Й. С. Бах, якого широка публіка розглядає як зразкового барокового композитора, створював галантну музику за потреби своїх роботодавців» [3, с. 6].

Принцип дії стилістичних ідіом, за Р. Гердінгеном, у галантній музиці найбільш виразно виявився на рівні побудови фрази. У добу царювання галантності

сформувався комплекс мелодичних формул (як-от Romanesca, Prinner, Fonte, Do-Re-Mi, Monte, Quiescenza, Ponte, Fenaroli та ін.), які використовували у творі в певній загальноприйнятій послідовності. Ці формули визначали опорні звуки, орієнтуючись на які, композитор «добудовував» мелодію голосу. Вони були відомі кожному професіоналу та діяли саме в ролі схем: окреслювали мелодико-ритмічний малюнок, який правив композитору за прототип для створення нового музичного матеріалу. Так, ніби це був сценарій комедії dell'Arte, де не було детально прописаних реплік, натомість містилися певні орієнтири, завдяки яким актори могли взаємодіяти та імпровізувати «в онлайн-режимі»: «Галантна музична партитура була схожа на сценарій: вона часто містила тільки позначення схем та їхньої послідовності <...> для досвідченого виконавця» [3, с. 9].

Таким чином, варіативність такої схеми становила персональний творчий процес, що кожного разу провокує інші зміни, втім, залишає схему за базову матрицю. До речі, схожої думки дотримується інша дослідниця музичної культури епохи Д. Мірка. На її думку, для музичної культури всього вісімнадцятого століття характерна така ситуація: «З одного боку, була підвищена увага до тієї ролі, яку грають конвенції на всіх рівнях музичної комунікації, а з іншого боку — величезна умовність, яка і спонукала композиторів руйнувати ці конвенції, змішуючи та “застосовуючи у хибний спосіб” їх у творах» [9, с. 2].

Очевидно, що відповідним чином була сформована методологія в освіті композиторів: учні тогочасних італійських консерваторій за роки навчання засвоювали певний «словник» схем, який давав їм змогу реалізовувати власний креативний потенціал, залишаючись за такої умови в межах загальноприйнятих композиторських конвенцій.

Професіональне навчання галантного музиканта базувалося на практикуванні мистецтва *partimento* і *solfeggio*. **Partimento** — це вправи, метою яких є навчання імпровізувати соло на задану лінію басу з використанням різноманітних композиційних формул (стилістичних ідіом, тобто галантних схем). Патрік Маккрелс зауважує, що навіть імпровізація в імітаційній фактурі могла визначатись басом *partimento* [8, с. 875]. По суті, *partimento* є практикою клавірної імпровізації або композиції на задану лінію цифрованого басу з виконанням обов'язкової умови — використання великого арсеналу композиційних ідіом. Вправляючись у мистецтві *partimento*, музикант навчався майстерно оперувати цими ідіомами, а головне, творчо переосмислювати їх за допомогою індивідуальної композиторської креативності.

Робота над *partimento* могла забезпечити музикантові всебічне, комплексне професійне навчання, яке б гарантувало удосконалення його композиторської та виконавської техніки, інтегрування у його власну практику

широкого арсеналу прийнятих композиторських ідіом та, зрештою, розуміння специфіки музичної творчості як такої. Саме тому вміння грати та створювати *partimento* стало головною методологічною базою консерваторій Італії (зокрема, Неаполя), у яких свого часу склались ідеальні умови для розвитку *partimento* як методики. Дж. Сангвінетті доволі докладно реконструював процес навчання *partimento* [10, с. 47–50]. Згідно з описом дослідника, методика *partimento* була способом практичної передачі музичних знань та навичок: учень вправлявся у виконанні певного *partimento* на клавирі, а майстер в усній формі надавав необхідні рекомендації. Кожен майстер не тільки використовував відомі йому вправи, написані іншими, але і створював власні колекції *partimento*, відповідно до індивідуальних потреб своїх учнів. Останні, своєю чергою, формували так звані *zibaldone* (*zibaldone*) — власні збірки опрацьованих вправ, які були неупорядковано скомпільовані та доповнені різноманітними коментарями й іншими матеріалами, які б могли знадобитись власникові в процесі навчання. *Zibaldone*, власне, є дорогоцінним джерелом інформації про традицію *partimento*, адже вони часто містять так звані «реалізації» — тобто записані нотами варіанти вирішення тої чи іншої вправи. До речі, зібрані свого часу композитором Томасом Етвудом матеріали його уроків із В. А. Моцартом також цілком можна вважати за своєрідні *zibaldone*. Після довгоочікуваного оприлюднення цих матеріалів у середині минулого століття вони одразу привернули увагу спеціалістів. Аналіз учнівських записок Етвуда довів, що заняття В. А. Моцарта з молодим англійцем можна впевнено «розглядати як повний та інтегрований курс навчання» [6, с. 175].

Вагомою складовою моцартівської методики була саме практика *partimento*. Тому випадок Моцарта-педагога є красномовним доказом того, наскільки вплив *partimento* виходив за межі питання локальної італійської специфіки та сягав загальноєвропейського культурного простору. Саме так, через повсякденну учнівську практику, *partimento* входило в загальнопоширену музичну культуру та ставало маркером професіоналізму європейських музикантів. Звичайно, ступінь впливу тих практик, що походять із консерваторської педагогічної традиції, на композиторську творчість у кожному випадку потребує окремого деталізованого дослідження. Тим не менш, можна з упевненістю стверджувати, що *partimento* відіграло величезну роль у формуванні тих музичних схем, які зберігали свою актуальність протягом усього XVIII століття.

Загалом, історія північноіталійських консерваторій та їхнього впливу на розвиток мистецтва належить до найбільш захопливих сюжетів музичної культури. Тому, наприклад, «дослідження» італійських музичних центрів англійського композитора Чарльза Берні 1771 року можна сміливо рекомендувати сучасному

читачеві: вони напрочуд добре деталізують наші уявлення про повсякденність, у якій народжувались легендарні для музичної історії особистості (див. [1]).

До того ж, унікальний консерваторський досвід у контексті сучасних проблем музичної культури набуває загострено нового значення. Нині він потрактовується насамперед як досвід успішного подолання надактуальних сьгодні проблем, як-от побудова ефективної внутрішньоцехової комунікації чи створення результативної музично-педагогічної системи. До речі, уже є приклади доволі успішної рецепції неаполітанської музичної методики, зокрема і практики *partimento*, в умовах нинішньої музичної освіти. Найбільш активна творча лабораторія, яка займається питанням впровадження, чи радше повернення *partimento* у музичну повсякденність, — в консерваторії Амстердаму. Не менш ефективними спробами залучити *partimento* до арсеналу вмінь сучасного професійного музиканта здійснює знаменита *Schola Cantorum Basiliensis*. Особливістю тамтешньої методи є практика перетворювати відомі твори XVII–XVIII століть на партитури *partimento*: тобто спираючись на вибрані елементи з партій різних голосів, добудовувати, «доімпрровізувати» фактуру [7, с. 126].

Така увага до традиції *partimento* дозволяє якомога більш рельєфно, деталізовано та коректно реконструювати чинні для епохи музичні схеми. Втім, попри відчутні успіхи новітніх досліджень, опис реальної картини побутування *partimento* в італійських консерваторіях досі викликає певні складнощі. Річ у тім, що більшість інформації, пов'язаної з *partimento*, передавалась усним шляхом. Це, зокрема, пояснює, чому традиція *partimento* довгий час була фактично забута: у своєму розпорядженні дослідники мали невелику кількість письмових джерел, які були аж надто схожі на композиторські чернетки, а не на повноцінні твори. До того ж, ноти *partimento* є доволі незвичною версією музичного тексту з набором унікальних характеристик. Це довгий час заважало його дешифруванню, класифікації та інтерпретації науковцями: традиційний для музичної текстології інструментарій значною мірою втрачав свою ефективність.

З одного боку, специфіка *partimento* як музичного тексту актуалізує питання, що значно ускладнюють аналіз, адже *partimento* не є музичним твором у класичному розумінні. По-перше, воно не є належним чином фіксованим: текст *partimento*, хоча й містить закріплені письмово основні музичні ідеї, за своєю суттю є лише однією зі складових цілої інтерактивної системи живого музикування. По-друге, воно не є авторським у звичному для професійної музики розумінні: наявність такого великого простору для творчої ініціативи виконавця робить обов'язковою умовою практики *partimento* співтворчість «автора» та виконавця, а процес виконання перетворює на акт безпосереднього створення музичного твору. Практика гри «по нотах» *partimento* значно розширювала простір для імпрровізації під час виконання,

делегуючи частину функцій створення п'єси тому, хто її виконує. Звичайно, в обговорювану нами епоху ще не було такої сильної сепарації фігур композитора та виконавця, як, наприклад, у романтичну добу: як відомо, в XVII–XVIII століттях ці ролі зазвичай поєднувала одна особа. Втім, таке розподілення креативних завдань між етапами написання та виконання музики принципово не збігається з більш пізніми уявленнями про саму сутність процесу створення музики, а також про функції автора та повноваження виконавця.

З іншого боку, очевидно, що така унікальність явища *partimento*, з огляду на його поширеність, неминуче відобразилась на музичному мисленні епохи. Тож вивчення особливостей цієї практики відкриває нові перспективи в дослідженні ключових параметрів галантного стилю.

Тому підсумуємо, що провадження запису *partimento* мало суттєві наслідки, які не обмежувались лише новаціями в техніці нотної фіксації. Створення та виконавська реалізація такого тексту ставила перед музикантом цілий ряд напрочуд складних завдань, вирішення яких було неможливим без належної підготовки. Зокрема, написання *partimento*, вочевидь, потребувало вміння обирати найбільш оптимальні за креативним

потенціалом ідеї, лаконічно оформлювати власні музичні думки, вибудовувати цілісну та гармонічну форму композиції. Виконання *partimento* було не менш складним та не менш творчим завданням, адже вимагало адекватного розуміння заданих у творі стильових і композиційних параметрів, активної творчої ініціативи, імпровізаторської майстерності та головне, безпомилкового, майже інстинктивного вміння оперувати стилістичними ідіомами.

Висновки. З огляду на таку унікальну складність цієї практики, професіональна спільнота усвідомила потенціал *partimento* як навчальної вправи, завдяки чому воно стало невід'ємною частиною, базою освітньої методики північноіталійських консерваторій. Оскільки консерваторії належали до головних центрів розвитку тогочасної європейської музичної індустрії, вплив *partimento* швидко подолав географічні межі, ставши тим фактором, що визначив природу галантного стилю. Саме тому дослідження подібних практик дозволяє в новий спосіб осмислити спадкові зв'язки різних поколінь композиторів. А це, своєю чергою, може допомогти удосконалити наші уявлення як про стильові ідентичності окремих композиторів, так і про естетичні закономірності епохи загалом.

Література

1. Burney C. The Present State of Music in France and Italy or the Journal of a Tour through those Countries, Undertaken to Collect Materials for a General History of Music. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. 408 p. <https://doi.org/10.1017/CBO9781107589339>
2. Dahlhaus C. Foundations of Music History / trans. by J. B. Robinson. Cambridge University Press, 1983. 187 p.
3. Gjerdingen, Robert O. Music in the galant style. New York: Oxford University Press, 2007. 514 p.
4. Gjerdingen R. A Classic Turn of Phrase; Music and the Psychology of Convention. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1988. 305 c.
5. Heartz D., Brown B. A. Galant // New Grove Dictionary of Music and Musicians. London: Macmillan Publishers, 2001.
6. Heartz D. Thomas Attwood's Lessons in Composition with Mozart // Proceedings of the Royal Musical Association. 1973–1974. Vol. 100. Pp. 175–183.
7. Lutz R. The playing of Partimento // Christensen T., Gjerdingen R., Sanguinetti G., Lutz R. Partimento and Continuo Playing in Theory and in Practice. Leuven: Leuven University Press, 2010. Pp. 113–127.
8. McCreless P. Music and rhetoric // The Cambridge history of Western music theory [edited by Thomas Christensen]. New York: Cambridge University Press, 2002. Pp. 847–879.
9. Mirka D. Introduction // Communication in Eighteenth-Century Music [Edited by Danuta Mirka and Kofi Agawu]. New York: Cambridge University Press, 2008. Pp. 1–8.
10. Sanguinetti G. The Art of Partimento: History, Theory, Practice. New York: Oxford University Press, 2012. 385 p.
11. Sheldon D. The concept galant in the 18th century // Journal of Musicological Research. 1989. Vol. 9. Pp. c
12. Taruskin R. Catching Up with Rimsky-Korsakov // Music Theory Spectrum, 2011. Vol. 33(2). Pp. 169–185.

References

- Burney, C. (2015). *The Present State of Music in France and Italy or the Journal of a Tour through those Countries, Undertaken to Collect Materials for a General History of Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dahlhaus, C. (1983). *Foundations of Music History*, trans. by J. B. Robinson. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gjerdingen, R. (1988). *A Classic Turn of Phrase; Music and the Psychology of Convention*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Gjerdingen, R. O. (2007). *Music in the galant style*. New York: Oxford University Press.
- Heartz, D. & Brown, B. A. (2001). Galant. In *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers.
- Heartz, D. (1973–1974). Thomas Attwood's Lessons in Composition with Mozart. *Proceedings of the Royal Musical Association*, 100, 175–183.
- Lutz, R. (2010). The playing of Partimento. In Christensen, T., Gjerdingen,

- R., Sanguinetti G. & Lutz R. *Partimento and Continuo Playing in Theory and in Practice* (pp. 113–127). Leuven: Leuven University Press.
- McCreless, P. (2002). Music and rhetoric. In Christensen, T. (Ed.). *The Cambridge History of Western Music Theory*. New York: Cambridge University Press.
- Mirka, D. (2008). Introduction. In Mirka, D. & Agawu, K. (Eds.). *Communication in Eighteenth-Century Music*. New York: Cambridge University Press.
- Sanguinetti, G. (2012). *The Art of Partimento: History, Theory, Practice*. New York: Oxford University Press.
- Sheldon, D. (1989). The concept galant in the 18th century. *Journal of Musicological Research*, 9, 113–127.
- Taruskin, R. (2011). Catching Up with Rimsky-Korsakov. *Music Theory Spectrum*, 33(2), 169–185.

Zubkova P.

New perspectives of the research of galant style in musical culture: the concept of Robert O. Gjerdingen

Abstract. The paper covers the latest discoveries in the field of the 18th-century musical culture, in particular, the role of partimento in the development of the galant style. The established notions of the professional community about the phenomenon of galant music have changed significantly over the past few decades. The discoveries proposed by European and American researchers of musical culture enable rethinking the role and meaning of the galant style, and, accordingly, evaluating the work of composers of the 1720s–1780s. In particular, the newest concept of Robert O. Gjerdingen is based on the idea of cognitive schemes. The researcher proposes to view the methodological basis of music-making in the galant style through a special practice of improvisation—partimento. This practice was the basis of the process of musical training during the period: it was the work on partimento that guaranteed the improvement of compositional and performing techniques, the possibility of integrating a broad arsenal of current compositional idioms into one's performing practice and, ultimately, understanding the specifics of musical creativity as such. Hence, the practice of partimento music may be considered a key factor in the development of the specifics of galant music.

Keywords: galant style, scheme, Robert O. Gjerdingen's concept, periodisation of eighteenth-century musical culture.

Стаття надійшла до редакції 15.09.2023