

## Партименто как объект исследования в музыкальной науке XXI века

### 3.3. Митюкова

Казанская государственная консерватория им. Н. Г. Жиганова,  
Российская Федерация, 420015, Казань, ул. Б. Красная, 38

**Для цитирования:** Митюкова 3.3. Партименто как объект исследования в музыкальной науке XXI века // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2018. Т. 8. Вып. 2. С. 179–194. <https://doi.org/10.21638/11701/spbu15.2018.202>

В современных зарубежных исследованиях широко освещается итальянская клавирная практика партименто, которая была распространена в Европе в XVIII в. Объектом специального изучения она стала лишь с конца XX в. Несмотря на непрекращающийся рост публикаций, общее представление о партименто неоднозначно в силу сложности самого явления. Существование различных его трактовок (от гиперболизации его значения в музыке XVIII в. до отрицания) вызывает необходимость обратиться к особенностям научной рецепции этого феномена. В работах исследователей практика партименто раскрывается с разных сторон. Наибольшие разночтения связаны с осмыслением проблемы феномена партименто. Они простираются от объяснения этимологии самого слова до осмысления основных свойств практики: соотношения в ней инструктивной и художественной составляющих, черт импровизируемой и сочиняемой музыки, ее связи с практикой генерал-баса. Рассматриваются наиболее дискуссионные моменты, связанные с пониманием партименто.

*Ключевые слова:* партименто, импровизация, *basso continuo*, клавирная музыка, музыкальная педагогика XVIII в., итальянская музыка XVIII в.

Музыкальная наука XX столетия высветила много лакун, особенно в изучении далеких исторических эпох. Новые импульсы дал XXI в.: раскрываются целые пласты музыкального прошлого, возникают новые самостоятельные области исследования, многие явления переоцениваются (в том числе те, которые ранее казались частными) и рассматриваются комплексно.

В современной зарубежной науке изучение музыки XVIII в. динамично пополняется публикациями, в которых освещается явление, называемое партименто (*partimento*). Исследователи нередко сопровождают его описания такими замечаниями, как «слепое пятно в истории музыкальной теории», «одно из крупнейших упущений музыкально-теоретической историографии» [1, р. 5–6], поскольку систематическое изучение «потерянного искусства партименто» [2, р. 340] стало активно предприниматься только в XXI в.

Партименто — итальянская практика сольной импровизационной клавирной игры, в основе которой лежала техника развертывания полнозвучной фактуры

по заданному басу при помощи разнообразных музыкальных клише (формул)<sup>1</sup>. Она возникла в итальянской музыке и педагогике второй половины XVII столетия и применялась до первых десятилетий XIX в.<sup>2</sup> Ее существование было связано с деятельностью неаполитанских «консерваторий»-приютов<sup>3</sup>. В них она выступала в качестве одного из фундаментов музыкального обучения наряду с сольфеджио и контрапунктом. Мастера консерваторий являлись авторами многочисленных собраний партименти (*partimenti* — мн. ч.), которые бытовали исключительно в рукописном виде до 70-х годов XVIII в.<sup>4</sup> К этому времени практика распространилась далеко за пределы Италии. Она была известна в том числе в России, в Петербурге, где при дворе работали приглашенные итальянские музыканты, владевшие партименто, и в 1782 г. было издано пособие Дж. Паизиелло (1740–1816), ставшее первым в истории этой практики случаем печатной публикации партименти неаполитанской традиции [4]<sup>5</sup>.

Партименти представляли собой одноголосные басовые построения, скомпонованные из отдельных сегментов. Эти, условно говоря, «строки» служили нижним фактурно-гармоническим абрисом для выстраивания полнозвучной клавирной импровизации. Минимальный объем одного партименто мог составлять несколько тактов, а максимальное их число достигало ста и более.

Партименто, по словам американского музыковеда В. Бироса, стало «самым неожиданным музыкальным открытием недавнего времени» [7]. За два неполных десятилетия оно было освещено в трех монографиях (Р. Гьердинген, 2007; Дж. Сангинетти, 2012; П. ван Тур, 2015), десятках статей (Р. Кафиеро, Л. Холтмайер, Ф. Диргартен, Н. Парашивеску, Г. Стелла, Р. Лутц и др.), ему посвящены специализированные интернет-сайты и порталы<sup>6</sup>.

На современном этапе география изучения партименто охватывает не только Италию, Германию и США (исследователи из этих стран обращались к этой теме и ранее), но и Англию, Швейцарию, Португалию, Нидерланды, Канаду и другие го-

---

<sup>1</sup> Здесь и далее под клавиром понимаются различные типы клавишных инструментов (включая орган), для которых создавались партименти. При этом чаще всего они предназначались для клавесина.

<sup>2</sup> Более подробно об особенностях практики можно прочитать в нашей статье: [3].

<sup>3</sup> Имеются в виду Conservatorio di Santa Maria di Loreto (1537), Conservatorio di Sant'Onofrio a Porta Capuana (1578), Conservatorio della Pietà dei Turchini (1583) и Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo (1589). Эти учебные заведения, созданные в XVI в. среди прочих неаполитанских приютов (итал. *conservatori*) для обучения мальчиков старше семи лет — сирот и детей из бедных семей — религии, грамоте и какому-либо ремеслу, в первые десятилетия XVII в. стали специализироваться на музыкальной подготовке воспитанников, что в итоге привело к их трансформации в профессиональные музыкальные учебные заведения (в них впоследствии также могли заниматься на платной основе дети из благополучных семей). Далее речь в статье будет идти именно об этих консерваториях.

<sup>4</sup> До наших дней дошли рукописи партименти таких композиторов, как Б. Пасквини, А. Скарлатти, Ф. Дуранте, К. Котумаччи, Н. Сала, Дж. Инсангини, Дж. Тритто, Дж. Паизиелло, Дж. Фурно, С. Валенте и др. За исключением Пасквини, работавшего в Риме, все они являлись представителями неаполитанской школы.

<sup>5</sup> Единственным предшествовавшим книге Дж. Паизиелло случаем публикации партименти является издание в Венеции пособия итальянского композитора и теоретика Андреа Базили [5]. Усеченный перевод названия пособия *по партименто* Дж. Паизиелло (в том числе с пропуском самого понятия) в статье Ю. В. Келдыша об этом композиторе из «Музыкальной энциклопедии» [6], по всей видимости, вызван отсутствием упоминаний партименто в отечественной литературе XX в.

<sup>6</sup> Наиболее крупные из них перечислены в статье: [8, с. 24–5].

сударства. Частично данное явление затрагивалось и в отечественном музыковедении (Н. А. Симакова, М. А. Серебренников)<sup>7</sup>.

Помимо научного осмысления и восстановления практики, предпринимаются попытки внедрения ее в учебный процесс в рамках исторически достоверного исполнительства (в курсах исторической импровизации, генерал-баса и собственно партименто) такими исследователями, как Дж. Сангвинетти (Италия), Р. Лутц (Германия), М. Трилья (Португалия), С. Коуру (Канада) и другими<sup>8</sup>. Таким образом, партименти вновь служат тем исключительно практическим целям, ради которых они создавались.

Резкий подъем интереса к партименто в начале XXI в., однако, не означает, что ранее это явление пребывало в полной безвестности: упоминания о нем периодически появлялись в литературе как XIX, так и XX столетия<sup>9</sup>. Особенно активным обращением к нему было в последнее десятилетие XX в., о чем можно судить, например, по публикациям Т. Кристенсена [14], Р. Кафиеро [15] и Дж. Розенберг [16] (хотя в целом освещенность партименто по-прежнему оставалась малой). Тем самым был подготовлен бурный рост интереса к данной практике, который продолжается в настоящие дни.

Обращает на себя внимание и то, что практика партименто представлена в литературе неоднозначно: существуют различные градации восприятия исследователями партименто, что вызывает разную рецепцию его статуса — и как проблемы музыкальной науки, и как явления музыкальной практики.

Можно выделить две крайние точки зрения: первая сводится к гипертрофированному пониманию практики партименто в музыкальной истории, а именно к преувеличению ее распространенности и влияния; вторая, напротив, сужает представление о ней лишь до одной из составляющих ее сторон, а подчас и вовсе нивелирует ее значение. Иными словами, речь идет о переоценке и недооценке партименто. И то и другое уводит от адекватного понимания явления.

*Гиперболизированное* представление о партименто особенно ярко проступает в работах американского музыковеда Р. Гьердингена. Встречая в музыке разных эпох типичные музыкальные обороты, которые были изложены мастерами партименто, он указывает на присутствие в этих сочинениях признаков подобной практики. Свой подход он использует даже по отношению к музыке, находящейся на значительной исторической дистанции по отношению к XVIII в., что вызывает недоумение.

Также типична ситуация, когда в биографии тех или иных композиторов акцентируется факт знакомства (в том числе опосредованного) с итальянскими ма-

---

<sup>7</sup> Общие сведения о практике партименто сообщаются также в статье белорусского музыковеда М. П. Мрачко [9].

<sup>8</sup> Применению партименто в современной учебной практике посвящен ряд статей, например Р. Лутца [10], Г. Рабинович [11].

<sup>9</sup> В XX в. партименто как обособленная практика фигурировало в контексте изучения *basso continuo* в итальянской музыке эпохи барокко [12], теории композиции XVIII столетия [13] и др. Например, уже в 1987 г. музыковед и клавесинист Т. Боргир в характеристике сборников, содержащих партименти, отметил существенные стороны практики: опору на типичные формулы, наличие упражнений на фигурирование; поэтапность освоения партименто; подготовку к игре фуг; отсутствие развернутых комментариев и образцов для реализации; особенности графического оформления партименти. Однако эти наблюдения не были сопровождаемы каким-либо обоснованием.

стерами, владевшими техникой партименто. Одним из негативных последствий такого стремления возвысить значимость практики и степень ее распространения является снижение достоверности в изложении исторических фактов, главным образом их соединение причинно-следственной связью, доказуемость которой сомнительна.

Например, Р. Гьердинген в статье “*Gebrauchs-Formulas*” выдвигает абсурдную гипотезу о том, что И. Ф. Стравинский испытал на себе влияние неаполитанской педагогики: на нем отразилась работа при российском дворе в XVIII в. приглашенных итальянских музыкантов, владевших практикой партименто. Исследователь основывается на идее о том, что частный характер занятий И. Ф. Стравинского у Н. А. Римского-Корсакова можно считать ремесленным [17, р. 191]<sup>10</sup>. Заметим, что тем же определением («ремесленный») Гьердинген, как правило, характеризует и принцип обучения в неаполитанских консерваториях XVII–XVIII вв. [17–19], имея в виду принятую в них передачу знаний и навыков непосредственно от мастера к ученику (иначе говоря, «за инструментом»), что привело его к выводу о влиянии партименто на педагогические методы Римского-Корсакова.

Более того, задавшись целью выяснить, «стало ли композиторское обучение более “академичным” по прошествии итальянского господства в России или оставалось ремесленным», Гьердинген останавливает внимание на «Сборнике задач (1000) для практического изучения гармонии» (1897) А. Аренского [20]. По его словам, импровизаторский талант этого композитора может быть трактован как «побочный результат обучения в традиции партименто» [17, р. 192]. Обзор же «Сборника» Гьердинген завершает словами: «Это собрание партименти по всем признакам, кроме названия» [17, р. 192]. Главная неточность, допущенная исследователем и приведшая его в итоге к ложному выводу, заключается в представлении о том, что упражнения Аренского предназначались для заучивания наизусть (гармонические задачи, как известно, этого не предполагали)<sup>11</sup>.

Другая линия понимания партименто предстает в виде отождествления его с генерал-басом. Она свойственна в первую очередь авторам, изучающим особый вид барочной фуги, которая зафиксирована частично, при помощи цифрованного баса, и реализация которой основана на тесном взаимодействии принципов горизонтального мышления (имитационной техники) и вертикального («аккордовой» расшифровки *basso continuo*). После выхода книги У. Ренвика [22] за таким типом фуги в зарубежном музыковедении окончательно закрепился термин «партименто-фуга» (*partimento fugue, Partimentofuge*)<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> «Стравинский является... ремесленником», — по словам самого Гьердингена, эту идею он почерпнул из высказываний Э. Ансерме, дирижировавшего в 1921 г. премьеры «Истории солдата» и «Пульчинеллы» [17, р. 191].

<sup>11</sup> Основанием для него послужила мысль Р. Тарускина о так называемых *Gebrauchs-formulas* (типизированных формулах). Как пишет Гьердинген, «мне было особенно интересно прочитать ссылку профессора Тарускина на *Gebrauchs-formulas* — композиционные образцы для подражания, используемые подмастерьями» [17, р. 191–2]. Р. Гьердинген ссылается на статью Р. Тарускина о Н. Римском-Корсакове [21, р. 175].

<sup>12</sup> В исследовании У. Ренвика фуги И. С. Баха определены как написанные в технике партименто. Более того, он однозначно указывает на присутствие данной практики в педагогической деятельности И. С. Баха [22, р. 3]. Термин «партименто-фуга» применялся и раньше. Впервые он был употреблен немецким музыковедом К. Г. Феллерером в статье 1934 г. [23].

Так понятие «партименто» стало использоваться безотносительно к практике, развиваемой выходцами неаполитанских консерваторий. Подобные представления имели следующие последствия.

Во-первых, это фактически привело к отрицанию практики партименто в результате появления острой критики, суть которой заключалась в отказе от нового термина в пользу универсального *basso continuo* (даже по отношению к партименто-фугам неаполитанских композиторов). Данная позиция, однако, утрачивает силу при обращении к источникам практики: понятие «партименти» фигурировало в заглавиях сборников, им подписывались собственно музыкальные примеры, оно использовалось мастерами в формулировках правил.

Одну из основных причин такой «дискриминации» можно усматривать в том, что на момент выхода книги У.Ренвика (2001) практика партименто не была достаточно изучена и общеизвестна, еще не имелось опыта специального ее изучения: первая монография, в которой она получила научное обоснование, вышла лишь в 2007 г. [18].

Во-вторых, отождествление партименто с *basso continuo* привело к сужению его восприятия: в трудах У.Ренвика и его последователей (Э. Демейера, Б. Гинграса и др.) фокус сместился на такую частную сторону практики, как форма записи партименти. Таким образом, границы применения понятия были сведены до метода условной (неполной, однострочной) нотной фиксации<sup>13</sup>.

Корень проблемы заключается в том, что на рассмотрение была взята лишь одна сторона партименто, вне других свойств и сопутствующего контекста, — партименто-фуга изучалась в отрыве от всей практики, которая, помимо особого метода фиксации музыкального материала, подразумевала и уникальную технику его многоголосной реализации, и наличие исторически сложившихся педагогических традиций, и устоявшийся «жанровый репертуар».

Наличие столь противоречивых суждений о практике партименто может быть обусловлено тем, что зарубежные музыковеды приходили к ее изучению разными путями. Условно можно обозначить два вектора исследований, в русле которых ранее затрагивался феномен партименто (что в дальнейшем привело к обращению на него специального внимания): изучение итальянской музыки и фуг на основе генерал-баса (партименто-фуг).

Первый вектор охватывает широкий круг явлений итальянской музыки, в контекст которых «влетена» практика партименто. Он включает в себя прежде всего работы, посвященные истории неаполитанских консерваторий (Ф.Флоримо, Дж.Сальваторе) и системе обучения в них (Р.Кафиеро, П.ван Тур); дидактическим методам итальянских мастеров (Ф.Диргартен, Г.Стелла) и их творчеству (Ф.Липпман, В.Риццо); генерал-басу в итальянской музыке (Т.Боргир, Т.Кристенсен, Л.Холтмайер)<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> По всей видимости, под воздействием такого понимания партименто в немецкой литературе отечественным музыковедом М. А. Серебrenниковым было принято решение об отказе от термина «*partimento*-фуга» (в пользу термина *генерал-бас-фуга*) [24, с. 175]. Заметим, что полноценная разработка теоретических проблем по теме партименто не находилась в приоритете его комплексного исследования жанра фуги, основанной на генерал-басе, и рассматривалась им попутно.

<sup>14</sup> Представляется закономерным, что ведущие современные специалисты по партименто большей частью опираются на вышеперечисленных исследователей. Комплексное рассмотрение в данном ключе практика партименто получила в монографии Дж. Сангвинетти [25].

Второй вектор имеет более узкую направленность — он охватывает работы, посвященные разновидности барочной фуги, основанной на генерал-басе (У. Ренвик, Д. Ледбеттер, Э. Демейер, Б. Гинграс и др.). К нему же примыкают работы отечественных музыковедов, среди которых выделяется труд А. П. Милки — факсимильное воспроизведение оригинального издания «Музыкальной азбуки» Г. Кирхгофа, сопровождаемое в том числе реализацией цифрованного баса [26]. Примечательно, что семью годами позже в англоязычной статье, в основу которой было положено предисловие (вступительная статья) к данной публикации, А. П. Милка использовал термин «партименто» для передачи метода фиксации Г. Кирхгофом прелюдий и фуг из “L’ABC Musical” [27, p. 2, 7].

Первое упоминание о партименто на русском языке встречается во второй части двухтомной монографии «Контрапункт строгого стиля и фуга» Н. А. Симаковой [28]. Среди особых видов фуг ею рассматривается и «фуга-партименто» (наряду с «фугой с цифрованным басом» и «контрафугой»). Между тем в книге допускаются неточности, вызванные опорой на рукопись неопубликованной статьи “Kontrapunkt versus Generalbass” (2001) С. А. Хлыбовой, которая, очевидно, оперировала ограниченным количеством материалов по партименто, судя по ссылкам на труд о генерал-басе Ф. Т. Арнольда в приводимых ею нотных примерах [29]<sup>15</sup>.

Более гибко описывает практику партименто М. А. Серебренников [24]. Свои выводы исследователь основывает на анализе первоисточников, преимущественно немецких (из итальянских — рукописей Б. Пасквини и Ф. Дуранте)<sup>16</sup>.

Несмотря на то что партименто рассматривается Н. А. Симаковой, А. П. Милкой и М. А. Серебренниковым исключительно с позиции импровизации фуги, основанной на генерал-басе, и понимание практики в их исследованиях сведено главным образом к феномену краткой нотной записи, все же на страницах их работ имеются обозначения того, что это отдельная «практика», «область музицирования» (см., например: [28, с. 275, 394]).

Таким образом, в отечественном музыковедении делаются лишь первые шаги в изучении практики партименто<sup>17</sup>. Тем временем за рубежом она активно исследуется уже более двух десятилетий.

<sup>15</sup> Неудивительно, что М. А. Серебренников, основывавшийся на широком круге источников, не мог не заметить неточности и отразил их в тексте диссертации. Они касаются главным образом некорректного оперирования одним из ключевых для партименто понятием «импровизационный» (исключительно как оппозиции письменной музыке) и неверного показа условности фиксируемого музыкального текста [24, с. 101–3]. В книге Н. А. Симаковой сомнения вызывает также обоснование неполной фиксации партименти интересом к шифрам и тайнописи в музыке барокко [28, с. 275]. Условная запись в данном случае отражает импровизационную природу партименто, важную с точки зрения обучения, нежели пристрастие барочных музыкантов к загадкам и зашифровкам. В связи с этим стоит отметить, что в западном музыкознании партименто чаще связывают с эстетикой галантного стиля, нежели эпохи барокко [11; 18].

<sup>16</sup> В диссертации М. Серебренниковым даются некоторые особенности графического оформления партименто-фуг, подвергаются критическому осмыслению такие вопросы, как соотношение понятий «партименто» и «генерал-бас», «реализация» и «расшифровка» и др. Кроме того, в приложении приводится подборка словарных статей о партименто в изданиях XIX в. [24, с. 260–2].

<sup>17</sup> Отметим, что практика партименто была представлена на пленарном выступлении Дж. Сангвинетти «Скрытое из виду: партименто в контексте теории музыки XVIII века» в Московской консерватории в рамках Второго международного конгресса Общества теории музыки (27 сентября 2015 г.), см. вышедшую впоследствии статью в журнале Общества теории музыки: [30], и рассматривалась в ряде докладов Международной научно-практической конференции «Музыкальная

Имеются различные взгляды на то, когда именно интерес к партименто в западной науке достиг своего пика. Одним из таких ключевых событий стала конференция 2006 г. в Orpheus Institute (г. Гент, Бельгия), посвященная вопросам генерал-баса. В ходе ее работы акцент пал на неаполитанскую традицию партименто, что нашло отражение в названии сборника, вышедшего по итогам конференции в 2012 г.<sup>18</sup>

В истории изучения партименто примечателен и 2007 г., когда вышла книга американского исследователя Р. Гьердингена, предложившего методы анализа музыки галантного стиля по принципам партименто [18]. Были защищены диссертации Н. Парашивеску (Швейцария) и Г. Стелла (Италия) и опубликован посвященной данной практике выпуск “Journal of Music Theory” (2007, vol. 51, no. 1. Partimenti) со статьями Л. Холтмайера, Дж. Сангвинетти, Р. Гьердингена, Р. Кафиеро, Г. Стеллы.

Исследование партименто не теряет актуальности за рубежом и спустя десятилетие. Это подтверждается в том числе выходом в январе 2017 г. сборника “Studies in Historical Improvisation: From Cantare super Librum to Partimenti”<sup>19</sup>. Также партименто фигурировало в большинстве докладов международной конференции “Music Pedagogy in Eighteenth-Century Naples: Theory, Sources and Reception” (Милан — Берн, 2017), состоявшейся в том же месяце. Кроме того, осуществляются комментированные нотные издания в рамках проекта “Monuments of Partimento Realizations” П. ван Тура с участием исследователей разных стран. Например, в первой половине 2017 г. были опубликованы двухтомные собрания реализаций партименти Ф. Дуранте (1684–1755) и Н. Сала (1713–1801) [31; 32].

Обобщая основные направления, по которым сегодня исследуется практика партименто, можно выделить следующие шесть вопросов:

1. Феномен партименто.
2. Соотношение партименто с генерал-басом.
3. История партименто.
4. Принципы музыкального обучения по партименти.
5. Специфика музыкально-дидактических материалов, как рукописного фонда, так и печатных изданий.
6. Партименто в композиторских опусах.

В рамках статьи осветим некоторые аспекты феномена партименто, а именно вопросы этимологии слова и понимания термина. Об их сложности говорят сами исследователи. Например, по словам Дж. Сангвинетти, «сказать, что такое партименто, непросто. Это *basso continuo* <...> но оно не аккомпанирует никому, кроме себя. Это цифрованный бас, но часто в нем вовсе отсутствуют сигнатуры. <...> Он записан, но цель его — импровизация. Наконец, это упражнение в сочинении музыки, возможно, самое эффективное из когда-либо созданных, но также это форма искусства сама по себе» [33, p. 51].

---

культура XVII–XVIII веков и современность» в Казанской государственной консерватории (30 марта 2017 г.), материалы которой были опубликованы в выпусках научного журнала консерватории «Музыка. Искусство, наука, практика».

<sup>18</sup> Partimento and Continuo Playing in Theory and Practice. Leuven: Leuven University Press, 2010. В сборник вошли работы Т. Кристенсена, Р. Гьердингена, Дж. Сангвинетти и Р. Лутца.

<sup>19</sup> Практике партименто посвящены статьи Дж. Сангвинетти и П. ван Тура, также она упоминается в статье Т. Кристенсена.

Недоумение исследователей при начальном ознакомлении с партименто красноречиво отражено в названии статьи Р. Гьердингена «Партименто, чего ты хочешь от меня?» [19]<sup>20</sup>. Трудности в научном обосновании практики связаны прежде всего с тем, что она не отражалась в музыкальной теории того времени. Причина — в ее устном характере: ретрансляция знаний осуществлялась непосредственно от мастера к ученику в процессе занятий, что убирало необходимость в подробной фиксации теоретического материала<sup>21</sup>.

В отношении этимологии слова «партименто» исследователи, как правило, проявляют особую осторожность, сознательно оставляя этот вопрос в стороне (в том числе Р. Гьердинген, П. ван Тур). Вместе с тем некоторые мнения все же были высказаны, однако свести их к общему знаменателю пока не представляется возможным. Например, согласно точке зрения Э. Имбимбо, этимология слова «партименто» связана с архаичным значением итальянского глагола *partire* («распределять, распространять, развертывать»): французский исследователь трактует термин в русле распределения созвучий по ступеням звукоряда (см.: [25, p. 11]). Того же мнения придерживается швейцарская органистка и исследователь Н. Парашивеску [35, p. 50]. Канадский музыковед и органист У. Ренвик и голландский музыковед и клавесинист Э. Демейер указывают, что буквальное значение партименто — «маленькая партитура» [22, p. 2; 36, p. 125, 126]. В отечественном музыковедении происхождение слова дается у Н. А. Симаковой: «от лат. слова *pars* — “часть, компонент целого”» [28, с. 275].

Также представляется возможным объяснение генеалогии слова «партименто» от двух итальянских корней — *parte* («часть») и *mente* («ум»), что отвечает самой природе практики: музицирование на основе заученных на память фрагментов музыкальной ткани.

В понимании партименто также имеются серьезные разночтения. В начале XXI в. усиленное (в некоторой степени даже форсированное) его изучение привело к множественности трактовок, как это нередко случается с новыми (точнее, «новооткрытыми») явлениями. Корень противоречий видится в том, что, характеризуя партименто, исследователи акцентируют разные стороны практики.

Суммируя различные грани понимания партименто, обозначим некоторые основные вопросы — позиции, с которых происходит научное осмысление феномена партименто сегодня.

1. Партименти: упражнения или художественные сочинения?
2. Партименти: импровизация или сочинение музыки?
3. Партименто или *basso continuo*?

- (1) Появление первой оппозиции можно обосновать заострением внимания именно на дидактических целях рассматриваемой практики, в результате чего из поля зрения упускалось представление о художественной ценно-

<sup>20</sup> Название является парафразом на используемый в статье «Соната» Ж.-Ж. Руссо [34, p. 348] афоризм Б. Фонтенеля: «Соната, чего ты хочешь от меня?» (“Sonate, que me veux-tu?”) [19, p. 85]. Как известно, он, в свою очередь, был парафразом названия арии «Любовь, чего ты хочешь от меня?» из оперы Ж.-Б. Люлли «Амадис» на текст Ф. Кино.

<sup>21</sup> В пособиях, содержащих правила, осваиваемые с помощью партименти, сугубо теоретический материал отражался в самом общем виде: указывались лишь базовые музыкальные понятия. Если и имелись словесные пояснения, то они носили лишь уточняющий характер.

сти партименти. В литературе они зачастую обозначаются как упражнения (итал. *esercizi*, англ. *exercises*, нем. *Übungen*) в генерал-басе, контрапункте, импровизации и сочинении музыки [11; 19; 36–38]. Например, шведский исследователь П. ван Тур характеризует партименти как «упражнения в клавирной импровизации, основанные на реализации генерал-баса», и продолжает: «Данные клавирные упражнения, или партименти, носили вводную функцию — при помощи партименти совершались первые шаги в сочинении музыки, но партименти применялись также на очень продвинутом уровне, параллельно с занятиями контрапунктом и композицией» [39, p. 131].

Вместе с тем многими исследователями отличается пограничное положение партименти между инструктивной и художественной музыкой<sup>22</sup>. В работах последнего десятилетия второй компонент подчеркивается особо, главным образом после выхода в 2007 г. монографии итальянского музыковеда и пианиста Дж. Сангвинетти<sup>23</sup>. По его словам, партименти следует понимать, как «упражнения, разрабатываемые до художественных произведений. <...> Однако нет никакой возможности сказать точно, где заканчивается упражнение и начинается музыка» [25, p. 16–7]. Таким образом, нацеленность партименти на художественный эффект делает определение их только как упражнений в значительной мере условным.

О высоком художественном уровне многих партименти может свидетельствовать, например, то, что их применение не ограничивалось сферой педагогики. Как указывает К. Г. Феллерер, они использовались также в сольной практике органистов<sup>24</sup>. Примечательно, что, поместив в подзаголовке своего музыкального пособия “*Der Partimento-Spieler*” (1940) понятие «упражнение» («Упражнения в игре генерал-баса или связанной импровизации»), во вступительной статье он все же вносит уточнение о двоякой сущности музицирования по партименти — как школьного упражнения (*Schulform*) и формы искусства (*Kunstform*): «Возникшее из практики *continuo*, партименто развилось до самостоятельного явления в органной и клавирной музыке, особенно в Италии» [40, S. 4].

- (2) Представление о художественном достоинстве партименти вырисовывается полнее при их рассмотрении в следующей оппозиции, сводимой к вопросу: воспринимать партименти как сочиняемую музыку или импровизируемую? В данном случае речь идет о самом процессе их реализации музыкантами.

Импровизационность партименто обусловлена, во-первых, тем, что это практика неполно нотированной музыки: чаще всего фиксировался лишь басовый голос (либо с цифровкой, либо без нее). Во-вторых, зерно педагогического метода практики заключалось в комбинаторике разнообразных устойчивых формул, т. е.

---

<sup>22</sup> См. работы Дж. Сангвинетти [25; 30; 33], Р. Пьердингена [18; 19], П. ван Тура [38; 39], У. Ренвика [22], Э. Демейера [36] и др.

<sup>23</sup> Об этом см. подробнее в рецензии В. Бироса на книгу Дж. Сангвинетти: [7].

<sup>24</sup> В статье 1934 г. Феллерер отметил, что партименти, «с одной стороны, являлись упражнениями, предназначенными для знакомства обучающегося органиста с генерал-басом <...> С другой стороны, сочинения такого рода предназначались для музицирования органистов во время богослужения» [23, p. 251].

оперировании клишированными музыкальными оборотами, которые ученики неаполитанских консерваторий запоминали наизусть<sup>25</sup>.

Композиционная составляющая рассматриваемой практики выражена в заданности басовой линии. В партименти «закладывались» протяженность, гармонический план, фактурный рисунок и стилистика развертываемой музыки. В этом смысле представляются удачными формулировки зарубежных исследователей, называющих партименти «потенциальными музыкальными произведениями» [25, р. 167] (в литературе нередко цитируется также метафора Р. Гьердингена, назвавшего их *нитью* (*the thread, il filo*), «по которой ученик должен был воссоздать (*re-create*) самостоятельное музыкальное произведение» [19, р. 85]).

Иначе говоря, результатом успешного освоения практики являлась такая реализация партименти, которая по художественным достоинствам не уступала бы уровню так называемой «опусной» музыки, завершенной и зафиксированной полностью (одним из подтверждений тому является жанровое разнообразие партименти).

- (3) Третья оппозиция касается положения практики партименто по отношению к *basso continuo*. Здесь проявились две тенденции — их обособление и, наоборот, отождествление.

Обособление практики партименто подразумевает прежде всего ее отдельное рассмотрение от генерал-баса. Оценка ее как самостоятельной практики ярче всего заявлена Дж. Сангвинетти, позиция которого отражена уже в названии его монографии «Искусство партименто...»<sup>26</sup>. В этой связи представляется закономерным, что исследователь фокусирует внимание не столько на различии партименто и *basso continuo*, сколько на сходстве этих «однопорядковых», по его представлению, практик. Например, говоря о цели их применения в обучении музыкантов, он отмечает «акцент на реализации нецифрованного баса», что, по его словам, можно обозначить как «итальянскую особенность, которая служила предметом гордости итальянских музыкантов и озадачивала их иностранных коллег» [25, р. 98].

При отождествлении практик происходит полное подчинение характеристик партименто представлениям о *basso continuo*. В результате свойства, составляющие специфику партименто, остаются, условно говоря, «в подвешенном состоянии». Избавиться от него некоторым исследователям помогло их «причисление» к сущности генерал-баса. Любопытная ситуация складывается, например, вокруг трактовки «сольности» партименто — фактически единственного признака партименто, очевидность которого, казалось бы, не может вызывать сомнения [41].

Как известно, генерал-бас понимался музыкантами XVII–XVIII вв. как искусство аккомпанемента (клавирного или ансамблевого)<sup>27</sup>. Например, К. Ф. Э. Бах при

<sup>25</sup> В современных англоязычных исследованиях они часто обозначаются термином *schemata*, применение которого по отношению к практике партименто было введено и обосновано Р. Гьердингеном [18].

<sup>26</sup> “The Art of Partimento...” [25]. В данном случае под “art” понимается не искусство в широком смысле слова, а искусство, мастерство. В отечественном музыковедении слово «искусство» имеет схожую семантику, например в сочетании «искусство импровизации», синонимичном «мастерству импровизации».

<sup>27</sup> В данном контексте не рассматриваются ситуации, когда исполнителю требовалось продемонстрировать навыки сольной импровизации в процессе исполнения конкретных разделов ансамблевых сочинений, поскольку речь идет о сути практики, а не о ее применении.

указании точной «прописки» второй части своего руководства в области работ по генерал-басу, четко обозначил, что «наиболее примечательной особенностью этой книги является внимание к изящному аккомпанементу» [42, р. 169]. В этом отношении практика партименто не может быть «вписанной» в сферу понятия генерал-баса, так как относится к области сольного музицирования на клавире<sup>28</sup>.

С учетом этого некоторыми современными исследователями был сделан неожиданный вывод о том, что генерал-бас относится не только к сфере аккомпанемента, но и к сольной импровизации<sup>29</sup>. Частный характер предложенных аргументов, однако, не позволяет противопоставить их высказываниям самих мастеров генерал-баса о его принадлежности к искусству аккомпанемента. Так, подобные попытки причислить к *basso continuo* типичные свойства партименто скорее уведут от корректного понимания обеих практик.

О негативной стороне узкого рассмотрения любой из описанных позиций уже было сказано. Давать какие-либо категоричные оценки в настоящий момент представляется преждевременным (особенно если учитывать, что даже понимание генерал-баса сегодня далеко неоднозначно). В этом отношении нам более близка позиция Дж. Сангвинетти, остерегающегося резких заявлений на этот счет.

Объективно практику партименто связывают с генерал-басом такие признаки, как наличие выписанной басовой линии, требующей реализации («расшифровки»), возможное участие сигнатур при фиксации (несмотря на то что одной из целей освоения техники партименто являлась импровизация без помощи цифровки), связь не только с исполнительством, но и с педагогикой (об этом свидетельствует дидактический характер многих рукописных источников по практике партименто) и др.

Специфика же партименто заключается в технике реализации, предполагающей главным образом оперирование заученными музыкальными клише в их многочисленных вариантах, а также претворение некоторых полифонических приемов в процессе импровизации; в функционировании сигнатур (использовании их не только для вертикального прочтения, но и в некоторых случаях для горизонтального); в ориентированности на сольное музицирование и др. Все это позволяет определять партименто как одну из региональных разновидностей *basso continuo*.

Практика партименто была важнейшей составляющей педагогики и практики XVIII в. в Италии, а учитывая огромное число выучившихся там и работавших впоследствии в разных странах музыкантов, можно судить и о доле ее воздействия на облик европейского музыкального искусства того времени в целом. Как отмечает американский музыковед Т. Кристенсен, «не будет преувеличением сказать, что это знание [о партименто. — З. М.] помогло совершить революцию в нашем понимании музыкальной педагогики и стилистики долгого XVIII в. Я не знаю ни одного другого примера недавнего времени, чтобы феномен, настолько распространенный и фундаментальный по отношению к педагогике и практике музыкантов столь

<sup>28</sup> За исключением особого в итальянской музыке случая создания произведений для двух исполнителей партименти — четырнадцати сонат для двух клавесинов Б. Пасквини (1637–1710). Разбор и вариант реализации второй сонаты (C-dur) приводятся Дж. Сангвинетти [25, р. 278–82], речь о них заходит также в работах Р. Гьердингена [19, р. 102], Т. Кристенсена [14, р. 108–9] и др.

<sup>29</sup> Довольно обоснованная позиция продемонстрирована в рецензии на монографию Дж. Сангвинетти голландского музыковеда Т. де Годе-Клинкхамер, специализирующейся на вопросах *basso continuo* [37, р. 195–7].

длительного периода, был освещен музыковедами так бедно. Но это правда. И мы признательны деятельности Сангвинетти, Гьердингена и некоторых других исследователей за то, что с наших глаз спала пелена» [43, p. 9].

Отсюда обоснованность интереса, который проявляется к партименто за рубежом сегодня как со стороны исторически достоверного исполнительства, так и со стороны музыкальной науки. Статье объектом изучения в XXI в. практике удалось, пройдя путь активных обсуждений и дискуссий, неизбежных в силу значительной временной дистанции, отделяющей нас от времени ее существования.

## Литература

1. Holtmeier, Ludwig. "Heinichen, Rameau, and the Italian Thoroughbass Tradition: Concepts of Tonality and Chord in the Rule of the Octave". *Journal of Music Theory* 57, no. 1 (2007): 5–49.
2. Tour, Peter van. "The Lost Art of Partimento". *Early Music* 31, no. 2 (2003): 340–1.
3. Митюкова, Залина и Александр Маклыгин. "Partimento как вид импровизационной педагогической практики XVIII века". *Музыка. Искусство, наука, практика*, no. 3/11 (2015): 11–22.
4. Paisiello, Giovanni. *Regole per bene accompagnare il Partimento, o sia il Basso Fondamentale sopra il Cembalo Del Signor Maestro Giovanni Paisiello*. Санкт-Петербург: Типография морского шляхетнаго Кадетскаго Корпуса, 1782.
5. Basili, Andrea. *Musica Universale Armonico Pratica*. Venice: Scaccaglia, 1776.
6. Келдыш, Юрий. "Паизиелло Д." В кн. *Музыкальная энциклопедия*, под ред. Юрия Келдыша, т. 4: 152. М.: Советская энциклопедия, 1978.
7. Byros, Vasili. "Review of Giorgio Sanguinetti, The Art of Partimento: History, Theory, and Practice (Oxford University Press, 2012)". *Music Theory Online* 18, no. 3 (2012). Дата обращения июль 7, 2017. <http://www.mtosmt.org/issues/mto.12.18.3/mto.12.18.3.byros.html>.
8. Митюкова, Залина. "Карло Когумаччи: правила и принципы partimenti". *Старинная музыка*, no. 3/77 (2017): 24–29.
9. Мрарчко, Марина. "Partimento в итальянской импровизационной практике XVII–XVIII веков". В сб. *Навуковыя працы Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. Музычная культура Беларусі ў сусветнай прасторы*, склад. Вольга Дадзіёмава, 89–100. Мінск: Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі, 2009, вып. 19, сер. 1.
10. Lutz, Rudolf. "The playing of Partimento". In *Partimento and Continuo Playing in Theory and Practice*, edited by Dirk Moelants, 113–27. Leuven: Leuven University Press, 2010.
11. Rabinovitch, Gilad and Johnandrew Slominski. "Towards a Galant Pedagogy: Partimenti and Schemata as Tools in the Pedagogy of Eighteenth-Century Style Improvisation". *Music Theory Online* 21, no. 3 (2015). Дата обращения июль 10, 2017. <http://www.mtosmt.org/issues/mto.15.21.3/mto.15.21.3.rabinovitch.php>.
12. Borgir, Tharald. *The Performance of the Basso Continuo in Italian Baroque Music*. Ann-Arbor: UMI Research Press, 1987.
13. Lester, Joel. *Compositional Theory in the Eighteenth Century*. London: Harvard University Press, 1992.
14. Christensen, Thomas. "The 'Règle de l'Octave' in Thorough-Bass Theory and Practice". *Acta Musicologica* 64, fasc. 2 (1992): 91–117.
15. Cafiero, Rosa. "La didattica del partimento a Napoli fra Settecento e Ottocento: note sulla fortuna delle Regole di Carlo Cotumacci". In *Gli affetti convenienti all'idee. Studi sulla musica vocale italiana*, a cura di Maria Caraci Vela, Rosa Cafiero, Angela Romagnoli, 549–79. Naples: Edizioni Scientifiche Italiane, 1993.
16. Rosenberg, Jesse. "Il 'leista' Raimondi contro il 'durantista' Bellini?". In *Francesco Florimo e l'Ottocento musicale*, a cura di Rosa Cafiero e Marina Marino, 75–97. Reggio Calabria: Jason, 1999.
17. Gjerdingen, Robert. "Gebrauchs-Formulas". *Music Theory Spectrum* 33, iss. 2 (2011): 191–9.
18. Gjerdingen, Robert. *Musical Style in the Galant Style*. London: Oxford University Press, 2007.
19. Gjerdingen, Robert. "Partimento, que me veux-tu?". *Journal of Music Theory* 51, no. 1 (2007): 85–135.
20. Аренский, Антон. *Сборник задач (1000) для практического изучения гармонии*. М.: Музгиз, 1960.
21. Taruskin, Richard. "Catching up with Rimsky-Korsakov". *Music Theory Spectrum*, no. 33/2 (2011): 169–85.

22. Renwick, William. *The Langloz Manuscript: Fugal Improvisation through Figured Bass*. Edition and facsimile, with introductory essay and performance notes by William Renwick. New York: Oxford University Press, 2001.
23. Fellerer, Karl Gustav. "Le Partimento et l'organiste au XVIIIe siècle". *Music Sacra*, no. 41 (1934): 251–4.
24. Серебрянников, Максим. "Сольная клавирная генерал-бас-фуга эпохи барокко". Дис. канд. иск., Гос. институт искусствознания, 2013.
25. Sanguinetti, Giorgio. *The Art of Partimento: History, Theory and Practice*. London: Oxford University Press, 2012.
26. Кирхгоф, Готфрид. *Музыкальная азбука. Факсимильное воспроизведение оригинального издания ок. 1734 года*. Реализация цифрованного баса, вступительная статья и комментарии Анатолия Милки. СПб.: Композитор, 2004.
27. Milka, Anatoly. "Preface to the Facsimile Reproduction of the Original Edition of Gottfried Kirchoff's LA. B. C. Musical: Contenant des Preludes et des Fugues les Tons Pour l'Orgue, ou le Clavecin Fort utile aux disciples pour apprendre a accompagner de la Basse Continue et a faire des Preludes et des Fugues. Amsterdam, c.1734". *Bach: The Journal of the Riemenschneider Bach Institute* 42, no. 2 (2011): 1–39.
28. Симакова, Наталия. *Контрапункт строгого стиля и фуга*. 2 книги. М.: Композитор, 2007, кн. 2.
29. Arnold, Franck Thomas. *The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass as Practised in the XVIIth and XVIIIth Centuries*. London: Oxford University Press, 1931.
30. Сангвинетти, Джорджио. "Загадка на ровном месте: *partimenti* и их значение в музыкальной теории XVIII века". *Журнал Общества теории музыки*, no. 3/19 (2017): 51–9.
31. Tour, Peter van, ed. *The 189 Partimenti of Nicola Sala: Complete Edition with Critical Commentary*. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis, 2017, vols. 1–3.
32. Tour, Peter van, ed. *The Gallipoli Manuscript: Partimento Realizations of Francesco Durante's Studj per Cembalo con partimenti diversi*. Visby: Wessmans Musikförlag, 2017, vol. 1a, 1b.
33. Sanguinetti, Giorgio. "The Realization of Partimenti: An Introduction". *Journal of Music Theory* 51, no. 1 (2007): 51–83.
34. Rousseau, Jean-Jacques. *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une Société de Gens de lettres*, édité par Denis Diderot and Jean le Rond d'Alembert. Paris, 1751, vol. 15. Дата обращения декабрь 15, 2017. [https://fr.wikisource.org/wiki/L'Encyclopédie/1re\\_édition/SONATE](https://fr.wikisource.org/wiki/L'Encyclopédie/1re_édition/SONATE).
35. Paraschivescu, Nicoleta. "Una chiave per comprendere la prassi del partimento: la sonata Perfidia di Francesco Durante". *Rivista di Analisi e Teoria Musicale*, no. 15 (2009): 50–65.
36. Demeyere, Ewald. "La fugue *partimento*: exercice ou composition?" In *Les écritures musicales*, édité par Jean-Pierre Deleuze, Sébastien Van Bellegem, 125–35. Bruxelles: Éditions Margada, 2007.
37. Goede, Thérèse de. "Giorgio Sanguinetti, *The Art of Partimento*. Review". *Dutch Journal of Music Theory* 18, no. 3 (2013): 194–202.
38. Tour, Peter van. *Counterpoint and Partimento: Methods of Teaching Composition in Late Eighteenth-Century Naples*. Uppsala: Studia musicologica Upsaliensis, 2015.
39. Tour, Peter van. "Partimento teaching according to Francesco Durante, investigated through the earliest manuscript sources". In *Studies in Historical Improvisation: From Cantare super Librum to Partimenti*, edited by Massimiliano Guido, 131–48. New York: Routledge, 2017.
40. Fellerer, Karl Gustav, ed. *Der Partimento-Spieler: Übungen in Generalbass-Spiel und in gebundener Improvisation*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1940.
41. Williams, Peter and Rosa Cafiero. "Partimento". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stanley Sadie and John Tyrrell. 2<sup>nd</sup> ed. London: Macmillan, 2001, vol. 19. Дата обращения декабрь 20, 2017. <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000020981>.
42. Bach, Carl Philipp Emanuel. *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. 2 Bände*. Berlin, 1753–1762. *Translated as Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments by Carl Philipp Emanuel Bach*, edited by William John Mitchell. 2<sup>nd</sup> ed. London: Cassell and Company, 1951.
43. Christensen, Thomas. "The Improvisatory Moment". In *Studies in Historical Improvisation: From Cantare Super Librum to Partimenti*, edited by Massimiliano Guido, 9–24. New York: Routledge, 2017.

Статья поступила в редакцию 15 декабря 2017 г.,  
рекомендована в печать 28 февраля 2018 г.

Контактная информация:

Митюкова Залина Закировна — аспирантка; zalina-mityukova@mail.ru

## Partimento as a research object in the 21<sup>st</sup> century musicology

Zalina Z. Mityukova

Kazan State Conservatory named after N. G. Zhiganov,  
38, B. Krasnaya str., Kazan, 420015, Russian Federation

**For citation:** Mityukova Z. Z. Partimento as a research object in the 21<sup>st</sup> century musicology. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts*, 2018, vol. 8, issue 2, pp. 179–194. <https://doi.org/10.21638/11701/spbu15.2018.202>

In the 18<sup>th</sup> century, the Italian clavier tradition of partimento was widespread in Europe. It is being considered as a research object only from the end of the 20<sup>th</sup> century, and nowadays it is being explored by scholars from the various countries. Despite the ongoing increase in the number of publications on the partimento, its general idea is still ambiguous because of the complexity of the practice. Today the existence of its different interpretations (from the hyperbolization of its significance in the music of the eighteenth century to its denial) calls for the need to turn to the features of the scientific reception of partimento. In the works of the researchers, the practice is shown from the various aspects. The main discrepancies are related to the comprehension of the problem of the phenomenon of partimento. They extend from the discussion of the etymology to the comprehension of the peculiarities of the practice: the correlation of its instructive and artistic nature; features of improvised and composed music; its connection with *basso continuo*. The article highlights the most controversial issues connected with the understanding of the partimento.

**Keywords:** partimento, improvisation, *basso continuo*, clavier music, music pedagogy of the 18<sup>th</sup> century, Italian music of the 18<sup>th</sup> century.

## References

1. Holtmeier, Ludwig. “Heinichen, Rameau, and the Italian Thoroughbass Tradition: Concepts of Tonality and Chord in the Rule of the Octave”. *Journal of Music Theory*, 2007, vol. 57, no. 1, pp. 5–49.
2. Tour, Peter van. “The Lost Art of Partimento”. *Early Music* 31, no. 2 (2003): 340–1.
3. Mityukova, Zalina and Aleksandr Maklygin. “Partimento kak vid improvizatsionnoi pedagogicheskoi praktiki XVIII veka” [“Partimento as an improvisational educational practice of the 18<sup>th</sup> century”]. *Muzyka. Iskusstvo, nauka, praktika* [Music. Art, research, practice], no. 3/11 (2015): 11–22. (In Russian)
4. Paisiello, Giovanni. *Regole per bene accompagnare il Partimento, o sia il Basso Fondamentale sopra il Cembalo Del Signor Maestro Giovanni Paisiello*. St. Petersburg: Tipografiia morskago shliakhnetnago Kadetskago Korpusa, 1782.
5. Basili, Andrea. *Musica Universale Armonico Pratica*. Venice: Scaccaglia, 1776.
6. Keldysh, Iurii. “Paiziello D.” In *Muzykal'naia entsiklopediia*, edited by Iurii Keldysh, vol. 4: 152, Moscow: Sovetskaia entsiklopediia, 1978. (In Russian)
7. Byros, Vasili. “Review of Giorgio Sanguinetti, *The Art of Partimento: History, Theory, and Practice* (Oxford University Press, 2012)”. *Music Theory Online* 18, no. 3 (2012). Accessed July 7, 2017. <http://www.mtosmt.org/issues/mto.12.18.3/mto.12.18.3.byros.html>.
8. Mityukova, Zalina. “Karlo Kotumachchi: pravila i printsipy partimenti” [“Carlo Cotumacci: the rules and principles of partimenti”]. *Starinnaia muzyka*, no. 3/77 (2017): 24–9. (In Russian)
9. Mrachko, Marina. “Partimento v ital'ianskoi improvizatsionnoi praktike XVII–XVIII vekov”. In *Navukovyia pratsy Belaruskai dziazhaŭnai akademii muzyki. Muzychnaia kul'tura Belarusi ŷ susvetnai prastory*, compiled by Vołga Dadziemava, 89–100. Minsk: Belarускаia dziazhaŭnaia akademiia muzyki, 2009, iss. 19, ser. 1. (In Russian)

10. Lutz, Rudolf. "The playing of *Partimento*". In *Partimento and Continuo Playing in Theory and Practice*, edited by Dirk Moelants, 113–27. Leuven: Leuven University Press, 2010.
11. Rabinovitch, Gilad and John Andrew Slominski. "Towards a Galant Pedagogy: Partimenti and Schemata as Tools in the Pedagogy of Eighteenth-Century Style Improvisation". *Music Theory Online* 21, no. 3 (2015). Accessed July 10, 2017. <http://www.mtosmt.org/issues/mto.15.21.3/mto.15.21.3.rabinovitch.php>.
12. Borgir, Tharald. *The Performance of the Basso Continuo in Italian Baroque Music*. Ann-Arbor: UMI Research Press, 1987.
13. Lester, Joel. *Compositional Theory in the Eighteenth Century*. London: Harvard University Press, 1992.
14. Christensen, Thomas. "The 'Règle de l'Octave' in Thorough-Bass Theory and Practice". *Acta Musicologica*, vol. 64, fasc. 2 (1992): 91–117.
15. Cafiero, Rosa. "La didattica del partimento a Napoli fra Settecento e Ottocento: note sulla fortuna delle Regole di Carlo Cotumacci". In *Gli affetti convenienti all'idee. Studi sulla musica vocale italiana*, a cura di Maria Caraci Vela, Rosa Cafiero, Angela Romagnoli, 549–79. Naples: Edizioni Scientifiche Italiane, 1993.
16. Rosenberg, Jesse. "Il 'leista' Raimondi contro il 'durantista' Bellini". In *Francesco Florimo e l'Ottocento musicale*, a cura di Rosa Cafiero e Marina Marino, 75–97. Reggio Calabria: Jason, 1999.
17. Gjerdingen, Robert. "Gebrauchs-Formulas". *Music Theory Spectrum* 33, iss. 2 (2011): 191–9.
18. Gjerdingen, Robert. *Music in the Galant Style*. London: Oxford University Press, 2007.
19. Gjerdingen, Robert. "Partimento, que me veux-tu?". *Journal of Music Theory* 51, no. 1 (2007): 85–135.
20. Arenskii, Anton. *Sbornik zadach (1000) dlia prakticheskogo izucheniia garmonii*. Moscow: Muzgiz, 1960. (In Russian)
21. Taruskin, Richard. "Catching up with Rimsky-Korsakov". *Music Theory Spectrum*, no. 33/2 (2011): 169–85.
22. Renwick, William. *The Langloz Manuscript: Fugal Improvisation through Figured Bass*. Edition and facsimile, with introductory essay and performance notes by William Renwick. New York: Oxford University Press, 2001.
23. Fellerer, Karl Gustav. "Le Partimento et l'organiste au XVIIIe siècle". *Music Sacra*, no. 41 (1934): 251–4.
24. Serebrennikov, Maksim. "Sol'naia klavirnaia general-bas-fuga epokhi barokko". PhD diss., Gos. institut iskusstvovedeniia, 2013. (In Russian)
25. Sanguinetti, Giorgio. *The Art of Partimento: History, Theory and Practice*. London: Oxford University Press, 2012.
26. Kirchhoff Gottfried. *LABC Musical. Faksimil'noe vosproizvedenie original'nogo izdaniia ok. 1734 goda*. Implementation of basso continuo, introductory article and comments by Anatolii Milka. St. Petersburg: Kompozitor, 2004. (In Russian)
27. Milka, Anatolii. "Preface to the Facsimile Reproduction of the Original Edition of Gottfried Kirchhoff's LA. B. C. Musical: Contenant des Preludes et des Fugues les Tons Pour l'Orgue, ou le Clavecin Fort utile aux disciples pour apprendre a accompagner de la Basse Continue et a faire des Preludes et des Fugues. Amsterdam, c.1734". *Bach: The Journal of the Riemenschneider Bach Institute* 42, no. 2 (2011): 1–39.
28. Simakova, Nataliia. *Kontrapunkt strogogo stilja i fuga*. 2 books. Moscow: Kompozitor, 2007, Bk. 2. (In Russian)
29. Arnold, Franck Thomas. *The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass as Practised in the XVIIth and XVIIIth Centuries*. London: Oxford University Press, 1931.
30. Sangvinetti, Dzhordzhio. "Zagadka na rovnom meste: partimenti i ikh znachenie v muzykal'noi teorii XVIII veka" ["Enigma out of the clear sky: partimenti and their role in music theory of 18<sup>th</sup> century"]. *Zhurnal Obshchestva teorii muzyki [The Journal of Russian Society for Theory of Music]*, no. 3/19 (2017): 51–9. (In Russian)
31. Tour, Peter van, ed. *The 189 Partimenti of Nicola Sala: Complete Edition with Critical Commentary*. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis, 2017, vols. 1–3.
32. Tour, Peter van, ed. *The Gallipoli Manuscript: Partimento Realizations of Francesco Durante's Studi per Cembalo con partimenti diversi*. Visby: Wessmans Musikförlag, 2017, vol. 1a, 1b.
33. Sanguinetti, Giorgio. "The Realization of Partimenti: An Introduction". *Journal of Music Theory* 51, no. 1 (2007): 51–83.
34. Rousseau, Jean-Jacques. *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une Société de Gens de lettres*, édité par Denis Diderot and Jean le Rond d'Alembert. Paris, 1751, vol. 15. Accessed December 15, 2017. [https://fr.wikisource.org/wiki/L'Encyclopédie/1re\\_édition/SONATE](https://fr.wikisource.org/wiki/L'Encyclopédie/1re_édition/SONATE).

35. Paraschivescu, Nicoleta. “Una chiave per comprendere la prassi del partimento: la sonata Perfidia di Francesco Durante”. *Rivista di Analisi e Teoria Musicale*, no. 15 (2009): 50–65.
36. Demeyere, Ewald. “La fugue *partimento*: exercice ou composition?” In *Les écritures musicales*, édité par Jean-Pierre Deleuze, Sébastien Van Belleghem, 125–35. Bruxelles: Éditions Margada, 2007.
37. Goede, Thérèse de. “Giorgio Sanguinetti, *The Art of Partimento*. Review”. *Dutch Journal of Music Theory* 18, no. 3 (2013): 194–202.
38. Tour, Peter van. *Counterpoint and Partimento: Methods of Teaching Composition in Late Eighteenth-Century Naples*. Uppsala: Studia musicologica Upsaliensia, 2015.
39. Tour, Peter van. “Partimento teaching according to Francesco Durante, investigated through the earliest manuscript sources”. In *Studies in Historical Improvisation: From Cantare super Librum to Partimenti*, edited by Massimiliano Guido, 131–48. New York: Routledge, 2017.
40. Fellerer, Karl Gustav, ed. *Der Partimento-Spieler: Übungen in Generalbass-Spiel und in gebundener Improvisation*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1940.
41. Williams, Peter and Rosa Cañero. “Partimento”. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stanley Sadie and John Tyrrell. 2nd ed. London: Macmillan, 2001, vol. 19. Accessed December 20, 2017. <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000020981>.
42. Bach, Carl Philipp Emanuel. *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. 2 Bände. Berlin, 1753–1762. Translated as Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments by Carl Philipp Emanuel Bach*, edited by William John Mitchell. 2nd ed. London: Cassell and Company, 1951.
43. Christensen, Thomas. “The Improvisatory Moment”. In *Studies in Historical Improvisation: From Cantare Super Librum to Partimenti*, edited by Massimiliano Guido, 9–24. New York: Routledge, 2017.

Author’s information:

Zalina Z. Mityukova — postgraduate student; zalina-mityukova@mail.ru