

Джорджио Сангвинетти
giorgio_sanguinetti@fastwebnet.it

Доцент кафедры теории и истории музыки факультета истории, культурного наследия, образования и общества Римского университета Тор Вергата

Assoc. Prof. Giorgio Sanguinetti
giorgio_sanguinetti@fastwebnet.it

Associate Professor of the Department of Musicology and History of Music of the Faculty of History, Culture Patrimony, Education and Society at the University of Rome Tor Vergata

Загадка на ровном месте: *partimenti* и их значение в музыкальной теории XVIII века

Аннотация

Статья посвящена *partimento*, специальной системе нотной записи для клавишных инструментов, применяемой с XVIII века в учебных целях. Примеры подобной записи, называемые так же «*partimenti*», использовались как эффективные упражнения для обучения композиции и импровизации. Хотя методика обучения по *partimenti* развивалась как устно передаваемая традиция, ее влияние можно проследить в творчестве композиторов XVIII века. Существование традиции *partimento* позволяет по-новому рассматривать теорию композиции того времени, а ее возрождение открывает пути для совершенствования обучения исполнительскому и композиторскому мастерству.

Ключевые слова

Partimento, музыка XVIII века, упражнения по композиции, импровизация, музыкальная нотация, техника композиции

Enigma out of the clear sky: *partimenti* and their role in music theory of 18th century

Abstract

The article concerns a *partimento*, that is a special system of notation for keyboards which was being used for educational purposes from the 18th century. The examples of this notation which are called *partimenti* too, was regarded as effective exercises for training in composing and improvising. Though the method of training by *partimento* was being developed as oral tradition, its influence may be found in the works of the 18th century composers. The fact of acting of *partimento* tradition makes the view of composition theory of that time be revised, and the reviving of that practice open the way for perfecting of method of performing and composing training.

Keywords

Partimento, music of the 18th century, exercises in musical composition, improvisation, musical notation, method of musical composition

Происхождение слова *partimento* является предметом дискуссий, однако в XVIII веке оно обозначало специальную систему нотной записи, своего рода схематические пояснения для клавишных инструментов, использовавшиеся преимущественно в учебных целях. В относящихся к *partimento* нотных текстах [в отличие от широко известной системы *basso continuo* — прим. ред.] могли появляться любые ключи и выписываться различные полифонические построения и пассажи [при использовании всего лишь одной нотной строки — прим. ред.]. Фактически *partimento* служило альтернативной системой записи для клавира, в противоположность общепринятой, состоящей из двух нотноносцев.

Безусловно, данный тип фиксации нотного текста оставлял исполнителю большой простор для творчества. Более того, он требовал импровизации для того, чтобы записанное стало музыкой. Однако, по-видимому, во времена распространения *partimento* импровизация не являлась проблемой для профессиональных исполнителей на клавишных инструментах. Музыканты XVIII столетия — как органисты, так и клавесинисты — импровизировали всё время и, должно быть, находили упомянутую систему записи чрезвычайно удобной.

В определенный момент времени, должно быть, стало очевидным, что *partimenti* обладают значительным потенциалом как педагогическое средство. Занимаясь по этой системе записи, студенты приобретали профессиональные навыки во многих областях, среди которых: игра *basso continuo* (в том числе без цифровки), импровизация, контрапункт, принципы диминуирования, сочинение фуг. Все эти навыки «входили в головы» студентов, если можно так выразиться, чисто практически, то есть через их собственные руки. Подобно тому как студент-исполнитель мог развивать навык быстрого чтения нотной записи, так и студент-композитор имел возможность наработать свой профессиональный навык сочинения. Упражняющийся по методике *partimento* мог не только приобрести уникальную свободу в технике композиции, но также и поразительную сноровку в ней. Современные музыканты часто восхищаются быстрыми темпами работы таких композиторов, как Моцарт или Доницетти, которые были способны написать оперу за несколько недель, и полагают, что это было отличительной чертой их гениальности. Конечно же, Моцарт и Доницетти были гениальными композиторами, однако любой композитор-профессионал, подготовленный с использованием этой итальянской системы, действительно был способен написать оперу за несколько недель. Все это было результатом вышеупомянутой тренировки.

Partimenti были, возможно, наиболее эффективным видом упражнений в композиции из когда-либо разработанных. Они использовались на протяжении более чем двух столетий. Однако характерное для них многообразие реализации и нюансов исполнения, делают невозможным перенесение на нотную бумагу каждого практического элемента. В реальности методика *partimento* процветала в обстановке устно передаваемой традиции.

В Италии уникальное стечение обстоятельств создало идеальные условия для развития традиции данной методики. Такие условия существовали в Неаполе между концом XVII и началом XIX столетий в специальных учреждениях, которыми тогда были консерватории. Изначально созданные в качестве сиротских приютов, в конце XVI столетия, четыре из этих консерваторий — Санта Мария ди Лорето (Santa Maria di Loreto), Санта Мария делла Пиета деи Туркини (Santa Maria della Pietà di Turchini), Сант Онофрио (Sant'Onofrio a Porta Capuana) и Повери ди Джезу Кристо (Poveri di Gesù Cristo) — в дальнейшем превратились в музыкальные школы. В течение XVII столетия эти четыре учреждения стали наиболее важными, известными и почитаемыми в Европе. Их слава привлекала большое количество студентов за пределами Неаполитанского королевства и, что важнее, большое количество композиторов, которые, пройдя подготовку в Неаполе, путешествовали по всей Европе, включая Россию, чем способствовали распространению [*partimento*], этой чисто неаполитанской методики. Поэтому не будет преувеличением

сказать, что каждый композитор в период между XVII и XIX столетиями был подвержен, так или иначе, влиянию неаполитанских мастеров.

Примером может послужить, в частности, творчество Гайдна. В одном из часто цитируемых писем пожилой композитор заявляет, что он «удостоился милости изучить истинные основы искусства сочинения у знаменитого господина Порпора»¹; Порпора, который предположительно встречался с Гайдном в Вене в 1753 году, был преподавателем в неаполитанских консерваториях Сант Онофрио и Санта Мария ди Лорето. Он, в свою очередь, учился у Гаэтано Греко, другого известного неаполитанского преподавателя, практиковавшего *partimento*. Бетховен же, как ученик Гайдна, таким образом, может рассматриваться как представитель третьего поколения студентов Гаэтано Греко.

Место и значение *partimenti* в истории музыкальной теории до совсем недавнего времени очень сильно недооценивалось. Хуго Риман в своей «Истории музыкальной теории» (1888 – 1889) [11; 12] ни разу не говорит об этом явлении, даже в главе, посвященной цифрованному басу. В более поздней книге, посвященной истории музыкальной теории XVIII столетия (J. Lester «Compositional Theory in the Eighteenth Century», 1992) [6] содержится лишь беглое упоминание о *partimenti*, то же самое можно сказать и о кембриджской «Истории западной музыкальной теории» [8], где *partimenti* только однажды встречается в главе, посвященной исполнению музыки.

Теория без слов

Причина всеобщей недооценки *partimenti* заключается в том, что данная система позволяла передавать знания не посредством слов, но на практике. Во времена Баха и Моцарта итальянские композиторы, а также теоретики и педагоги, редко прибегали к сочинению трактатов. Вместо этого они составляли объемные сборники упражнений и музыкальных примеров, сопровождавшихся лишь небольшими словесными комментариями. Кроме того, по причинам экономического характера учебные материалы распространялись чаще всего в виде манускриптов, а не дорогих печатных изданий. В результате педагогическое наследие было представлено в виде сотен рукописей, содержащих разнообразные типы материалов: наборы многочисленных инструкций, именуемых *regole* («правила»), *fughe* («фуги»), *canoni* («каноны»), *solfege* («сольфеджии») и собственно *partimenti*.

К сожалению, недостаточность словесных описаний в упомянутых источниках делает интерпретацию этих терминов крайне проблематичной, а процесс реконструкции лежащей в их основе теории превращается в археологическую операцию.

Профессиональная музыка и школьные упражнения

Рассматривая собрания упражнений XVIII века, современные музыканты, вероятно, испытывают восхищение перед их художественной ценностью. Карл Густав Феллерер (Karl Gustav Fellerer) в своей оригинальной работе «Der Partimento-Spieler» (1940, букв. «Исполнитель *partimento*») [2] обращается к вопросу о том, следует ли рассматривать *partimenti* в качестве формы искусства (Kunstform; букв. «художественная форма») или же в качестве школьного упражнения (Schulform). При этом Феллерер принимает романтическую точку зрения XIX столетия: эти школьные упражнения невозможно назвать искусством, так как последнее вдохновляется только Святым Духом. Подобные различия не имели серьезного значения для музыкантов XVIII столетия. В

¹ Цитата дана в варианте перевода приведенном у Ю. Кремлева: (Кремлев Ю. Йозеф Гайдн. Очерк жизни и творчества. М.: Музыка, 1972. С. 40). Оригинал цитаты из письма «Мадемуазель Леоноре» от 6 июля 1776 года, известного как «Автобиографическая заметка» («Skizze zu einer Autobiographie»), см.: [5; 77]. — Прим. ред.

«предидеалистическом» мире² существовал постоянный взаимный обмен между школой и искусством, и границы между этими двумя мирами были весьма размытыми. Например, как показывают исследования, Гендель мог повторно использовать один из своих *partimenti*, написанных для принцессы Анны (школьная работа) в качестве одной из частей в *Concerti Grossi* (произведение искусства) (см.: [7]); по сути, значительная часть музыки, сегодня почитаемой нами в качестве шедевров искусства, таких, например, как *Essercizi* Скарлатти, а также и почти вся написанная для клавишных инструментов музыка И. С. Баха, в действительности представляли собой не что иное, как педагогические работы [созданные для обучающих целей — прим. ред.].

Одним из ключевых моментов в традиции *partimenti* является то, как плавно и постепенно данная методика вела учеников от школьных упражнений к созданию произведений искусства, так что различий между этими двумя областями практически не существовало. Первые, самые простые примеры *partimenti* Дуранте³ представляют собой элементарные басовые последовательности, и не интересны в музыкальном смысле. Однако постепенно они становятся все более сложными и, после определенного момента, превращаются в настоящее искусство. Тем не менее, невозможно точно сказать, где же заканчиваются упражнения и начинается собственно музыка: упражнения и искусство представляют собой элементы одной материи. Лишь в XIX столетии границы между ремеслом и искусством начали становиться все более ощутимыми — до тех пор, пока эти два мира не стали чуждыми друг другу.

Профессиональные навыки и высшее образование

Всякий исследователь, занимающийся историей музыкальной теории, в действительности имеет дело с историей соответствующих трактатов. Однако любой музыкант знает, что нельзя научиться играть на скрипке, например, или на фортепиано, только лишь читая книги, посвященные соответствующему исполнительскому искусству. То же самое можно сказать и об обучении искусству композиции. В свое время французский писатель и философ Жан-Жак Руссо сделал попытку воплотить в жизнь один из наиболее знаменитых трактатов Ж.-Ф. Рамо о музыке — *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* (1722; букв. «Трактат о гармонии, сведенной к ее природным принципам») [10] — лишь для того, чтобы убедиться: подобного рода трактаты не предназначены для того, чтобы обучать самому творческому процессу создания музыки. В таком случае, каково же истинное предназначение этих трактатов? Для чего же они были написаны, если большая часть из них не имеет реальной практической ценности?

Ответ на этот вопрос, несомненно, является ключевым моментом для всей истории музыковедения. На протяжении всего XVI столетия, в эпоху Возрождения трактаты могли быть написаны для удовлетворения честолюбия и вкуса князя и его двора. В XVII веке многие из итальянских теоретиков были образованными монахами, которые хотели установить свои порядки. Во Франции и Германии XVIII столетия Просвещение побуждало музыкантов состязаться с философами, обращаться к научному аспекту музыки, и, таким образом, поднимать свой престиж. В конце XVIII и в начале XIX

² Вероятно, автором подразумевается эпоха, предшествующая становлению философии немецкого классического идеализма. — Прим. ред.

³ Известны два собрания *partimenti*, принадлежащие перу Ф. Дуранте и существующие в многочисленных копиях — так называемые «*Numerati*» (см.: [Durante F.] Partimenti, ossia intero studio di numerati per ben suonare il cembalo, del Sig. Durante: [manos.]. [n. d.] // Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna (I-Bc). E.E.171. 72 с.) и «*Diminuiti*» (см.: [Durante F.] Regole Di Partimenti numerati e diminuiti Del M.o Francesco Durante: [Musica manoscritta]. [Napoli: cop. 1810-1840] // Biblioteca del Conservatorio di musica S. Pietro a Majella – Napoli – IT – NA0059 (I-Nc). 34.2.3. I, 138, II с.; [Durante F.] Partimenti numerati e diminuiti [e Fughe] Del M.o Francesco Durante: [Musica manoscritta]. [Napoli: cop. 1810-1840] // Biblioteca del Conservatorio di musica S. Pietro a Majella – Napoli – IT – NA0059 (I-Nc). 34.2.4. I, 191, II с.) — Прим. ред.

столетия в Англии, а затем и в Германии музыкальная теория стала частью Высшего образования джентльмена, как, например, следует из фундаментального педагогического проекта А. Б. Маркса⁴.

Несмотря на разнообразие, все вышеупомянутые музыкально-теоретические сочинения имеют одно общее свойство, а именно: они адресованы правящим сословиям, наиболее образованным и влиятельным слоям общества. Но по крайней мере в XVIII столетии музыканты не принадлежали к правящему сословию: они были прислугой. Многие из них происходили из бедных и необразованных семейств, которые никогда не могли себе позволить роскоши покупать дорогие печатные книги. Кроме того, их обучение музыке начиналось в достаточно раннем возрасте, в десять лет или даже раньше, когда они едва ли еще могли читать. Это приводит нас к следующему заключению: обучение профессиональному созданию музыки базировалось на методах, отличных от упомянутых трактатов, которые были адресованы к иным социальным слоям и предназначались удовлетворению иных потребностей. Некоторые из трактатов, такие, например, как *Gradus ad Parnassum* И. Й. Фукса [3] или *L'armonico pratico al cimbalo* Ф. Гаспарини [4] могли использоваться преподавателями в качестве справочных материалов, но едва ли они были доступны студентам в их повседневной жизни.

Возрождение Partimento

Лишь сравнительно недавно *partimenti* были вновь открыты учеными, которые начали свою исследовательскую работу независимо друг от друга в различных странах, не зная о работах своих коллег. Сегодня мы имеем растущее и полное энтузиазма сообщество исследователей *partimenti* («partimentisti») как в Старом, так и в Новом Свете, и все больше и больше музыкантов привлекает очарование источников этого типа. Подобное стремительно возрастающее внимание к *partimenti* является одним из наиболее захватывающих направлений в развитии современной музыкальной теории.

В настоящее время пришло осознание того, что «официальная» история музыкальной композиции, в значительной степени опирающаяся на немецкие и французские трактаты, не может объяснить процесс передачи профессионального искусства композиции. Кроме того, перспектива музыкального анализа также кардинально изменилась. До самого последнего десятилетия прошлого века в музыкальном анализе преобладали такие теоретические модели, которые были ориентированы на австрийско-германский канон, основанный на почитании единства и структурной взаимосвязанности. Они были порождены более поздней культурой, основанной на абсолютизации идеализма. Более глубокое объединение (интеграция) истории и анализа, так называемая «исконная теория» (*native theory*⁵), порой приводилась как основа для дальнейших исследований.

Никто не ожидал, что «исконная теория» может бросить вызов концепции единства и взаимосвязанности, авторства и самой концепции «художественного произведения». В действительности, это «новая теория» не является однородной. Скорее она затрагивает различные имена и сферы деятельности. Схематика (*Schemata*) Роберта Гьердингена (*Robert Gjerdingen*), немецкая модель предложения (*Satz*) и итальянские *partimenti* являются аспектами этой теории, так как все они принадлежат к различным сферам профессионального мастерства, порожденного XVIII веком.

⁴ По-видимому, имеются в виду реформаторские идеи Маркса по поводу важного значения музыкально-теоретического образования в воспитании образованного, высокодуховного человека, известные из его работ «Старое музыкальное учение в противоречии с нашим временем» («*Die alte Musiklehre im Streit mit unsere Zeit*», 1841) и «Всеобщий учебник музыки» («*Allgemeine Musiklehre*», 1839). — *Прим. ред.*

⁵ Вероятно, под словом «native» (англ. «врожденный», «исконный», «родной», «присущий») автор подразумевал то, что в русском искусствоведении обычно обозначается словом «аутентичный». — *Прим. ред.*

Согласно этим теориям, на протяжении XVIII столетия, практические модели композиционных схем воспринимались как кирпичики для строительства и сознательно использовались разными композиторами. Многие из них были переданы последующим поколениям. Это происходило даже и в XIX столетии.

Если мы обратимся к аналитическим перспективам XX столетия, то нашему взгляду предстанет совершенно иная картина. Ключевым словом анализа XIX столетия являлось «единство», неважно, органичное или нет. Иногда этот термин заменялся менее бесспорным словом «согласованность» (*coherence*). Единство было таким важным потому, что существовала глубокая убежденность в уникальности и индивидуальности музыкального произведения при пристальном его рассмотрении. В свою очередь, четко выраженная самобытность музыкального сочинения (или же, лучше сказать, «музыкального произведения искусства») свидетельствовала о неоспоримом авторстве.

Подобные взгляды существуют и сегодня, несмотря на то, что большинство аналитиков неохотно соглашались с идеями «органического единства». Тем не менее, *Stabat Mater* Перголези является строго взаимосвязанным и полным смысла музыкальным сочинением; это произведение искусства, наделенное индивидуальностью и присущими только ему чертами; и, наконец, это выражение творческого сознания его автора. Да, в нем используются строительные блоки, которые служили целым поколениям композиторов. В этом, безусловно, нет ничего нового. Леон Баттиста Альберти (*Leon Battista Alberti*, 1404 – 1472) построил кафедральный собор Темпио Малатестиано (*Tempio Malatestiano*) в Римини при помощи тех самых строительных блоков, которые описал Витрувий примерно за четырнадцать веков до этого: те же самые арки, колонны, капители, пилястры. Тем не менее, Темпио Малатестиано является одним из величайших шедевров раннего итальянского Возрождения.

Исполнение

Наконец мы становимся свидетелями кризиса той формы исполнительства, которая уходит корнями в историю понятия «музыкальное произведение», базирующегося на концепции *Werktreue* (нем. «верность замыслу автора» — *прим. пер.*) и дошедшему до нас в соответствии с моделью, установленной Листом примерно в середине XIX столетия. Все чаще исполнители стараются избежать ограничений ритуального исполнения: тем не менее, закостенелость системы классической подготовки исполнителей — особенно тех, кто хорошо разобрался в классическом и романтическом репертуаре — создала практически непреодолимый барьер для свободной импровизации. Вызов идеологии *Werktreue* имел более далёкие последствия, чем импровизация в каденции или украшения бельканто в репризе.

Будучи классическим пианистом, автор данных строк всегда болезненно воспринимал ограничения, накладываемые парадигмой «музыкального произведения» на оригинальность подхода к делу исполнительства. Зачастую мы даже не можем попробовать инструмент в демонстрационной комнате без того, чтобы сыграть музыку, написанную другими людьми. Эта проблема не имеет ничего общего со способностью человека к игре на клавишном инструменте. На уроках *partimenti* приходится встречать блестящих пианистов, которые могут сыграть Третий концерт Рахманинова, но когда им предлагают импровизировать на тему одного из *partimenti* Фенароли, их пальцы становятся жесткими от беспокойства. Как можем мы требовать от них импровизации в каденции концерта Моцарта?

Анализируя исполняемую музыку, мы, несомненно, углубляемся в ее познании и укрепляем нашу уверенность в ее подаче. Но, тем не менее, анализ является интеллектуальной деятельностью: его польза рискует остаться на поверхности сознания исполнителя. Для того, чтобы «разговаривать» на музыкальном языке XVIII столетия, мы должны проникнуть намного глубже — на тот уровень, который мы называем

«музыкальным инстинктом». Утомительные занятия *partimento*, которыми заставляли заниматься своих учеников неаполитанские маэстро, предназначались именно для того, чтобы сделать музыку их родным языком.

Однако свободная импровизация является весьма трудной задачей для начинающих, импровизация же с использованием *partimento* в качестве ориентира представляет собой некий промежуточный уровень между исполнением уже существующего произведения и неподготовленной импровизацией «с нуля». У вас нет полной свободы — однако же вы никогда не рискуете сбиться с пути. Тем не менее, уровень свободы, предоставляемый инструменталисту, очень высокий, и, что более важно, исполнитель может не играть *partimenti* «дословно», как при исполнении полностью сочиненного (написанного) произведения. Творческое вмешательство исполнителя является обязательным условием.

Итак, какую пользу может получить современный исполнитель от практики *partimento* и как он может использовать вырабатываемые навыки в своей игре? Прежде всего, практика *partimento* является способом вернуть исполнителям то, что у них было отнято — музыку. Взгляд на историю трактатов о фортепиано, начиная с конца XVIII столетия и до начала XX оказывается откровением. Ранние трактаты фокусируют внимание на музыке: выразительности, стиле, украшениях, аппликатуре и импровизации; поздние — на «анатомии» — костях, мускулах, движениях пальцев, вращении кисти и тому подобным вещам. Музыка последовательно удалялась из учебных планов пианистов. Даже когда исчезали указания аппликатуры, роль пианиста полностью сводилась лишь к исполнению произведения. Для сравнения можно привести следующий довод: давайте научим пианистов тому, как импровизировать в короткой прелюдии, модуляции, секвенции, как это делали их коллеги из XVIII столетия. Но что будет потом? Аудитория, тем не менее, захочет слушать произведения искусства: звуки сонат Бетховена, а не причудливые импровизации исполнителя. И собираемся ли мы представлять наши импровизации в современных концертных залах? Возможно, но, даже если мы, по всей вероятности, не найдем *partimenti* в концертной программе в будущем, их введение в занятия по подготовке исполнителей значительно повысят музыкальный уровень.

Авторство

Увеличивающаяся осведомленность [исследователей] о распространении музыкальных «строительных блоков» в музыке XVIII века представляет собой существенную угрозу идеалистической концепции авторства. Например: если один и тот же пассаж встречается в двух музыкальных произведениях различных авторов, обычно считается, что один из авторов (как правило, младший) позаимствовал его у другого (как правило, у старшего). Иногда применяется и более неприятный термин «плагиат». Но что, если оба автора просто использовали уже существовавшую до них схему?

Что останется от идеи музыкального произведения, если такое большое количество музыкальных опусов составлено из одних и тех же элементов, хотя и с разным уровнем профессионализма и, к счастью, с разным эстетическим результатом? В заключение скажем, что открытие репертуара «прекомпозиционных» строительных блоков определенно приводит нас к переосмыслению традиционных понятий органического единства и взаимосвязанности, авторства и идентичности «музыкального произведения искусства», но это вовсе не означает того, что мы полностью отказываемся от этих концепций. Взаимосвязанность произрастает из последовательности блоков и их обработки; индивидуальность композитора проявляется в том, каким путем он движется через огромное количество существующих возможностей; поэтому, оригинальность композитора больше выражается во взаимосвязанной последовательности его собственного отбора [готовых блоков], нежели в гипотетической «основной форме» (*Grundgestalt* [термин А. Шёнберга — прим. ред.]).

Заключение

В заключение, хотелось бы отметить роль России в истории *partimento*. Россия была наводнена итальянскими музыкантами в течение всего XVIII века, в частности, во время царствования Екатерины Великой. Императрица нанимала наиболее известных итальянских композиторов той эпохи, включая неаполитанских музыкантов Паизиелло и Чимарозу. Неаполитанское *partimento* было впервые напечатано именно в России: *Regole per bene accompagnare il Partimento, o sia Basso Fondamentale* под авторством Паизиелло опубликовано в Санкт-Петербурге в 1782 году [9]. Это наводит на мысль о возможном дальнейшем направлении исследования. Первым шагом мог бы стать поиск в российских библиотеках собраний немецких и итальянских *partimenti* для того, чтобы удостовериться в их распространенности. Вторым шагом могла бы стать оценка влияния традиций *partimento* на русских композиторов. Например, как Михаил Глинка, так и Антон Рубинштейн учились у Зигфрида Дена (он же обучал еще и Клару Вик). З. Ден опубликовал в 1840 году пособие по *partimento*, а именно методическое руководство — *Theoretisch-praktische Harmonielehre mit angefügten Generalbassbeispielen* (Berlin, 1840; букв. «Теоретико-практическое учение о гармонии с добавленными примерами генерал-баса») [1]. Изучение того, как представления о *partimento* и *schemata* оказывали влияние на русских композиторов, могло бы стать следующим шагом в исследовании.

В настоящее время *partimenti* применяются в некоторых музыкальных школах, консерваториях и университетах в Европе и Северной Америке для практического изучения музыкальной теории, композиции и исполнения, а количество использующих их школ увеличивается. Хотелось бы надеяться, что кто-то из моих выдающихся российских коллег проявит интерес к тому, чтобы присоединиться к растущему сообществу *partimentisti*, то есть ценителей *partimento*.

Перевод В. М. Стадниченко
(редакция Я. И. Станишевского)

Литература

1. *Dehn S. W.* Theoretisch-praktische Harmonielehre mit angefügten Generalbassbeispielen. Berlin: Verlag von Wilhelm Thome, 1840. XII, 315, 48, [24] S.
2. *Fellerer K. G.* Der Partimento-Spieler: Übungen im Generalbaß-Spiel und in gebundener Improvisation. Leipzig: Breitkopf & Hartel, [1940]. 24 S.
3. [*Fux J. J.*] Gradus ad Parnassum, Sive manudictio ad compositionem musicæ regularem, Methodo novâ, ac certâ, nondum antè tam exacto ordine in lucem edita : Elaborata à JOANNE Josepho Fux, Sacræ Cæsareæ, ac Regiæ Catholicæ Majestatis Caroli VI. Romanorum Imperatoris supremo chori præfecto. Viennæ: Typis Joannis Petri Van Ghelen, Sac. Cæs. Regiæque Catholicæ Majestatis Aulæ-Typographi, 1725. [6], 280 p.
4. [*Gasparini F.*] L'Armonico pratico al cimbalo: Regole, Osservazioni, ed avvertimenti per ben suonare il Basso, e accompagnare sopra il Cembalo, Spinetta, ed Organo di Francesco Gasparini lucchese, maestro di coro del Pio Ospedale della Pietà in Venezia, ed Accademico Filarmonico. Venezia: appresso Antonio Bartoli, 1708. 118, [2] p.
5. Joseph Haydn. Gesammte Briefe und Aufzeichnungen / unter Benützung der Quellensammlung von H. C. Robbins Landon; hrsg. und erläutert von D. Bartha. Budapest: Corvina-Verlag, 1965. 600 S.
6. *Lester J.* Compositional Theory in the Eighteenth Century. Cambridge, MA — London: Harvard University Press, 1992. 355 p.
7. *Sanguinetti G.* The Art of Partimento: History, Theory, and Practice. Oxford — New York: Oxford University Press, 2012. xiv, 386 p.
8. The Cambridge History of Western Music Theory / Ed. by Th. Christensen. Cambridge: Cambridge University Press. 2006. xiv, 998 p. (The Cambridge History of Music).
9. [*Paisiello G.*] Regole per bene accompagnare il Partimento, o sia il Basso Fondamentale sopra il Cembalo Del Signor Maestro Giovanni Paisiello. Composte per Sua Altezza Imperiale La Gran Duchessa di tutte le Russie. [S. Pietroburgo]: Печатано въ Типографіи морскаго шляхетнаго Кадетскаго Корпуса, 1782. 60 p.
10. *Rameau [J.-Ph.]*. Traité de l'harmonie Reduite à ses Principes naturels; Divisé en quatre livres. Paris: De l'Imprimerie De Jean-Baptiste-Christophe Ballard, Seul Imprimeur du Roy pour la Musique, 1722. [6], xiv, 432, 18 p.
11. *Riemann H.* Katechismus der Musikgeschichte. 1. Teil. Leipzig: Max Hesse's Verlag, 1888. VII, 120 S. (Max Hesse's Illustrierte Katechismen; Bd. 2).
12. *Riemann H.* Katechismus der Musikgeschichte. 2. Teil. Leipzig: Max Hesse's Verlag, 1889. 153 S. (Max Hesse's Illustrierte Katechismen; Bd. 3).