

Санкт-Петербургский государственный университет

Мордвинова Татьяна Сергеевна

**ПРАКТИКА ПАРТИМЕНТО
В ИТАЛЬЯНСКОЙ МУЗЫКЕ XVIII ВЕКА:
ПРАВИЛА, ФОРМУЛЫ И ИХ РЕАЛИЗАЦИЯ**

Выпускная квалификационная работа

Уровень образования: магистратура

Направление 50.04.01 «Искусства и гуманитарные науки»

Основная образовательная программа ВМ.5082

«Историческое исполнительство на клавишных музыкальных инструментах»

Научный руководитель:
профессор кафедры органа,
клавесина и карильона,
доктор искусствоведения,
профессор А. А. Панов

Рецензент:
профессор кафедры теории музыки
СПбГК, искусствоведения,
профессор К. И. Южак

Санкт-Петербург

2021

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ИСТОРИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ	
ВОЗНИКНОВЕНИЯ И РАЗВИТИЯ ПРАКТИКИ ПАРТИМЕНТО	12
1.1. История консерваторий	12
1.1.1. Возникновение консерваторий в Неаполе	12
1.1.2. Зарождение и становление профессиональной музыкальной школы	13
1.2. Внутреннее устройство консерваторий	16
1.3. Музыкальное образование в консерваториях Неаполя	20
1.3.1. Сольфеджио	20
1.3.2. Партименто	23
1.3.3. Контрапункт и композиция	25
1.4. Мастера партименто	25
1.4.1. Франческо Дуранте и Леонардо Лео	27
1.4.2. Феделе Фенароли	28
1.4.3. Джованни Паизиелло	29
ГЛАВА 2. ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ПАРТИМЕНТО	30
2.1. Источники партименто	30
2.1.1. Сборники правил	32
2.2. Правила и формулы партименто	32
2.2.1. Каденции и задержания	36
2.2.2. Правило октавы	39
2.2.3. Ходы баса и модуляции	41
2.3. Реализация партименто	44
2.4. Практика партименто в современной педагогике	46
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	47
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	48
ПРИЛОЖЕНИЕ I. НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ	53
ПРИЛОЖЕНИЕ II. ФЕДЕЛЕ ФЕНАРОЛИ. «ПРАВИЛА МУЗЫКИ»	61

ВВЕДЕНИЕ

Партименто (ит. *partimento, partimenti*) — яркое и специфическое явление в итальянской музыке XVII–XIX веков; это тип музыкальной культуры, включающий в себя способ нотной фиксации, методику обучения, композиции и исполнения клавирной музыки. Характерными чертами нотации партименто являются запись на одной строке, частая смена ключей, которая сигнализировала о вступлении темы в другом голосе, изменении фактуры, чередовании *tutti-solo* и многом другом.

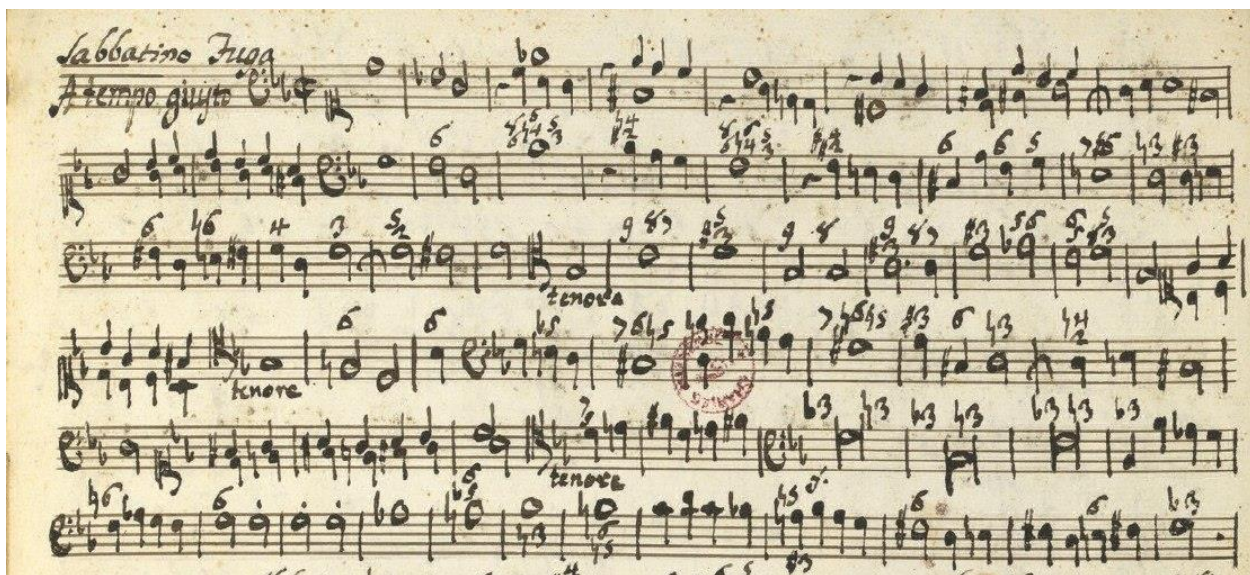
На этапе своего зарождения партименто являлось, фактически, альтернативной системой записи, которая требовала от исполнителя импровизации. Вопрос о происхождении термина *partimento* остаётся открытым. На протяжении XVII–XIX веков термин соотносился с басом (так как правила партименто касались, в основном, реализации басовой линии). В словаре Гроува говорится:

«**Партименто** (ит. “разделение”). Термин, часто используемый в конце XVIII и начале XIX вв. чтобы обозначить упражнения для игры цифрованного баса, реже — для аккомпанемента солирующему инструменту <...>. Слово может или не может относиться к практике диминуирования XVII века, то есть исполнения вариаций на повторяющийся (цифрованный) бас; вероятно, термин отражает распространённую в 1700-е годы итальянскую практику записи басовых линий для исполнителей на клавире для переработки [басовых линий] в полноценную пьесу»¹.

Некоторые простые партименти действительно представляют собой басовые линии, однако в более сложных из них в процессе развёртывания материала может появиться любой ключ, даже высокий, как сопрановый или старо-французский скрипичный; часто басовый ключ открывает партименто

¹ **Partimento** (it.: division). A term used frequently in the late 18th and early 19th centuries to denote exercises in figured-bass playing, not so much as accompaniments to a solo instrument as self-contained piece <...>. The word may or may not refer to the 17th century practice of divisions, i.e. performing variations on a repeating (figured) bass; more likely it reflects the common Italian practice c1700 of writing bass lines for keyboard players to work into fully-fledged pieces (*Williams, P., Cafiero, R. Partimento*, p. 173).

и (не всегда) завершает его, но в середине пьесы ключи могут постоянно меняться. Итальянский музыковед и пианист Джорджио Сангвинетти назвал партименто «наброском (скетчем), записанном на одной нотной строке, чья главная цель — направлять клавирную импровизацию пьесы»².



Ил.1. Фрагмент фуги Николы Сабатино (*Nicola Sabatino*, 1705?–1796), записанной в нотации партименто.

Способ нотации партименто показал со временем свой педагогический потенциал и стал применяться в учебной практике. Исследователь партименто Питер Ван Тур пишет: «образовательный контекст помог нам определить термин партименто, показывая его двойную образовательную функцию: с одной стороны, партименти использовались для воспитания музыкального воображения через реализацию цифрованного или нецифрованного баса за клавиатурой, с другой стороны, [партименти использовались] для развития свободного владения письменной композицией». Термин партименто исследователь определил как «нотационное средство, обычно записанное на одной нотной строке в ключе фа, и цифрованное, и нецифрованное, применимое и в игровых, и в письменных работах и используемое для развития навыков в искусстве

² “A partimento is a sketch, written on a single staff, whose main purpose is to be a guide for improvisation of a composition at the keyboard” (*Sanguinetti, G. The Art Of Partimento: History, Theory and Practice*, 2012. P. 14).

аккомпанемента, импровизации, диминуции и контрапункта»³. Педагогика партименто неразрывно связана с четырьмя неаполитанскими консерваториями: Санта-Мария-ди-Лорето (*Santa Maria di Loreto*), Санта-Мария-делла-Пиета-деи-Туркини (*Santa Maria della Pietà dei Turchini*), Сант-Онофрио-а-Порта-Капуана (*Sant'Onofrio a Porta Capuana*) и Повери-ди-Джезу-Кристо (*Poveri di Gesù Cristo*); именно там в течение XVII–XVIII веков сложилась и расцвела методика обучения партименто. Консерватории стали первыми профессиональными учебными заведениями и завоевали славу в Европе. Изучение их истории началось еще в XIX веке с фундаментального исследования итальянского музыковеда Франческо Флоримо (*Francesco Florimo*) о неаполитанских консерваториях⁴. В XX веке изучение этой темы (с иным историографическим подходом) продолжил Сальваторе Ди Джакомо (*Salvatore Di Giacomo*)⁵.

Теория и практика музыкального образования в консерваториях строились на тройке «сольфеджио — партименто — контрапункт». Прежде, чем приступать к изучению практических дисциплин, ученики в течение как минимум трёх лет (либо, по решению мастера, дольше) занимались сольфеджио, учили наизусть внушительное количество мелодического материала, который впоследствии использовали при реализации партименто. Следует отметить, что сольфеджио (ит. *solfeggi*) — это в основном упражнения для голоса с басом, они редко пелись *a capella*. Соответственно, еще на подготовительном неигровом этапе ученики запоминали также и басовый материал. К моменту завершения курса сольфеджио ученики

³ “...a notational device, commonly written on a single staff in the F clef, either figured or unfigured, applied both in playing and in writing activities, and used for developing skills in the art of accompaniment, improvisation, diminution, and counterpoint” (*Tour, P. van. Taking a walk at the Molo: Partimento and the Improvised Fugue, 2019, p. 371*).

⁴ *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatori* (4 тома, Napoli, 1880–1882).

⁵ *I quattro antichi Conservatorii dimusica di Napoli. Il conservatorio di Sant'Onofrio a Capuana e quello di Santa Maria dello Pietà dei Turchini* (Palermo, 1924) и *I quattro antichi Conservatorii di musica di Napoli. Il Conservatorio dei Poveri di Gesu Cristo e quello di Santa Maria di Loreto* (Palermo, 1928).

обладали стабильной мелодико-гармонической базой и через игру партименто переходили уже к практическому (за клавиром) изучению правил контрапункта, генерал-баса, импровизации и начальным этапам композиции. Контрапункт был следующей, высшей ступенью обучения; после его прохождения студентам позволялось переходить уже к свободной композиции.

Популярность неаполитанских учителей и их методов привела к распространению партименто по всей Европе, включая Санкт-Петербург⁶. О реальных масштабах распространения практики партименто за пределами Италии судить трудно, так как пристальное её изучение началось совсем недавно, уже в начале XXI века. Как отмечает в своём исследовании Залина Митюкова, «существует разное понимание статуса этого явления — от гиперболизации его значения в музыке XVIII века до отрицания как такового»⁷. Джорджио Сангвинетти в статье «Загадка на ровном месте: *partimenti* и их значение в музыкальной теории XVIII века», тем не менее, утверждает, что «...каждый композитор в период между XVII и XIX столетиями был подвержен, так или иначе, влиянию неаполитанских мастеров»⁸. В качестве примера музыковед цитирует письмо Йозефа Гайдна, в котором говорится, что композитор учился композиции у Николы Порпоры, предположительно в Вене в 1753 году. Порпора преподавал в консерваториях Сант-Онофрио и Санта-Мария-ди-Лорето и учился, в свою очередь, у другого мастера партименто — Гаэтано Греко. Сангвинетти утверждает, что Людвиг ван Бетховена, ученика Гайдна, можно рассматривать как представителя третьего поколения студентов Гаэтано

⁶ В 1782 году в Петербурге был издан сборник Джованни Паизиелло *Regole per bene accompagnare il partimento*, который композитор создал для обучения великой княгини Марии Федоровны. Ранее, в 1735–1758 гг., при дворе императрицы Анны Иоановны служил также другой известный неаполитанец Франческо Арайа, который был учеником мастеров партименто Леонардо Винчи и Леонардо Лео.

⁷ Митюкова, З.З. Партименто в итальянской музыке XVIII века, 2018, с. 10.

⁸ Сангвинетти, Дж. Загадка на ровном месте: *partimenti* и их значение в музыкальной теории XVIII века, с. 53.

Греко. В качестве другого примера можно привести Иоганна Кристиана Баха, который учился у известного мастера партименто из Болоньи падре Мартини. Не так давно манускрипты партименто были обнаружены в Южной Америке⁹.

За пределами Италии современное переосмысление партименто началось с работ Карла Густава Феллерера (1902–1984)¹⁰. Вскоре после того, как Феллерер получил докторскую степень (1925 г.), он в качестве доцента поступил на работу в университет Мюнстера, где обнаружил огромные запасы итальянских музыкальных манускриптов из коллекции Фортунато Сантини (*Fortunato Santini*, 1778–1861) — римского священника, композитора-любителя и библиофила. Сантини собрал самую большую в Европе коллекцию музыкально-педагогических работ XVIII–XIX веков из консерваторий Неаполя. Эти манускрипты легли в основу одного из ранних эссе Феллерера о партименти (1934). Однако к концу Второй мировой войны музыковед прекратил работу над этой темой, и прошли десятилетия, прежде чем вновь возник интерес к партименто. По словам Роберта Гьердингена, диссертация Таральда Боргира *The Performance of the Basso Continuo in Seventeenth-Century Italian Music* (1971) была, возможно, первой публикацией на английском языке, представляющей научную дискуссию о партименто¹¹. Следующая диссертация — Александра Зильбегера (1976) *Italian Manuscript Sources of Seventeenth-century Keyboard Music* — посвящена ранним итальянским клавирным практикам в целом. Затем, уже в 1990-е годы, вышло исследование Томаса Кристенсена о правиле октавы *The Règle de l'Octave in Thorough-Bass Theory and Practice* (1992), статья Розы Кафиеро *Conservatories and the Neapolitan School* (1993), в которой описывается преподавание партименто в неаполитанских консерваториях. В нашем веке практика партименто продолжает рассматриваться с разных сторон в ряде

⁹ Endo, Yohei. Partimento Pedagogy and Its Modern Application, 2018.p. 19.

¹⁰ Книга *Das Partimentospiel, eine Aufgabe des Organisten im 18. Jahrhundert* Карла Густава Феллерера (1940) является первой музыковедческой работой о партименто.

¹¹ Gjerdingen, R. Partimento, que me veux tu? P. 88.

статей и диссертаций. Крупнейшие исследования по теме принадлежат Роберту Гьердингену (2007), Джорджио Сангвинетти (2012) и Питеру ван Туру (2015).

Американский музыковед Роберт Гьердинген в своей монографии *Music in the Galant Style* (2007) выдвинул тезис о том, что галантный стиль композиции занимал господствующее положение в придворной (и не только) музыкальной жизни как Италии, так и Европы на протяжении большей части XVIII века. Гьердинген рассматривает партименто как основу композиции галантного стиля. Техника композиции галантного стиля базировалась на устойчивых музыкальных оборотах, формулах, которые автор определил как *schemata* (*schema* в единственном числе). Преимущество данной техники заключается в модульном принципе — пьесы можно сочинять быстро и легко, объединяя заранее заготовленные блоки музыкального материала. Исследователь проделал большую работу по анализу музыкальных формул, распространенных во времена галантного стиля, а также представил технологию игры партименто.

Монография Джорджио Сангвинетти *The Art of Partimento: History, Theory and Practice* (2012) является первым комплексным исследованием по теме. Сангвинетти рассматривает партименто с разных точек зрения — музыковедческой, теоретической и практической. Его книга состоит из четырех частей. Первая посвящена истории и источникам партименто. В ней автор даёт общее представление о практике, описание источников, рассматривает историю четырех неаполитанских консерваторий (включая их организацию, быт, учебный план), а также генеалогию мастеров партименто. Вторая часть посвящена теории и правилам партименто, так называемым *regole*, или правилам. Третья и четвертая части — практические, в них Сангвинетти освещает реализацию партименто. Третья часть начинается с объяснений правил и элементарной расшифровки, переходя к более сложным аспектам реализации (таких как имитация, диминуция, ритм, мотивная согласованность). Четвертая часть — это руководство по реализации

партименти, сгруппированных по жанру, стилю и форме и организованных по уровню сложности.

В монографии Питера ван Тура *Counterpoint and Partimento. Methods of Teaching Composition in Late Eighteenth-Century Naples* (2015) приводятся доказательства того, что партименти использовались не только как клавирные упражнения, но и как упражнения в контрапункте. Автор сосредотачивается на изучении преподавания контрапункта в консерваториях Неаполя, рассматривает и сравнивает ведущие в XVIII веке школы Франческо Дуранте и Леонардо Лео. В своей книге ван Тур впервые представляет комплекс важных и до недавнего времени неизвестных манускриптов. На их примере исследователь шаг за шагом демонстрирует, как изучался контрапункт в XVIII столетии.

В отечественной науке практика партименто практически не исследовалась. Впервые партименто упоминается во второй части двухтомной монографии Н. А. Симаковой «Контрапункт строгого письма и fuga» (2007). М. А. Серебренников в своей кандидатской диссертации «Сольная клавирная генерал-бас-фуга эпохи Барокко» (Москва, 2013) рассматривает жанр основанной на *basso continuo* фуге, которую он называет «генерал-бас-фуга».

Первым специальным трудом на русском языке, посвященным партименто, стала кандидатская диссертация З. З. Митюковой «Партименто в итальянской музыке XVIII века» (Казань, 2018). В диссертации обсуждаются практика партименто, терминологический аппарат, типология партименти, исследуются источники и материалы, которые не рассматривались в российском музыковедении.

В 2020 году британский музыковед Николас Барагванат выпустил монографию *The Solfeggio Tradition: a Forgotten Art of Melody in the Long Eighteenth Century*, в которой представил детальную историю преподавательской традиции сольфеджио в Неаполе, а также руководство к аутентичному пению упражнений. Исследование представляет большую

ценность в контексте изучения партименто, поскольку сольфеджио в неаполитанских консерваториях было начальной и важной дисциплиной, подготавливающей студентов к игре партименто и композиции за клавиром. В этом же году вышла вторая монография Роберта Гьердингена *Child Composers in the old conservatories: How Orphans Became Elite Musicians*, посвящённая игре партименти, музыкальным схемам (*schemata*), сольфеджио, а также образовательным методам в неаполитанских консерваториях. Существует дополнение к этой книге в виде *Youtube*-канала под названием *Child Composers*.

Актуальность исследования. На сегодняшний день тема партименто в зарубежном музыкознании активно изучается, однако на русском языке тема партименто практически не представлена. Исключения представляют упомянутая выше диссертация (2018) и ряд статей З. Митюковой, в которых даётся более или менее целостная картина теории и практики партименто в Италии. Косвенно к теме партименто, помимо диссертации М. А. Серебренникова (2013), относится факсимильное издание «Музыкальной азбуки» Готфрида Кирхгофа (*L'A.B.C. Musical*) 1734 года, подготовленное профессором Санкт-Петербургского государственного университета и Санкт-Петербургской государственной консерватории Анатолием Павловичем Милкой¹². «Музыкальная азбука» — это цикл прелюдий и фуг в шестнадцати наиболее употребимых во времена композитора тональностях. Цикл примечателен тем, что все произведения в нём целиком записаны в нотации партименто и представляют жанр партименто-фуги¹³. В издании также присутствует реализации всех прелюдий и фуг, выполненные Анатолием Павловичем.

¹² *Kirchhoff, G. L'A.B.C. Musical / Готфрид Кирхгоф. Музыкальная азбука. 2004.*

¹³ В предисловии и комментарии А. П. Милки термины «партименто» и «партименто-фуга» не употребляются.

Объектом исследования является партименто. **Предмет исследования** — теория, практика и педагогика партименто в неаполитанских консерваториях. **Цели работы:**

1. Рассмотреть образовательную систему в консерваториях Неаполя XVIII века и выявить причины её эффективности.

2. Рассмотреть практику партименто в неаполитанской традиции.

В настоящей диссертации поднимаются следующие вопросы:

1. На чём основывалось музыкальное образование в консерваториях Неаполя?

2. На каких теоретических трудах основывалась практика партименто?

3. Из каких элементов состоит практика партименто?

4. В чём заключалась педагогическая эффективность партименто?

5. Является ли возможным интегрировать практику партименто в современный образовательный процесс?

Для достижения цели ставятся следующие **задачи:**

1. Сбор и изучение научных исследований по теме.

2. Сбор и анализ исторических документов и нотных материалов.

Дополнительно подготовлен перевод на русский язык одного из важнейших документов в теории партименто *Regole Musicale* Феделе Фенароли (1775).

ГЛАВА 1. ИСТОРИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ ВОЗНИКНОВЕНИЯ И РАЗВИТИЯ ПРАКТИКИ ПАРТИМЕНТО

1.1. История консерваторий

1.1.1. Возникновение консерваторий в Неаполе

Консерватории в Неаполе, как и в других городах Италии, возникли в XVI веке как христианские приюты для сирот и малоимущих, в основном детей. Проблема беспризорников весьма остро стояла в крупных портовых городах, вроде Неаполя или Венеции, где проституция носила массовый характер. Налоговая политика испанского правительства¹⁴, повлекшая в 1550-х годах колоссальную иммиграцию из деревень и маленьких городов в столицу королевства, чума 1656 года — все это усугубило ситуацию с беспризорными детьми, сделав её серьёзным социальным бедствием. Создание консерваторий стало попыткой защитить детей, дать им приют и образование, чтобы они могли впоследствии зарабатывать на жизнь. Воспитанников обучали чтению, христианскому вероучению, а также основам ремесленных профессий и торговли. После обучения мальчики могли работать в качестве подмастерьев в различных ремесленных лавках. Для сирот и беспризорников европейский принцип *renferment* (стратегия перевоспитания, основанная на труде) являлся фундаментальным инструментом контроля: через работу неимущие восстанавливались социально и морально, особенно если они были молоды и заинтересованы в дальнейшей самостоятельной жизни. В этом отношении двойное значение имела возможность детей, живущих в консерваториях, работать подмастерьями в ремесленных лавках. С одной стороны, работа направляла их к ремеслу и гарантировала будущий социальный статус, с другой — заменяло сиротам родителей. Ремесленник и его домочадцы становились приемной семьей для ребенка. Розелла Дель Прете утверждает, что подобная опека, несомненно, имела высокую образовательную и символическую

¹⁴ На протяжении двух столетий (1503–1707) Неаполь был испанской колонией.

ценность, поскольку она решала серию важных вопросов (предоставление ресурсов на содержание ребенка, размещение в семье, обучение ремеслу), а также привлекала средства для тех консерваторий, которые обязались гарантировать помощь наибольшему числу сирот и беспризорников ¹⁵.

1.1.2. Зарождение и становление профессиональной музыкальной школы

В течение второй половины XVI века некоторые приюты начали специализироваться на музыкальном образовании ¹⁶. Возникновение профессиональной музыкальной школы стало следствием постоянно растущего спроса на капельмейстеров, певцов, инструменталистов, учителей музыки и копиистов со стороны различных религиозных и светских городских учреждений: церквей, монастырей, часовен, частных академий, позже театров. Большие расходы на содержание приютов повлекли за собой поиск новых источников финансирования, и с XVII века консерватории начали принимать на платное обучение студентов, желавших стать профессиональными музыкантами. Трансформация неаполитанских консерваторий в профессиональные образовательные учреждения — уникальный случай, оказавший значительное влияние на развитие музыкальной жизни Неаполя XVII–XVIII веков. По словам Розеллы Дель Прете, эта трансформация была обусловлена экономическими принципами ¹⁷. Возникновением музыкального рынка совпадает с рождением *Scuola Musicale Neapolitana* ¹⁸.

¹⁵ *Del Prete, R. Musical Education and the Job Market: The Employment of Children and Young People in the Neapolitan Music Industry with Particular Reference to the Period 1650–1806*, 2014, pp. 17–18.

¹⁶ Подробнее о первых консерваториях Италии: *Sanguinetti, G. The Art Of Partimento...*, p. 32.

¹⁷ *Del Prete, R. Op. cit.*, p. 16.

¹⁸ Имеется в виду группа оперных композиторов XVII–XVIII века: А. Скарлатти, Фр. Провенцале, Фр. Дуранте, Л. Лео, Л. Винчи, Н. Порпора и др.

Наиболее известными консерваториями с относительно долгой историей стали Санта-Мария-ди-Лорето (*Santa Maria di Loreto*), Санта-Мария-делла-Пиета-деи-Туркини (*Santa Maria della Pietà dei Turchini*), Сант-Онофрио (*Sant'Onofrio a Porta Capuana*) и Повери-ди-Джезу-Кристо (*Poveri di Gesù Cristo*). Согласно Розе Кафиеро, первые упоминания об учителях музыки в *Poveri di Gesù Cristo* относятся к 1606 году, в *Pietà dei Turchini* — к 1615, в *Sant'Onofrio* — к 1650 и в *Santa Maria di Loreto* — к 1678. К середине XVIII века в преподавательский состав *Pietà dei Turchini* входили первый и второй учителя пения, так же скрипки, гобоя и трубы¹⁹. Консерватории стали знаменитыми школами с уникальными педагогическими традициями, корпусом теоретических работ, методами обучения. Английский композитор и историк музыки Чарльз Бёрни писал, что студенты Неаполя имели репутацию первых композиторов в Европе²⁰.

Преподавательский состав консерваторий делился на учителей *in scola* (грамматика, риторика, религия и философия), учителей науки и геометрии, учителей музыки (капельмейстер, вице-капельмейстер) и учителей струнных и духовых инструментов, а также ассистентов, или *mastricelli*. Наивысшим авторитетом во всех музыкальных областях обладал капельмейстер (*primomaestro*, или *maestro di capella*). В его обязанности входило преподавание, сочинение музыки для занятий, а также надзор за остальными преподавателями низшего ранга. Капельмейстеру ассистировал вице-капельмейстер (*second maestro*), который также сочинял музыку и преподавал пение и клавирное исполнительство. Вице-капельмейстер обычно не преподавал контрапункт и композицию. Маэстро занимались только со старшекурсниками, из числа которых набирались *mastricelli* (что означает

¹⁹ *Cafiero, R.* Conservatories and the Neapolitan School: a European model at the end of the eighteenth century? 2005, p. 17.

²⁰ “As the scholars in the Venetian Conservatorious have been justly celebrated for their taste and neatness of execution, so those of Naples have long enjoyed the reputation of being the first contrapuntists, or composers, in Europe” (*Burney, Ch.* The Present State of Music in France and Italy, 1773, p. 303–304).

буквально «молодые мастера»). Юным учителям поручалось вести уроки у младших курсов. Ученики (*figliuoli*, всегда мальчики) принимались обычно в возрасте от восьми до десяти, иногда до четырнадцати лет, и оставались на обучении примерно до двадцати двух. Начиная с 1630-х годов консерватории начали принимать платных студентов, которые приезжали со всего королевства, некоторые из-за границы. Эти студенты платили ежегодный взнос, а также в присутствии нотариуса обязывались находиться в учебном заведении определенное количество лет, как правило, десять²¹. В XVIII веке система изменилась, и приём учащихся диктовался образовательными правилами, которые были больше связаны с музыкальными требованиями. Принятые в консерваторию мальчики разделялись на разные группы в зависимости от их природных склонностей. Были те, кому больше подходило изучение ремесла или торговли, либо просто выполнять примитивные дела по хозяйству. Те же, кто показывали предрасположенность к изучению грамматики и, соответственно, музыки, становились *figliuoli educandi*²².

В течение XVIII века неаполитанские консерватории трансформировались в настоящий музыкальный бизнес. У каждой школы был свой постоянный денежный фонд и внешние источники финансирования. Роза Кафиеро приводит в пример случай консерватории Пиета-деи-Туркини, называя его хрестоматийным. Первоначально консерватория существовала на средства самообложения монахов из братства *dei Bianchi*, включая сбор милостыни в церкви и на улице. Постепенно к этому добавились пожертвования богатых горожан, наследство (часто в виде недвижимости) и другие доходы, включая *arrendamenti* (налогов на товары, в частности, продовольственные, чей сбор был предоставлен договором с частными лицами). После создания музыкальной школы в бюджет стали поступать взносы от платных студентов,

²¹ Sanguinetti, G. The Art of Partimento..., p. 38

²² Del Prete, R. Musical Education and the Job Market, 2014, p. 20.

а также деньги, полученные от как музыкальной, так и немusicalной деятельности мальчиков²³.

Социальные и политические потрясения конца XVIII — начала XIX столетия привели к радикальной реорганизации консерваторий. С 1743 года закрылась *Poveri di Gesù Cristo*, в 1797 году здание *Santa Maria di Loreto* было отдано под военный госпиталь. После французской оккупации Неаполя в 1806 году Жозеф Бонапарт начал реформирование музыкальных школ. Две оставшиеся консерватории — *Santa Maria della Pietà dei Turchini* и *Sant'Onofrio* — объединились в *Real Collegio di Musica* (Королевский колледж музыки, 1807), который с 1899 года носит название *Conservatorio di San Pietro a Majella* (консерватория Сан-Пьетро-а-Майелла). Вместе со структурными изменениями происходило постепенное затухание практики партименто. В XIX веке возник разрыв между теорией и практикой. Партименто становилось письменной практикой. Одновременно с этим контрапункт утратил первенство в музыкальном образовании, уступив гармонии. По утверждению исследователя Й. Эндо, мы можем увидеть четкую сепарацию теории и практики в трактате Готфрида Вебера *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst zum Selbstunterricht* (1817–1821). В этом труде, оказавшем огромное влияние на музыкальную теорию Европы и Северной Америки в XIX веке, Вебер заявляет, что его книга не предназначена «для тех, кто желает стать практикующими композиторами, но для тех, кто имеет более ограниченную цель сохранения знаний согласно принципам Науки». Из-за популярности теории Вебера с момента ее публикации даже серьезные музыканты, заинтересованные в ранних образцах практической музыкальной теории, имели мало возможностей получить доступ к ресурсам, опубликованным до Вебера.

²³ *Cafiero, R. Conservatories and the Neapolitan School: a European model at the end of the eighteenth century? 2005, p. 18.*

В результате, между теорией и практикой остается огромная пропасть и в наши дни²⁴.

1.2. Внутреннее устройство консерваторий

За более чем два столетия в неаполитанских консерваториях сложилась оригинальная, продолжительная и связная традиция, основанная на весьма специфических преподавательских методах. Относительно долгая ее продолжительность обусловлена непрерывной передачей знаний от учителя к ученику. Преподаватели, за редкими исключениями, выбирались из своих же студентов, и это способствовало устной передаче знаний от поколения к поколению. Отбор будущих учителей начинался рано, во время их обучения, и лучшим студентам-старшекурсникам предлагалась работа неполный рабочий день в качестве *mastricelli*. Им поручалось вести работу с младшими курсами.

В основные предметы в консерваториях входили грамматика и музыка, а также латынь, религиозное воспитание, риторика. Студенты разделялись на классы: начальное образование и сольфеджио, пение, партименто и композиция, струнные, медные и деревянные духовые.

Условия жизни в консерваториях были суровыми. День учеников начинался на рассвете, когда староста звонил в колокол. Старосты, либо один из священников, ответственные за спальни, запевали паслом *Laudate Pueri Dominum*, а дети, одеваясь, читали *Miserere me Deus*. Умытые и одетые дети выстраивались по двое и направлялись в часовню, где они занимали определенные места и посвящали четверть часа медитации. Следующие пятнадцать минут отводились молитвам и литаниям, и, наконец, переходили к ежедневной мессе. Выполнив религиозные обязательства, дети собирали свои книги и отправлялись на урок грамматики, который также начинался с молитвы. Занятия продолжались два часа, время отмерял маэстро песочными часами. После окончания урока старосты вели закрепленные за ними группы

²⁴ Endo, Yohei. Partimento Pedagogy and Its Modern Application. Dissertation, 2018, pp. 1–2.

детей на занятия пением или инструментальной музыкой, где учителя демонстрировали пьесы для изучения, сначала индивидуально, затем для всей группы. *Maestri* преподавали каждый день, некоторые утром, некоторые после полудня; их прибытие объявлялось колокольным звоном. Как только старшекурсники слышали звонок, они должны были немедленно появиться перед мастером, поцеловать его руку и показать ему планшет с упражнениями (*cartella*²⁵). После публичной лекции старшекурсники расходились по своим комнатам, где упражнялись на инструментах и выполняли работу над ошибками²⁶. За уроком музыки следовала декламация третьей части розария, затем обед, сопровождаемый чтением духовных наставлений или выдержками из жития святых. После обеда был получасовой перерыв, а во второй половине дня дети снова посещали уроки грамматики и музыки. Далее следовал час, посвященный священной истории, этике и хорошим манерам и, наконец, дети читали литании в церкви. В конце дня ученики отдыхали перед ужином и возвращались в спальни²⁷.

Младшие курсы не имели отдельных комнат, им приходилось заниматься в одной большой спальне всем вместе. Привычки и обычаи обитателей консерваторий зачастую приводили визитёров в замешательство. Чарльз Бёрни, посетивший консерваторию Сант-Онофрио в октябре 1770 года, писал:

«В общей для занятий комнате [звучал] кошачий концерт, состоящий из семи или восьми клавесинов, немного больше скрипок и нескольких голосов; все исполняли разные пьесы в разных ключах; остальные мальчики [в этой комнате] что-то писали;

²⁵ *Cartella* — белая прямоугольная дощечка в деревянной рамке с заранее заготовленными нотными строками на одной стороне. Они были многократно использованы, что позволяло экономить значительные деньги на бумаге.

²⁶ *Sanguinetti, G. The Art of Partimento...*, p. 42.

²⁷ *Del Prete, R. Musical Education and the Job Market: The Employment of Children and Young People in the Neapolitan Music Industry with Particular Reference to the Period 1650–1806*, p. 23–24.

но то было праздничное время, и многие из тех, кто обычно учились и занимались там, отсутствовали»²⁸.

Стоит отметить положительный эффект стеснённых условий: ученики могли концентрироваться на задании в совершенно любых условиях. По всей видимости, обычай заниматься в одном помещении сохранялся весьма долго. В газетной статье 1867 года *A Visit to the Conservatory of Music at Naples* Вильгельм Йозеф фон Вазилевски описывает забавный эпизод:

«При входе на территорию консерватории, которая располагалась во францисканском монастыре Сан-Пьетро-а-Майелла, я был потрясен неожиданной и по-настоящему комичной сценой. В просторном, длиной примерно 250-300 футов, коридоре на первом этаже я обнаружил множество юных учеников, одетых, несмотря на поздний час — то было в десять — в самые смелые утренние одежды и практикующихся на разных инструментах <...> Звуки духовых и струнных инструментов разных мастей и калибров соединились в безобидную какофонию. Глиссандо, гаммы, тянущиеся ноты и т. п., вибрировали в воздухе и на моих нервах, которые и до того уже были сильно поражены шумом неаполитанских улиц. Однако подающее надежды и юное собрание [учеников], играющее свою экспериментальную музыку, не было потревожено прибытием незнакомца, который, как они легко могли понять, был иностранцем <...>. Особенно отложились в моей памяти исполнители на басовом тромбоне и контрабасе. Они извлекали из своих инструментов звуки столь чудовищные, словно им необходимо было подготовиться к выступлению на Всеобщем воскресении из мёртвых»²⁹.

²⁸ “In the common practicing room there was a Dutch concert, consisting of seven or eight harpsichords, more than as many violins, and several voices, all performing different things, and in different keys; other boys were writing in the same room; but it being holiday time, many were absent who usually study and practise there together” (*Burney, Ch. The Present State of Music in France and Italy, 1773, p. 336*).

²⁹ “On the entering the precincts of the Conservatory, which is located in the Franciscan Monastery of S. Pietro a Majella, I was astonished by a scene which produced upon me an effect as unusual as truly comic. In a spacious corridor, between 250 and 300 feet long, on the first floor, I found a number of the youthful pupils of the institution, clad, despite the lateness of the hour — it was ten o'clock — in the most daring morning costume, practicing their various instruments <...>. Wind and string instruments, of various kinds and calibers, combined their sounds in a harmless medley. Runs, scales, sustained notes, etc., vibrated through the air and my nerves, which ... were already rather strongly affected by the noise of the Neapolitan streets. But

Первая профессиональная деятельность *figliuoli educandi* заключалась в оказании музыкальных услуг частным покровителям, религиозным общинам, а также на фестивалях. В последнем случае могли требоваться один или несколько солистов или группы инструменталистов; частные лица могли запросить «ангельский хор», состоящий из высоких голосов, для разных поводов, в основном для похоронных обрядов. Монастыри, общины или приходы пользовались участием мальчиков в мессах, процессиях или торжественных литургиях.

1.3. Музыкальное образование в консерваториях Неаполя

Музыкальное образование в неаполитанских консерваториях было нацелено на эффективное развитие практических навыков учащихся, то есть, беглой игре на инструментах и сочинении музыки для церкви и театра. Способность быстро и легко сочинять музыку являлась существенным условием выживания композитора, независимо от того, писал ли он для церкви или для театра. Основу обучения музыки составляли сольфеджио, партименто и контрапункт. «Сольфеджио, партименто и контрапункт применялись как составные части учебного плана неаполитанских консерваторий для преподавания композиции через вокальную импровизацию, композицию за клавиатурой и через письменные контрапункт и композицию», — утверждает Питер ван Тур³⁰. Уроки игры на клавире, по видимому, проводились отдельно от уроков партименто. Студенты XVIII века приступали к занятиям на клавире только после того, как получали достаточные знания о нотации и ритме.

the hopeful and youthful assembly were not disturbed in their experimental music by the arrival of a stranger, who, as they could easily perceive, was a foreigner <...>. More especially impressed upon my memory are the performers on a bass trombone and a double bass. They extracted from their instruments such prodigious tones, that it seemed as though they had to prepare for playing at the Resurrection” (*Wasielowski, V. A Visit to the Conservatory of Music at Naples, p. 100*).

³⁰ *Tour, P. van. Taking a walk at the Molo: Partimento and the Improvised Fugue, p. 371.*

1.3.1. Сольфеджио

Начинающим нельзя было прикасаться к инструменту. Согласно Флоримо, одним из старейших высказываний в консерваториях является фраза *chi canta suona* («Если ты можешь петь, то можешь и играть») ³¹. Так, следуя принципу «сначала пение», обучение новичков начиналось с сольфеджио. Роберт Гьердинген дал следующее определение сольфеджио:

«Сольфеджиями назывались упражнения в стиле для голоса и *basso continuo*, которые представляли собой хранилище мелодических примеров в контрапунктическом и гармоническом контексте, пригодных для использования в реализации партименто и свободной композиции» ³².

О преподавании сольфеджио в Неаполе XVII–XVIII веков сегодня известно мало; единственным наиболее полным исследованием является монография Николаса Барагваната *The Solfeggio Tradition* (2020). Одним из важных вопросов, которым уделил внимание исследователь, является система сольфеджирования в консерваториях. Барагванат пишет, что неаполитанские мастера в 1730-х полагались на слоговую систему на уроках сольфеджио. Французское *solfège* (то есть, семислоговая система *do-re-mi-fa-so-la-si*, где *do* всегда на С, *re* всегда на D и т. д.) не использовалось Леонардо Лео и его учениками. Семислоговая система, несмотря на повсеместное употребление во Франции с середины 1700-х годов, не оказала существенного влияния на музыкальную жизнь Италии до самого конца XVIII столетия. Гьердинген приводит пример трактата по гармонии Джузеппе Тартини под названием «обычное итальянское сольфеджио»:

a

³¹ *Sanguinetti, G. The Art of Partimento...*, p. 43.

³² “Solfeggi were exercises in style for voice and basso continuo, providing a storehouse of contrapuntally and harmonically contextualized melodic exemplars useful in partimento realizations and free composition”. (*Gjerdingen, R. Gebrauchs-Formulas*. 2011, p. 191).

ne. Suppongono, che il Diatonico genere in nulla più consista, che nella scala naturale della Musica espressa, e contenuta nel comune Italiano solfeggio, *ut, re, mi, fa, sol, re, mi, fa*; sicchè questa sia il principio primo, ed il tutto di quel genere, che col nome di Diatonico è stato chiamato dagli antichi Greci istitutori, e che realmente costituisce la intima essenza della Musica antica, e moderna. S' ingannano, ma senza

b



Ил. 2. а) Дж. Тартини, “*nel commune Italiano solfeggio, ut, re, mi, fa, sol, re, mi, fa*” (из трактата *De'principi dell'armonia musicale contenuta nel diatonico genere*, Падуя, 1767).

б) Нотная иллюстрация примера Тартини из монографии Р. Гьердингена (2007).

Мажорная гамма Тартини проистекает из средневековой гвидонианской системы и представляет собой наложение друг на друга двух гексахордов *ut-re-mi-fa-sol-la* с традиционным слогом *ut* (который часто заменялся при пении на более мелодичное *do*), расположенным на первой и пятой нотах. Сегодня это выглядит запутанным, однако музыкантов XVII и XVIII столетий учили представлять мажорную гамму как слияние двух шестинотных гамм (гексахордов), начинающихся со своих, как сейчас принято говорить, тоники и доминанты. Следовательно, материал, начинающийся с тоники и доминанты (тема и реальный ответ фуги, либо транспонированные темы сонаты) с точки зрения слогов рассматривался как идентичный. В до мажоре слоги *do-re-mi* обозначали ноты и C–D–E, и G–A–B³³.

На изучение сольфеджий отводилось минимум три года и больше, если мастер считал это необходимым. В самые первые месяцы мальчики учились по архаичной системе *canto fermo*³⁴ чтению и письму нот, а затем громкому проговариванию их вслух с отбиванием такта. Этот процесс назывался *lettura*

³³ Baragwanath, N. *The Solfeggio Tradition*, 2020, p. 6.

³⁴ *Canto fermo* означает здесь связанную с григорианским хоралом систему нотации, включающую средневековый четырёхлинейный нотный стан и квадратные головки нот. (См. Baragwanath, N. *The Solfeggio Tradition*, 2020, Chapter 5: *Canto fermo and Canto figurato*).

или *solfeggio parlato*. Николас Барагванат пишет, что мальчики тратили год только на изучение *solfeggio parlato*, без пения³⁵.

На основе анализа многочисленных манускриптов Барагванат разделил сольфеджии на четыре типа:

Первый тип. Инструктивная мелодия для одного голоса без аккомпанемента, предназначенная для проговаривания и пения слогов. Такие упражнения обычно встречаются в уроках элементарной теории *canto fermo*, [в уроках] чтения нот, а также гамм и скачков для начинающих.

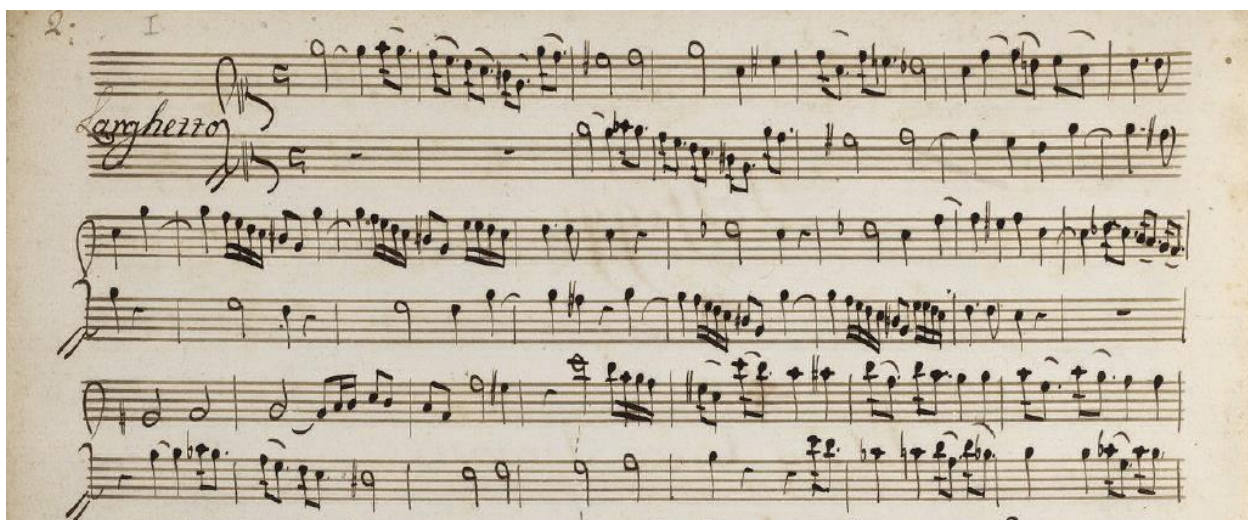
Второй тип. Комбинация инструктивных мелодий для двух или более голосов без аккомпанемента, предназначенная для проговаривания и пения нот. Как правило, имели схожесть с ричеркарами эпохи Возрождения, контрапунктическими дуэтами и трио, а также имитационными фугами.

Третий тип. Инструктивная мелодия для одного голоса, предназначенная для проговаривания, пения слогов и сопровождаемая (а) нецифрованным басом, (b) цифрованным басом, или (с) партией клавира. Наиболее известный тип, охватывающий такие стили, как ария и fuga.

Четвёртый тип. Комбинация инструктивных мелодий для двух или более голосов, предназначенная для проговаривания, пропевания слогов и сопровождаемая (а) нецифрованным басом, (b) цифрованным басом или (с) партией клавира. Наименее известный тип. Обычно охватывает вокальные дуэты и ансамбли, либо имитационные, либо *cantabile*³⁶.

³⁵ Baragwanath, N. *The Solfeggio Tradition*, 2020, p. 85.

³⁶ Baragwanath, N. *The Solfeggio Tradition*, 2020, pp. xviii–xix.



Ил. 3. Фрагмент сольфеджио Франческо Дуранте (*Solfeggi*
// *Del Sig.r Cicco [sic] Durante*, 1790–1810).

1.3.2. Партименто

Партименто являлось дисциплиной, призванной дать студентам навыки игры диминуций, *basso continuo* (в том числе нецифрованного), импровизации, простого контрапункта, композиции за клавиром. Джорджио Сангвинетти отмечает: «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»³⁷. Методика преподавания партименто передавалась в большинстве случаев устно, так как многообразие реализаций и нюансы трудно зафиксировать на бумаге. К сожалению, устная традиция существенно затрудняет интерпретацию терминов и реконструкцию теории.

Одна из основных целей неаполитанских мастеров заключалась в том, чтобы научить студентов бегло играть нецифрованные партименто. Приобретение этого навыка зависело от способности к анализу и определению басовых формул, умении быстро на них реагировать. Подобная практика даровала студентам массу возможностей: они не только учились играть аккомпанемент к нецифрованному басу, но также делали шаг к

³⁷ Сангвинетти, Дж. Загадка на ровном месте: *partimenti* и их значение в музыкальной теории XVIII века, 2017, с. 54.

свободной композиции. Чтобы играть нецифрованные партименти студентам приходилось запоминать наизусть внушительное количество гармонических схем, формул, описанных в правилах³⁸. Чтобы применить эти схемы к басу, необходимо его проанализировать и выявить характерные движения, совместимые с формулами.

Уроки партименто начинались с практического изучения правил и формул, а именно: трёх типов каденций, правила октавы, приготовления задержаний секунды, кварты, септимы и ноны, а также стандартных ходов баса (гамм и секвенций). Мастера добивались от мальчиков автоматизации, заставляя их играть перечисленные формулы во всех тональностях и позициях. Через некоторое время после тщательных занятий ученики могли играть простые партименти. Как правило, студенты не записывали самые первые упражнения, но, вероятнее всего, они начинали с простой аккордовой реализации. Упражнения постепенно становились все сложнее, самые продвинутые охватывали различные жанры, такие как прелюдии, токкаты, концерты, арии и др³⁹. На финальном и самом сложном уровне курса партименто находились фуги. Реализация партименто-фуг требовала от студента представлять план невыписанных голосов при исполнении.

³⁸ Подробнее о правилах и реализации партименто говорится во второй главе настоящей работы.

³⁹ Подробнее см. *Sanguinetti, G. The Art Of Partimento, 2012, Part IV: A Guide To Realization.*



Ил. 4. Партименто Леонардо Лео
(из манускрипта *Lezione per Cimbalo del Signr. D. LeonardoLeo*)

1.3.3. Контрапункт и композиция

Преподавание контрапункта в Неаполе следовало определённой практике и традиции. Студенты изучали музыкальные идиомы XVIII века для непосредственного их использования. Поскольку существовали сотни таких идиом и конструкций, необходимое обучение могло длиться несколько лет.

Методы преподавания контрапункта были разными. К примеру, Леонардо Лео лидировал в строгом контрапункте (близком к подходу Фукса), в то время как Франческо Дуранте предпочитал более гибкий ритмически, гармонически ориентированный стиль. После изучения простого контрапункта студенты принимались за имитацию и обращение как подготовку к написанию фуги. Фуга считалась наиболее сложной и была конечной целью и партименто, и контрапункта. Как только ученики достаточно свободно овладевали партименто и контрапунктом, им позволялось переходить к свободной композиции. Одним из первых заданий по свободной композиции являлось сочинение коротких сольфеджий для голоса и партии *continuo*. Следующим шагом было сочинение ариетты, обычно на текст Метастазियो.

1.4. Мастера партименто

Среди мастеров партименто было немало блестящих музыкантов. Как говорилось ранее, неаполитанская школа славилась своими блестящими композиторами. Жан-Жак Руссо в статье *Génie* писал: «Бегите, летите в Неаполь, чтобы услышать шедевры Лео, Дуранте, Йомелли, Перголези»⁴⁰. Как пишет Маргарет Батлер, ведущими оперными композиторами в жанре оперы *seria* в первой половине XVIII века были Леонардо Винчи, Иоганн Адольф Хассе, Леонардо Лео, Джованни Перголези, Никколо Йомелли и Бальдассаре Галуппи. Несколько позже творили Томмазо Траетта, Джан Франческо де Майо, Антонио Саккини, Никколо Пиччини и Пасквале Анфосси, затем Доменико Чимароза, Джованни Паизиелло и Никколо Дзингарелли. Многие из этих фигур отметились в развитии комической оперы, оставив свой след в обоих жанрах⁴¹. Все из перечисленных, кроме Галуппи, являются представителями неаполитанской школы. Некоторые неаполитанские мастера (Джузеппе Арена, Томмазо Траэтта, Джованни Паизиелло) работали придворными музыкантами в Санкт-Петербурге.

Генеалогия мастеров составлялась и в XIX, и в XX веках (Джузеппе Сигизмондо, Сальваторе Ди Джакомо). Джорджио Сангвинетти в своей монографии предложил обновленную генеалогию мастеров, ограничившись авторами, чьи сборники партименто или правил сохранились. Он разделил их на шесть поколений: основатели (рожденные в середине XVII века: Бернардо Пасквини, братья Рокко и Гаэтано Греко, Алессандро Скарлатти и семья Фаго), «Золотой век» (Франческо Дуранте, Леонардо Лео), среднее поколение (рожденные около 1710 годов: Пасквале Кафаро, Джузеппе Арена, Карло Котумаччи, Никола Сала), эра триумvirата (Феделе Фенароли, Джованни Паизиелло, Джакомо Тритто), пятое поколение (рожденные около 1750 годов: Джованни Фурно,

⁴⁰ “Cours, vole à Naples écouter les ches-d’œuvres de Leo, de Durante, de Jommelli, de Pergolèse” (*Rousseau, Jean-Jacques. Dictionnaire de musique* (1768), с. 230).

⁴¹ *Butler, M. Italian Opera in the Eighteenth Century*, 2009, p. 222.

Саверио Валенте, Никколо Дзингарелли), *Ottocento* (XIX век: Пьетро Раймонди, Пьетро Платанья) ⁴².

1.4.1. Франческо Дуранте и Леонардо Лео

Франческо Дуранте (1684–1755) и Леонардо Лео (1694–1744) являются одними из наиболее выдающихся фигур в истории неаполитанской школы. С их именами связан стандарт неаполитанского партименто. По словам Сангвинетти, партименти этих мастеров «соблюдают идеальный баланс между творческим содержанием и педагогическими функциями» ⁴³. Две параллельно существующие педагогические традиции Дуранте и Лео подняли неаполитанскую школу на пик славы в Европе. Было даже некоторое соревнование двух мастеров и их последователей, которых называли *leisti* (то есть, последователи Лео) и *durantisti* (последователи Дуранте). В своих партименти мастера отказались от повсеместно бытовавшей ранее формы короткого органного версета в пользу формы средней длины, сопоставимой с медленной частью сонаты или концерта.

Франческо Дуранте примерно в 1690-е годы учился в консерватории Повери-ди-Гезу-Кристо, после чего перешёл в Сант-Онофрио, где занимался у Алессандро Скарлатти. Предположительно, брал уроки у Бернардо Пасквини ⁴⁴. В 1720-е Дуранте сменил Скарлатти в Сант-Онофрио, а позже — Николу Порпора на посту главы Санта-Мария-ди-Лорето. Дуранте никогда не писал опер, целиком посвятив себя духовной и инструментальной музыке. При жизни мастер был наиболее известен за свою педагогическую деятельность. Учениками Дуранте были Дж. Паизиелло, Дж. Перголези, Н. Пиччини, Л. Винчи, А. Саккини, Т. Траэтта, Ф. Фенароли. и др.

⁴² Таблица генеалогии мастеров: *Sanguinetti, G. The Art of Partimento...*, p.58

⁴³ *Sanguinetti, G. Ibid.*, p. 67.

⁴⁴ *Gjerdingen, R. Child Composers in the old conservatories: How Orphans Became Elite Musicians*, 2020, p. 37.

Наследие Франческо Дуранте состоит преимущественно из духовных сочинений. Произведения композитора отличаются сочетанием старинных контрапунктических традиций и современного на тот момент галантного стиля. Также он оставил *Regole* (правила), множество отдельных партименти и более сотни *partimenti diminuti*⁴⁵, сохранившихся в различных манускриптах. Правила Дуранте пользовались большой популярностью и часто переписывались студентами. Питер ван Тур, рассмотрев многочисленные манускрипты, попытался определить педагогический подход Дуранте и разделил его на две фазы:

1. «Базовый курс». Изучение базовых правил, а также цифрованных партименти.
2. «Продвинутый курс». Использование *moti del basso*, системы различных движений баса, изучение нецифрованных партименти⁴⁶.

Леонардо Лео учился у Николы Фаго в Пиета-деи-Туркини, которого сменил на посту капельмейстера в 1741 году. При жизни Лео был знаменит, главным образом, как оперный композитор. Его духовная музыка отличается элегантным мелодизмом. Основную массу клавирных произведений композитора составляют партименти, которых приблизительно двести. Инструктивный метод Лео был направлен на подготовку своих учеников к работе с церковной музыкой, поскольку её востребованность была тогда значительно выше, чем светской. В своих уроках мастер опирался на строгий контрапункт, к которому проявлял особый интерес со времен своего студенчества.

1.4.2. Феделе Фенароли

⁴⁵ *Partimenti diminuti* (ит.«диминуированные партименти») предполагают разнообразные фигурации и диминуции в верхних голосах, часто мелкими длительностями.

⁴⁶ *Tour, P. van. Partimento teaching according to Francesco Durante, investigated through the earliest manuscript, 2017, p. 134.*

Феделе Фенароли (1730–1818) учился у Франческо Дуранте в Санта-Мария-ди-Лорето, где позже остался преподавать, а в 1762 году получил должность капельмейстера. Музыкальное наследие Фенароли включает две оперы, три оратории, пять месс, реквием, 28 псалмов. Начиная с 1775 года и в течение последующих сорока лет он закончил и опубликовал шесть книг партименти, организованных по уровню сложности от начального до продвинутого. Эти книги пользовались огромной популярностью в XIX веке. Как утверждает Роберт Гьердинген, Фенароли стал первым мастером, кто мыслил вне рамок своего института и предусмотрел публикацию для тех, кто не учился в консерваториях⁴⁷. Колоссальная слава Фенароли затмила многих знаменитых мастеров, включая великих Дуранте и Лео, чьи партименти никогда не публиковались. Композитор оказал огромное влияние на музыкальную теорию и композицию своего времени.

1.4.3. Джованни Паизиелло

Джованни Паизиелло (1740–1816) учился у Франческо Дуранте в последний год жизни мастера (1755). После обучения в Неаполе Паизиелло начал успешную карьеру оперного композитора. Его растущую славу заметили в Санкт-Петербурге, и Паизиелло пригласили на службу при дворе Екатерины II. В Петербурге он находился с 1776 по 1783 годы. В его обязанности входило преподавание клавесина подданным русского двора. У композитора учились Великий князь Павел Петрович, будущий император Павел I, и его жена, Великая княгиня Мария Фёдоровна. Мастер гордился своей высокородной ученицей, о чём писал своему другу Фердинандо Галиани⁴⁸.

Пребывание Паизиелло в России отметилось, в первую очередь, созданием в 1782 оперы *Il barbiere di Siviglia* («Сивильский цирюльник»). В том же году он выпустил сборник правил партименти для своей ученицы

⁴⁷ Gjerdingen, R. Child Composers in the Old Conservatories, 2020, p. 40.

⁴⁸ Hunt, Jno L. The Keyboard Works of Giovanni Paisiello, p. 214.

Марии Фёдоровны. На первых двадцати двух страницах объясняются начальные принципы реализации, каждое правило снабжено примером с детально прописанной цифровкой. В более сложных партименты цифровка появляется лишь в отдельных местах. Примечательно, что Паизиелло не включил в *Regole* фугу, которая считалась наиболее сложным финальным разделом.

ГЛАВА 2. ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ПАРТИМЕНТО

2.1. Источники партименто

Основные источники знаний о партименто — это многочисленные рукописные манускрипты, именуемые *partimenti*, *regole* (правила), *fughe* (фуги), *canoni* (каноны), *solfeggi* (сольфеджии). Это могли быть как написанные мастерами партименто сборники, так и *zibaldoni* (бессистемные тетради, созданные как мастерами, так и студентами). Печать музыкальных композиций в Италии XVIII века была редким и очень дорогостоящим предприятием, профессиональные музыканты и студенты использовали рукописные материалы для преподавания и учёбы. Даже издатели предпочитали лишний раз нанять копииста.

Источники можно разделить на три категории ⁴⁹:

- 1) Сами партименти, обычно без каких-либо текстовых пояснений.
- 2) Сборники правил. Они могли называться *regole*, *principi* (принципы), *istruzioni* (указания).
- 3) Выписанные реализации в виде *intavolatura* (на двух строках) или *disposizione* (партитуры).

Сборники правил состояли, чаще всего, из тезисных иллюстрированных положений о консонансах и диссонансах, каденциях (простых, сложных, двойных), правил октавы, задержаний (секунды, кварты, септимы, ноны), различных движениях баса, изменения гаммы ⁵⁰, модуляций, которые назывались *uscita di tono* («выход из тональности»). Нотные примеры в сборниках также являются упражнениями, выстроенными от самых простых до сложных.

Полностью выписанные реализации возникли в первой половине XVIII века и обычно принадлежали мастерам партименто (например, Газтано Греко, Франческо Дуранте). Значительное число сборников выписанных

⁴⁹ См. *Sanuineti, G. The Art of Partimento*, pp. 47–56.

⁵⁰ Термин *scale mutation* (изменение звукоряда) предложил Джорджио Сангвинетти.

реализаций относится к XIX веку, когда искусство партименто постепенно теряло свою импровизационную природу и становилось письменной практикой. Записанные реализации являются, как правило, ученическими вариантами расшифровки.



Ил. 5. Первая страница манускрипта Дж. Паизиелло
Regole per bene accompagnare.

Масштабную работу по каталогизации источников партименто проделал Питер ван Тур. Онлайн базы данных *UUPart (Uppsala Partimento Database)* и *UUSolf (Uppsala Solfeggio Database)* представляют собой систематизацию более десяти тысяч итальянских партименти и сольфеджий в промежуток примерно с 1700 по 1850 годы ⁵¹.

⁵¹ *UUPart, The Uppsala Partimento Database*. Compiled and edited by Peter van Tour. Launched 2015, Uppsala. <http://www2.musik.uu.se/UUPart/UUPart.php>; дата обращения 7.05.2021; *UUSolf, The Uppsala Solfeggio Database*. , Uppsala. <http://www2.musik.uu.se/UUSolf/UUSolf.php>; дата обращения 7.05.2021.

2.1.1. Сборники правил

Сборники правил существуют, в основном, в манускриптах. Наиболее известные сборники правил принадлежат перу Франческо Дуранте, Леонардо Лео, Карло Котумаччи, Феделе Фенароли, Джованни Паизиелло, Джакомо Тритто. Первый печатный сборник правил партименто относится к концу XVIII века, им стало первое издание *Regole musicale per i principianti di cembalo* (1775) Феделе Фенароли⁵². Этот сборник является наиболее полным собранием правил партименто. В самом первом издании излагались только сами правила, без нотных примеров. *Regole* пользовались невероятной популярностью у музыкантов; сборник постоянно обновлялся и переиздавался на протяжении 155 лет (последняя публикация — 1930 год). Со временем Фенароли написал шесть книг партименто. Начиная с третьего издания (1795) *Regole* не только обновлялись и расширялись, но зачастую даже полностью заменялись новым текстом⁵³. Другим известным напечатанным сборником правил является *Regole per bene accompagnare il partimento* Джованни Паизиелло (Санкт-Петербург, 1782). В целом же напечатанные партименто встречаются редко, и они представляют в основном позднюю стадию практики.

2.2. Правила и формулы партименто

Правила партименто сложились в результате передачи знаний от поколения к поколению; это результат коллективной многолетней работы. Правила базируются на большом количестве мелодических формул⁵⁴ (схем, моделей), заучивание которых было необходимым условием для игры партименто, и направлены, в основном, на реализацию нецифрованного баса.

⁵² См. перевод правил Фенароли (1775) в Приложении II, с 61.

⁵³ *Sanguinetti, G. The Art of Partimento...*, p. 77.

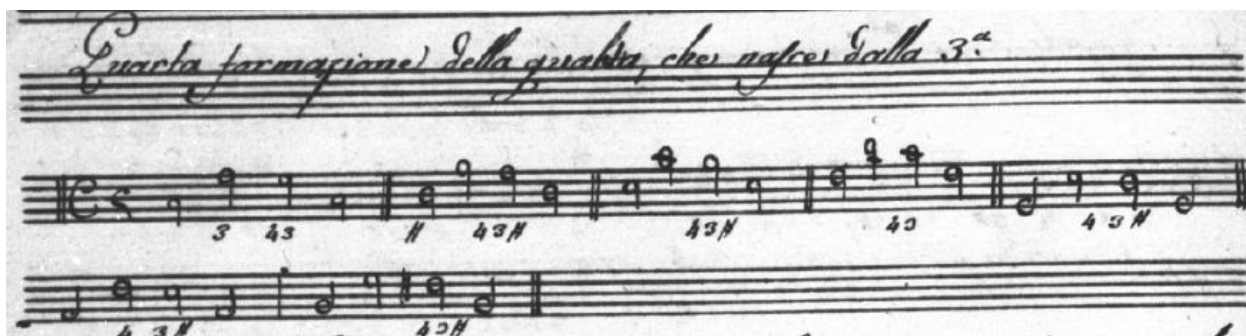
⁵⁴ В настоящей работе используется термин «формула», предложенный Залиной Митюковой в её диссертации, см. подробнее о термине *schemata* названиях устойчивых оборотов: *Митюкова, З. Партименто в итальянской музыке XVIII века*, 2018, с. 34–36.

Джорджио Сангвинетти делит все правила партименто, вне зависимости от их авторства, на пять классов:

- I Начальные понятия (*Nozionipre liminary, Basic Axioms*)
- II Правило октавы (*The Rule of Octave*)
- III Задержания (*Suspensions*)
- IV Ходы баса, способы гармонизации баса (*Bass motions*)
- V Изменения звукоряда, модуляции (*Scale mutations*)⁵⁵.

Данная классификация охватывает несколько сторон, связанных с начальным уровнем реализации, однако не затрагивает более сложные аспекты, такие как диминуция, имитация, стиль. Тем не менее, она удобна для рассмотрения правил, описанных в сборниках, поскольку они объясняют именно начальный материал.

Сами правила давались в сборниках обычно в форме короткого определения или наставления. Каждое правило (или ряд связанных правил) снабжалось маленьким партименто в качестве иллюстрации. Примеры, поскольку они рассчитаны на начинающую аудиторию, даны с подробно прописанными интервалами над басом.



Ил. 6. Франческо Дуранте, *Regole per accompagnamento*.
Образование кварты, которая разрешается в терцию.

Самые распространённые формулы партименто (каденции, задержания, движения баса) приводились в сборниках правил. Роберт Гьердинген называет устойчивые мелодические обороты *schemata* (в единственном числе

⁵⁵ *Sanguinetti, G. The Art of Partimento...*, p. 100.

schema) и определяет их как «фонд/склад музыкальных фраз»⁵⁶ В своей монографии Гьердинген рассмотрел большое количество употребимых во времена галантного стиля формул. Поскольку формулы обозначались лишь интервально, исследователь снабдил многие из них названиями, которые закрепились в зарубежном музыкознании.

Несколько распространённых оборотов эпохи галантного стиля:

Приннер (*Prinner*) – формула, основанная на поступенном нисходящем движении с четвёртой ступени на первую в басу, сопровождаемая параллельными терциями в верхнем голосе. Может быть модулирующим, если представить ступени I–VII–VI–V как IV–III–II–I⁵⁷.

Diagram illustrating the Prinner formula in three variations (a, b, c) with fingerings and interval numbers below the notes.

Interval numbers below the notes:

a. $\frac{5}{3}$ $\frac{6}{3}$ $\frac{7}{3}$ $\frac{6}{3}$ $\frac{(5)}{3}$
 (4) (3) (2) (1)

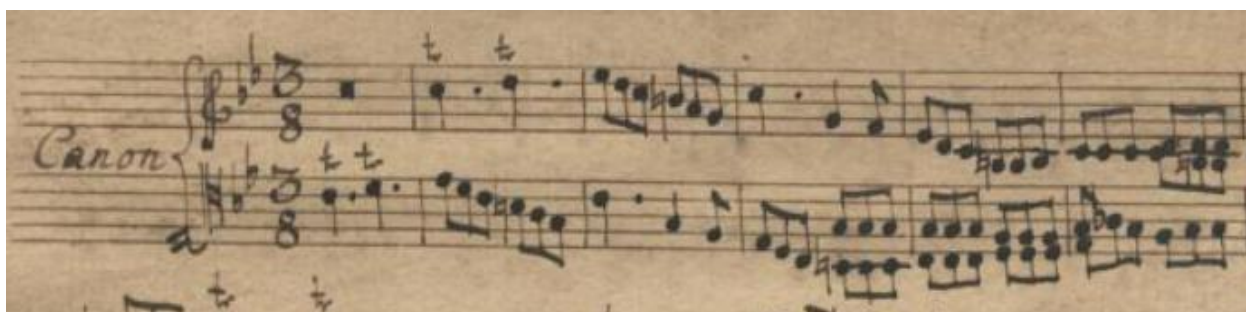
b. $\frac{(5)}{3}$ $\frac{6}{3}$ $\frac{7}{3}$ $\frac{7}{3}$ $\frac{(5)}{3}$
 (4) (3) (2) (5) (1)

c. $\frac{5}{3}$ $\frac{6}{3}$ $\frac{7}{3}$ $\frac{6^\#}{3}$ $\frac{(5)}{3}$
 (1) (7) (6) (3) (5)
 (4) (3) (2) (1)

Ил. 7. Формула Приннер.

Цифры в кружках обозначают ступени тональности в нижнем голосе, цифры над ними — интервалы, строящиеся от баса
 (Ijzerman, J. Harmony, Counterpoint, Partimento, p. 116).

Фенароли (*Fenaroli*) — формула, состоящая из движения от VII ступени к I в басу, часто с сопровождением из IV–III–VII–I в другом голосе⁵⁸.



Ил. 8. Фр. Дуранте, *Sei Sonate per cembalo divisi in studii e divertimenti. Sonata secunda, Canon*. Формула Фенароли в басу (тт. 4–5)

⁵⁶ «...Stock musical phrases». Gjerdingen, R. Music in the Galant Style, 2007, p. 6.

⁵⁷ Подробнее см. Gjerdingen, R. Ibid., p. 455, и Caplin, W.E. Harmony and cadence in Gjerdingen's "Prinner", 2015, pp. 17–56.

⁵⁸ Подробнее см. Gjerdingen, R. Ibid., p. 462.

Романеска (*Romanesca*) — одна из наиболее распространённых формул⁵⁹. Существовало три разновидности Романески:

1. Скачкообразная. В *regole* обычно описывалась как “*prima di tono, quinta di tono, sesta di tono*” («первая ступень, пятая ступень, шестая ступень» и т. д.).
2. Поступенная. Разновидность Романески, в основе которой лежит нисходящий поступенный бас и сопровождение параллельными терциями в верхнем голосе.
3. Галантная Романеска. Представляет собой соединение первых двух формул.

a

b

c

Ил. 9. а) Три разновидности Романески (Гьердинген, 2007, стр. 33).

б) Фрагмент партименто из *Regole per bene accompagnare* Дж. Паизиелло.
Скачкообразная *Romanesca* в тт. 10–16.

в) *Niccolò Zingarelli, Partimenti*. Галантная Романеска, тт. 1–16.

⁵⁹ См. *Gjerdingen, R. Ibid.*, p. 454.

Фолия (Folia) — происходит из танцевальной музыки XVI века. В XVII–начале XVIII веках Фолия была весьма популярна. Большинство произведений на основе данной формулы написаны в ре-миноре. Формула основывается на вступительной каденции I–V–I, отклонении в параллельную тональность, возвращении в основную и завершающем кадансовом обороте ⁶⁰.

Ил. 10/. А. Корелли. Соната *d-moll Folia* для скрипки и *basso continuo*, тема вариаций. Формула Фолия в басу.

2.2.1. Каденции и задержания

Джорджио Сангвинетти определил каденцию как «минимальную тональную структуру с открывающей тоникой, центральной доминантой и завершающей тоникой» ⁶¹. Каденции считались базовыми оборотами (не только завершающими) и изучались, в первую очередь, вместе с правилом октавы. По классификации Феделе Фенароли, они делились на простые (*cadenze semplici*), к которым со временем добавилась каденция с проходящей септимой (*con la passata della settima*), сложные (*cadenze composte*), двойные (*cadenze doppie*). Классификация Фенароли, по словам Сангвинетти, может считаться стандартом, финальной систематизацией вековой истории.

⁶⁰ Подробнее см. *Ijzerman, J. Harmony, Counterpoint, Partimento*, 2018, pp. 129–134.

⁶¹ “...Cadenze were a minimal tonal structure composed with an opening tonic, a central dominant, and a closing tonic” (*Sanguinetti, G. The Art of Partimento...*, p. 43).

a) Simple cadences



b) Simple cadences with passing seventh



c) Compound cadences



d) Double cadences



Ил. 11. Классификация каденций Ф. Фенароли
(из монографии Дж. Сангвинетти, 2012, стр. 106)

Простые каденции гармонизовались консонансами; в них на доминанту приходилась одна метрическая единица. В сложных на доминанту приходились две метрические единицы, использовалось задержание кварты на пятой ступени (задержание приготавливалось октавой на первой ступени и разрешалось в терцию на пятой). На доминанту в двойных каденциях приходились четыре метрические единицы. На пятой ступени строились терция и квинта на первой доле, секста и кварта на второй, кварта и квинта на третьей, терция и квинта на четвёртой⁶². Выделяется среди прочих *cadenza finta* (ложная каденция), её можно определить как «каденционную последовательность, которая откладывает прибытие на тонику»⁶³.

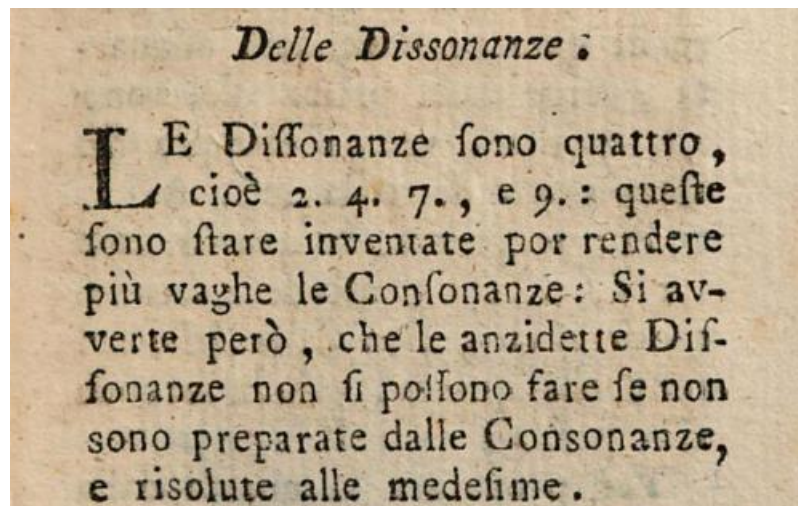
Разбор различных каденций, использовавшихся во времена галантного стиля, можно найти в одиннадцатой главе монографии Гъердингена (2007)⁶⁴. Примеры каденций разных мастеров приведены в Приложении I.

⁶² *Sanguinetti, G. Ibid.*, pp. 105–106.

⁶³ «...A cadential progression that delays the arrival on the closing tonic». *Sanguinetti, G. Ibid.*, p. 111.

⁶⁴ *Gjerdingen, R. Music in the Galant Style*, pp. 139–176.

Вместе с каденциями проходились задержания. По предположению Гьердингена, Франческо Дуранте, согласно некоторым манускриптам, мог начинать обучение студентов на инструменте с задержаний⁶⁵. Задержания относились к оборотам с приготовлением и разрешением диссонансов.



Ил. 12. О диссонансах. [Существует] четыре [типа] диссонансов, названных секундой, квартой, септимой и ноной. Их изобрели, дабы сделать консонансы более красивыми.

Но отметьте, что вышеуказанные диссонансы не могут использоваться, пока они не будут приготовлены консонансами и разрешены в них же (Fedele Fenaroli, *Regole Musicali*, In Napoli, 1795, Per Vincenzo Mazzola-Vocola).

У терминов *consonanze* и *dissonanze* в неаполитанской теории был двойной смысл. Большинство сборников правил начинаются с перечисления четырёх консонансов (примы, терции, сексты и октавы) и диссонансов (секунды, кварты, септимы и ноты). При этом диссонансы рассматривались как задержания, а консонансы — как аккорды в целом. Диссонансы, возникающие в результате мелодического движения, относились к диминуциям. Из четырёх диссонансов (секунды, кварты, септимы и ноты) только секунда могла задерживаться в басу. Задержание секунды может считаться самым важным видом *dissonanze*. Все диссонансы, кроме секунды, должны приготавливаться одним из консонансов и разрешаться в него.

В правилах партименто задержаниям уделяется большое внимание. В частности, рассматриваются следующие аспекты:

1. Приготовление задержаний консонансами.
2. Ходы баса, образующие задержания.

⁶⁵ Gjerdingen, R. *Child Composers*, 2020, p. 88.

3. Ступени, на которых возникают задержания.
4. Консонансы, сопровождающие задержания.
5. Интервалы, в которые могут разрешаться задержания, на подвижном и неподвижном басы ⁶⁶.



Ил. 13. Джакомо Инсангвине (*Giacomo Insanguine*, 1728–1795),
Regola per la quarta minore (Из *Regole con moti di Basso Partimenti, e Fuge*, до 1795).

2.2.2. Правило октавы

История правила октавы неразрывно связана с историей генерал-баса. Термин «правило октавы» ввёл французский теорбист и гитарист Франсуа Кампьюн (*François Champion*, 1685–1747) в своем трактате *Traité d'Accompagnement et de Composition selon la règle des octaves de musique* («Трактат по аккомпанементу и композиции в соответствии с правилом октав в музыке», Париж, 1716). Под правилом октавы понимается «восходящая и нисходящая гамма в басу, с закрепленной гармонией за каждой ступенью звукоряда» ⁶⁷. Правило октавы могло быть полезным для музыкантов с разных сторон, например, для тех начинающих клавиристов и композиторов (и об этом применении писал Кампьюн), кто нуждался в примерах простой диатонической гармонизации баса. Изучив правило октавы во всех двадцати четырёх мажорных и минорных тональностях, студент приобретал материал для гармонизации практически любой поступенной басовой последовательности. Правило также использовалось солистами – исполнителями на клавишных и струнно-щипковых инструментах, которые

⁶⁶ *Sanguinetti, G.* The Art of Partimento..., p. 126.

⁶⁷ “...The *regle de l'octave*, an ascending and descending bass scale with a fixed harmony over each scale degree” (*Lester, J.* Compositional Theory in the Eighteenth Century 1996, p. 60).

желали научиться искусству импровизации, или, как это называлось в те времена, прелюдированию ⁶⁸.

В неаполитанской традиции правило октавы изучалось сразу после каденций. Само по себе правило могло меняться, так как его преподавали по-разному ⁶⁹. Феделе Фенароли рассмотрел правило октавы в трёх позициях правой руки (имеется в виду мелодическое положение в сопрано). Для правила не требуется полная гамма, от тоники до тоники; оно может применяться и к коротким сегментам. Правило октавы предполагало использование одного аккорда на ноте в басу.

a

⁶⁸ *Christensen, Th.* The Règle de l'Octave in Thorough-Bass Theory and Practice, 1992, p. 92.

⁶⁹ Примеры правила октавы см. в Приложении I, стр. 54, 55, 58, 59.

Trail TON MINEUR

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Trail TON MINEUR". The score is written on 11 staves, each with a clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various note values, rests, and fingerings. Above the first staff, there are handwritten labels for each finger: "do", "re", "mi", "fa", "sol", "la", "si", "do", "re", "mi", "fa", "sol", "la", "si", "do", "re", "mi", "fa", "sol", "la", "si", "do". The music is organized into measures by vertical bar lines, and the overall structure suggests a melodic line with accompaniment.

b



Ил. 14.a) Правило октавы в трактате Франсуа Кампьюна 1716.

b) Гармонизация гамм в *Partimenti ossia basso numerato* Феделе Фенароли (парижское издание, с предисловием Имбимбо).

Гаммы также применялись в курсе элементарного контрапункта, где они использовались как *cantus firmus* и помещались в верхние голоса и нуждались в контрапунктическом ответе в басу. Однако в данном случае, в отличие от правила октавы, стандартных моделей не существовало ⁷⁰.

2.2.3. Ходы баса и модуляции

Различным движениям баса в теории партименто также уделялось значительное внимание. Ходы баса являлись дополнением к правилу октавы, так как последнее подходило не ко всем связанным басовым построениям. Формулы, не основанные на правиле октавы, состояли, как правило, из нескольких метрических единиц. Правила, посвященные движению баса, обширны и детализированы; сами ходы баса можно разделить на две группы: поступенные и скачкообразные ⁷¹.



Ил. 15. Франческо Дуранте, *Regole*. “Quando ascende vuole 5a e poi 6a.”

(«Когда [партименто] идёт поступенно вверх, требуется квинта, а затем секста»).

В сборниках партименто ходы баса обычно описываются как «партименто, которое движется вниз и вверх по полутонам», «партименто,

⁷⁰ Sanguinetti, G. *The Art of Partimento...*, p. 116.

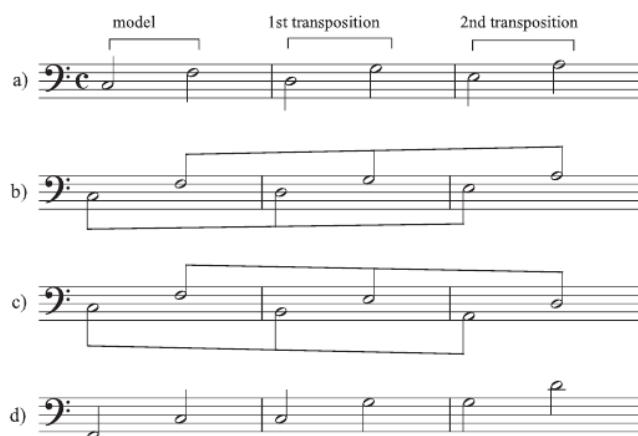
⁷¹ Sanguinetti, G. *Ibid.*, p. 135.

которое движется на терцию вверх и на шаг вниз», «партименто, которое движется вверх на кварту и вниз на терцию» и т.д. Вот пример из *Regole Con moti di Basso Partimenti, e Fuge* (до 1795 г.) Джакомо Инсангвине: “*Quando il Partimento scendede 3a e da scende di grado, alla nota, che scendede terza se li dà 5a e 6a, e da quella, che ascende di grado se li dà 3a e 5a*”(«Когда партименто [бас] движется на терцию вниз и на шаг вверх, на ноте, что движется на терцию, строятся квинта и секста, а на ноте, что движется на шаг вверх, строятся терция и квинта»).



Ил. 16. Нотная иллюстрация правила Инсангвине.

Скачкообразное движение баса практически всегда образует секвенции. В практике партименто модели секвенций в басу максимально простые, состоящие часто только из двух нот; хотя в теории любую модель можно транспонировать на любой интервал, на деле использовались в основном поступенно движущиеся секвенции. Секвенционное движение не ограничивалось только басом, оно также включает, за некоторыми исключениями, аккомпанемент. Каждое возникновение секвенционной модели должно иметь соответствующее повторение аккомпанемента.



Ил. 17.. Секвенционные ходы баса (из монографии Дж. Сангвинетти, 2012, стр. 147).

Модуляция в теории партименто называлась *uscita di tono* («выход из тональности»). Джорджио Сангвинетти перевел этот термин на английский

язык как *scale mutation* («изменение звукоряда»). Исследователь утверждает, что изменение звукоряда концептуально отличается от модуляции в современной теории, поскольку, в отличие от последней, представляет собой короткое событие, всего на несколько тактов или даже на половину такта ⁷². Модуляция совершается при помощи трёх интервалов: увеличенной квинты (обычно сопровождаемой большой секундой), малой секунды и большой сексты (сопровождаемой малой терцией).

Появление увеличенной квинты с большой секундой на любой ступени звукоряда ведёт к смене тональности: нота с построенной на ней увеличенной квинтой становится четвёртой ступенью новой тональности, и увеличенная квинта разрешается в сексту. Малая секунда возникает на задержанной ноте в басу, и эта нота становится пятой ступенью новой минорной тональности. Большая секста с малой терцией превращают ноту, на которой они появляются, во вторую ступень новой тональности.

a

b

⁷² Sanguinetti, G. Ibid., p. 159.



Ил. 18. а) Джованни Фурно. Фрагмент партименто из *Metodo facile breve e chiara ed essenziali regole per accompagnare Partimenti senza numeri* (ок. 1817). В т. 4 VI ступень (ля) становится II ступенью новой тональности. Т. 11: два звена секвенции (короткое отклонение в тональность II ступени и возвращение в основную), где ноты, на которых строится увеличенная кварта, становятся IV ступенями новых тональностей.

б) Дж. Паизиелло, фрагмент реализованного партименто. Задержание малой секунды и изменение гаммы (из монографии Сангвинетти, 2012, стр. 162).

2.3. Реализация партименто

О процессе реализации партименто, ввиду устной традиции, известно мало. Общую идею можно извлечь из сборников правил, выписанных реализаций, а также примеров диминуций в некоторых сборниках Франческо Дуранте и Феделе Фенароли. О реализации достаточно подробно писал Джорджио Сангвинетти. Технологию игры партименто раскрыл Роберт Гьердинген в своей монографии 2007 года *Music in the Galant Style*. На сегодняшний день удобным и практичным ресурсом, посвященным реализации партименто, является веб-сайт Роберта Гьердингена *Monuments of Partimenti*⁷³. Там можно найти краткую историю традиции партименто, инструкции по реализации для начинающих, а также собрания партименти и сольфеджий.

Более или менее детальное описание процесса реализации в источниках относится только к первым двум этапам, они зафиксированы в *regole* и *principi* и носят, в основном, скетчеобразный характер. В целом, реализацию партименто можно разделить на три этапа. Первый этап — это простая аккордовая реализация (гармонизация), основанная на анализе басовой линии, выявлении басовых формул (схем, паттернов). Второй этап заключается в добавлении задержаний к уже имеющейся басовой реализации. На третьем, последнем этапе могут добавляться диминуции, имитации, изменяться фактура, в зависимости от уровня, навыков и вкуса исполнителя. Следует отметить, что данный этап подходит не ко всем

⁷³ www.partimenti.org, дата обращения: 7.05.2021.

партименти. Самые простые партименти, как в третьей книге Фенароли (1850) могут иметь множество вариантов реализаций, от простых аккордовых до весьма сложных полифонических и даже оркестровых⁷⁴. Под трёхступенчатую реализацию подходят также *partimenti diminuti* Франческо Дуранте. Меньшее число возможных реализаций имеют сложные партименти, особенно контрапунктические, как фуги.

a



b



Ил. 19.a) Реализация партименто Фенароли (Ascanio Bazan, Naples, 1875).

b) Реализация партименто Фенароли (*Principes d'accompagnement des écoles d'Italie*, 1804)

⁷⁴ Sanguinetti, G. The Realization of Partimenti, p. 52.

2.4. Практика партименто в современной педагогике

В наши дни предпринимаются попытки ввести практику партименто в педагогический процесс, в основном, в курс генерал-баса. К примеру, Рудольф Лутц в статье *The Playing Partimento* пишет, что в *Schola Cantorum* (Базель) работа по обучению студентов игре партименто ведётся с 1994 года⁷⁵. Подготовка к импровизации строится на изучении остинатных басовых моделей, задержаний, различных фигур и мотивов, контрапункта через игру партименто.

Интересные указания для самостоятельного изучения партименти предлагает Роберт Гьердинген в монографии *Child Composers in the Old Conservatories*⁷⁶. Исследователь разделил свои инструкции на возрастные категории: детям он советует начать с правил и простых партименти Джованни Фурно (1748–1837), партименти Феделе Фенароли, а также параллельных занятий сольфеджио. Подросткам, после освоения Фурно и четырёх книг Фенароли, рекомендуется изучать партименти Лео и Дуранте, основы контрапункта. Студентам колледжей и вузов, которые начинают изучение импровизации и партименто во взрослом возрасте, следует проштудировать научную литературу по теме, французские трактаты по гармонии, генерал-басу и сольфеджио⁷⁷, а также историю неаполитанских консерваторий для лучшего понимания практики партименто.

⁷⁵ Lutz, R. *The Playing of Partimento*, 2010, p. 115.

⁷⁶ Gjerdingen, R. *Child Composers in the old conservatories*, 2020, pp. 325–330.

⁷⁷ Список исследований и трактатов: Gjerdingen, R. *Child Composers in the old conservatories*, 2020, pp. 325–326.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В заключение можно выделить следующее.

1. Эффективность системы музыкального образования в консерваториях Неаполя заключалась в синергии теоретических и практических дисциплин. Теория не была отдельной наукой, но была поставлена на службу практики, то есть, импровизации и сочинению актуальной музыки. Другой причиной эффективности являлась необходимость дать ученикам такое образование, которое позволило бы им зарабатывать на жизнь написанием музыки, то есть, обучить ремеслу. Успех образовательной системы демонстрируют поколения композиторов-выпускников консерваторий.

2. Практику партименто лучше рассматривать в контексте всего музыкального образования в консерваториях, поскольку партименто являлось частью связанной и цельной системы.

Тема партименто будет интересна в первую очередь тем музыкантам, которые занимаются исторически информированным исполнительством. Тем не менее, сама система партименто, поскольку она основана на комбинировании прекомпозиционных музыкальных блоков, может быть адаптирована к различным музыкальным стилям и, предположительно, конкурировать с современным курсом гармонии. Преимуществом системы партименто является прямая направленность на обучение импровизации и композиции через игру на клавире. Однако для подобной интеграции необходимо создать внушительный корпус мелодических образцов, формул, законченные пьесы в разных жанрах, а также подробно описанные правила. Другой проблемой является отсутствие подготовленных учителей. Поэтому наиболее вероятным на сегодняшний день представляется введение правил партименто в курс генерал-баса.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. — М.: Музыка, 1971. — 376 с.
2. Митюкова, З.З. Гаэтано Греко и зарождение практики *partimento* / З.З. Митюкова // Музыка: искусство, наука, практика: науч. журнал Казанской гос. консерватории. — 2018. — № 1. — С. 11–24.
3. Митюкова, З.З. Карло Котумаччи: правила и принципы *partimenti* / З.З. Митюкова // Старинная музыка. — 2017. — № 3. — С. 24–29.
4. Митюкова, З.З. Неаполитанские «консерватории»-приюты XVIII века как педагогический феномен / З.З. Митюкова // Ученые записки РАМ им Гнесиных. — 2017. — № 4. — С. 70–84.
5. Митюкова, З.З. Партименто в итальянской музыке XVIII века / дис. канд. искусствоведения : 17.00.02, защищена 22.11.2018 / Митюкова З.З. — Казань, 2018. — 241 с.
6. Митюкова, З.З. Партименто как объект исследования в музыкальной науке XXI века / З.З. Митюкова // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. — 2018. — Т. 8. Вып. 2. — С. 179–194.
7. Митюкова, З.З. Педагогическая практика *partimento* и ее русское отражение / З.З. Митюкова // Музыка и время. — 2016. — № 10. — С. 45–49.
8. Митюкова, З.З. Сольфеджио и партименто в итальянской музыкальной педагогике XVIII века / З.З. Митюкова // Музыкальная Академия. — 2018. — № 2. — С. 167–174.
9. Митюкова, З.З. *Partimento* как вид импровизационной педагогической практики XVIII века / З.З. Митюкова, А. Л. Маклыгин // Музыка: искусство, наука, практика : науч. журнал Казанской гос. консерватории. — 2015. — № 3. — С. 11–22.
10. Сангвинетти, Дж. Загадка на ровном месте: *partimenti* и их значение в музыкальной теории XVIII века // Журнал Общества теории музыки: выпуск 3 (19). — 2017. — С. 51–59.

11. *Baragwanath, N.* The Solfeggio Tradition: a Forgotten Art of Melody in the Long Eighteenth Century. — New York: Oxford University Press, 2020. — ISBN 978-0-197-51411-5.
12. *Burney, Ch.* The Present State of Music in France and Italy, 1773.
13. *Butler, M.* Italian Opera in the Eighteenth Century // The Cambridge History of Eighteenth-Century Music / ed. by Simon P. Keefe. — New York: Cambridge University Press, 2009. — Pp. 204–271. — ISBN 978-0-521-66319-9.
14. *Cafiero, R.* The Early Reception of Neapolitan Partimento Theory in France: A Survey // Journal of Music Theory, 2007. — Vol. 51, No. 1, Partimenti. — P. 137–159.
15. *Cafiero, R.* Conservatories and the Neapolitan School: a European model at the end of the eighteenth century? // Musical Education in Europe (1770–1914). — Vol. 1, 2005. — P. 15–29. — ISBN 3-8305-1099-3.
16. *Campion, François.* Traité d'Accompagnement et de Composition selon la règle des octaves de musique. — Paris, 1716.
17. *Caplin, W. E.* Harmony and cadence in Gjerdingen's "Prinner" // What is a cadence? Theoretical and Analytical Perspectives on Cadences on the Classical Repertoire / ed. by Markus Neuwirth, Pieter Bergé. — Leuven: leuven University Press, 2015. — Pp. 17–56. — ISBN 978-9-462-70015-4.
18. *Christensen, Th.* The Règle de l'Octave in Thorough-Bass Theory and Practice // Acta Musicologica, Vol. 64, Fasc. 2. — 1992. — Pp. 91–117.
19. *Del Prete, R.* Musical Education and the Job Market: The Employment of Children and Young People in the Neapolitan Music Industry with Particular Reference to the Period 1650–1806 // Entertaining Children. The Participation of Youth in the Entertainment Industry. Edited by Gillian Arrighi and Victor Emeljanow. — Palgrave Mcmilan, 2014. — Pp. 15–32. — ISBN 978-1-137-30546-6.
20. *Demeyere, E.* On Fedele Fenaroli's Pedagogy: An Update // Eighteenth-Century Music 15/2. — Cambridge University Press, 2018. — Pp. 207–229.

21. *Endo, Y.* Partimento Pedagogy and Its Modern Application. Ph.D.dissertation. Urbana–Champaign: University of Illinois at Urbana–Champaign, 2018. 133 p.
22. *Gjerdingen, R.* Child Composers in the old conservatories: How Orphans Became Elite Musician. — New York: Oxford University Press, 2020. — ISBN 978–0–19–065359–0.
23. *Gjerdingen, R.* Gebrauchs-Formulas. // Music Theory Spectrum , Fall 2011, Vol. 33, No. 2 (Fall 2011), p. 191.
24. *Gjerdingen, R.* Music in the Galant Style. — London: Oxford University Press, 2007. — 528 p.
25. *Gjerdingen, R.* Partimento, que me veux-tu? // Journal of Music Theory. Vol. 51. Partimenti. — 2007. — No. 1. — Pp. 85–135.
26. *Gjerdingen, R.* Partimenti Written to Impart a Knowledge of Counterpoint and Composition // Partimento and Continuo Playing in Theory and Practice. — Leuven: Leuven University Press, 2010. — P. 43–70.
27. *Gjerdingen, R.* The Perfection of Craft Training in the Neapolitan Conservatories // Rivista di Analisi e Teoria Musicale. — 2009. — Vol. 15. — P. 26–49.
28. *Holtmeier, L.* Partimenti || Heinichen, Rameau, and the Italian Thoroughbass Tradition: Concepts of Tonality and Chord in the Rule of the Octave // Journal of Music Theory. Vol. 51. Partimenti. — 2007. — No. 1. — Pp. 5–49.
29. *Hubert, Ch., Parry, H.* Summary of the history and development of medieval and modern European music / New York: Cambridge University Press, 2009. — ISBN 978–1–108–00515–9.
30. *Hunt, Jno L.* The Keyboard Works of Giovanni Paisiello // The Musical Quarterly , Apr., 1975, Vol. 61, No. 2 (Apr., 1975), pp. 212–232.
31. *Ijzerman, J.* Harmony, Counterpoint, Partimento. A New Method Inspired by Old Masters. — New York: Oxford University Press, 2018. — ISBN 978–0–190–69505–7.
32. *Jans, M.* Towards a History of the Origin And Development of the Rule of the Octave // Towards Tonality. Aspects of Baroque Music Theory / Collected

- writings of the Orpheus Institute.— Leuven University Press, 2007. — ISBN 978–90–5867–587–3.
33. *Kirchhoff, G.* L’A.B.C. Musical ; *Кирхгоф, Г.* Музыкальная азбука : Факсимильное воспроизведение оригинального издания... Реализация цифрованного баса, вступ. ст. и комм. А. Милки. – СПб. : Композитор, 2004. – 132 с. с нот. ISBN 5-7379-0230-7.
34. *Lester, J.* Compositional Theory in the Eighteenth Century / Joel Lester. — Harvard University Press, 1996. — ISBN 0–674–15522–x.
35. *Montagnier, J.-P. C.* Nicolas Bernier’s ‘Principes de composition’ and the Italian partimento tradition // *Early Music*. — Oxford University Press, 2021.
36. *Partimento and Continuo Playing in Theory and Practice / Collected writings of the Orpheus Institute.* — Leuven University Press, 2010. — ISBN 987–90–5867–828–7.
37. *Rice, J. A.* A Galant Schema From Corelli to Mozart // *Music Theory Spectrum*, Vol. 36, №2. — Oxford University Press, 2014. — 315–332.
38. *Rousseau, Jean-Jacques.* Dictionnaire de musique. — Paris: Chez la veuve Duchesne, 1768.
39. *Sanguinetti, G.* The Art of Partimento: History, Theory and Practice. — London: Oxford University Press, 2012. — 420 p.
40. *Sanguinetti, G.* Partimento and incomplete notations in eighteenth-century keyboard music // *Studies in Historical Improvisation From Cantare super Librum to Partimenti.* — New York: Routledge, 2017. — Pp. 149–171. — ISBN 978–1–315–61113–6.
41. *Sanguinetti, G.* The Realization of Partimenti: An Introduction // *Journal of Music Theory*. Vol. 51. Partimenti. — 2007. — No. 1. — P. 51–83.
42. *Sanguinetti, G.* The Stabat Cadence // *Музыка. Искусство, наука, практика.* — 2017. — № 2 (18). — С. 20–26.
43. *Somerset, H. V. F.* Giovanni Paisiello: 1740-1816 // *Music & Letters* , Jan., 1937, Vol. 18, No. 1. — Oxford University Press, 1937. — Pp. 20-35.

44. *Tour, P. van.* Counterpoint and Partimento: Methods of Teaching Composition in Late Eighteenth-Century Naples. — Uppsala: *Studia Musicologica Upsaliensia*, 2015. — 318 p.
45. *Tour, P. van.* Partimento teaching according to Francesco Durante, investigated through the earliest manuscript sources // *Studies in Historical Improvisation: From Cantare super Librum to Partimenti*. — New York: Routledge, 2017. — P. 131–148. — ISBN 978–1–315–61113–6.
46. *Tour, P. van.* Some Reflections about “il metodo di Cotumacci” // *Conference Proceedings of the Conference “Music Pedagogy in Eighteenth-Century Naples: Theory, Sources, and Reception”*. Milan — Bern, 2017.
47. *Tour, P. van.* Taking a walk at the Molo: Partimento and the Improvised Fugue // *Musical Improvisation in the Baroque Era* / ed. by Fulvia Morabito, Turnhout, Brepols, 2019 (*Speculum Musicae*, 33), pp. 371–82. — ISBN: 978-2-503-58369-3.
48. *Tour, P. van.* The Lost Art of Partimento // *Early Music*. Vol. 31. — 2003. — No. 2 (May). — P. 340–341.
49. *Wasielowski, V.* A Visit to the Conservatory of Music at Naples // *The American Art Journal* (1866-1867). Vol. 7, No. 7 (Jun. 8, 1867), pp. 100–101.
50. *Williams, P., Cafiero, R.* Partimento // *The New Grove Dictionary*, vol. 19 Paliashvili — Pohle, 2001. — p. 173. — ISBN 13–978–0–19–517067–2.

ПРИЛОЖЕНИЕ I. НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

1. Франческо Дуранте (*Francesco Durante*, 1684–1755). *Regole*, из манускриптов 34.2.4. и Ос.3.40 из Библиотеки консерватории Неаполя).

Пример 1.1. *Cadenze semplici per tutti i toni* (Простые каденции во всех тональностях)

Figure 1.1 shows five staves of musical notation in bass clef with a common time signature. Each staff contains a sequence of notes with figured bass notation above them, representing simple cadences in various keys. The figures are: 5/4 #3, 5/4 3, 5/4 #3, 5/4 3, 5/4 #3; 5/4 #3, # 5/4 #3, 5/4 #3, 5/4 3, 5/4 #3; 5/4 3, b 5/4 3, 5/4 3, b 5/4 3; 5/4 #3, 5/4 #3, 5/4 #3, 5/4 #3; 5/4 #3, (5/4 #3), 5/4 #3, 5/4 #3.

Пример 1.2. *Cadenze doppie* (Двойные каденции)

Figure 1.2 shows three staves of musical notation in bass clef with a common time signature. Each staff contains a sequence of notes with figured bass notation above them, representing double cadences in various keys. The figures are: 6 9 8, 7 6 5 #, 6 9 8, 7 6 5 #, 6 9 8, 7 6 5 3; 6 9 8, 7 6 5 #, 6 9 8, b 7 6 5 3, 6 9 8, 7 6 5 #; 6 9 8, 7 6 5 #, 6 9 8, 7 6 5 #, 6 9 8, 7 6 5 #, 6 9 8, 7 6 5 #.

Пример 1.3. *Cadenze semplici colla passata di 4a maggiore, e ba.* (Простые каденции с проходящими увеличенной кватрой и секстой)

Figure 1.3 shows two staves of musical notation in bass clef with a common time signature. Each staff contains a sequence of notes with figured bass notation above them, representing simple cadences with passing augmented fourth and sixth. The figures are: 3 #4, 5/4 #3, # #4 #, 5/4 #, #, 3 #4 #, 5/4 #, #; #3 #4 #, 5/4 #, #, 3 #4, 5/4 3, #3 #4 #, 5/4 #, #.

Пример 1.4. *Modulazione dei toni di 3a maggiore* (Правило октавы (восходящее) в мажорных тональностях)

1 *Gesolreut*
C major

2 *Cesolfaut*
C major

3 *Faut*
F major

4 *Alamirè*
A major

5 *Delasolrè*
D major

6 *Elami*
E major

7 *Befa*
B major

Пример 1.5. *Modulazione dei toni di 3a maggiore*
(Правило октавы в мажорных тональностях).

8

Пример 1.6. *Modulazione dei toni che hanno 3a minore* (Правило октавы в минорных тональностях).

9

Пример 1.7. *Quando lega il partimento sopra la nota legata ci vuole 2a e 4a* (Когда партименто связано, на заливочной ноте требуется секунда и кварта).

17

Пример 1.8. *Altro esempio di grado* (Другой пример поступенного восходящего движения)

19

Пример 1.9. *Della quarta maggiore* (Об увеличенной кварте).

28

Пример 1.1.1. *Della formazione della nona la quale nasce dalla 3a* (Образование ноны, которая происходит из терции [приготавливается терцией])

Пример 1.1.2. *Della formazione della 7a e 6a* (Приготовление септимы секстой).

2. Леонардо Лео (*LeonardoLeo*, 1694–1744). Партименти (из собрания Фортунато Сантини).

Пример 2.1.

Пример 2.2. *Prelude*

Пример 2.3.

9 9 8 5/4 3 9 8 #4/2 6 5/4 #3 5/4 #3 7 6 7 6 7 6 7 6 7 7 5 5 2 6 6 5 5/4

17 5/4 #3 5/4 3 5/4 5/4 3 4 #6 #4 6 4 #6 6 5 #6/5 #3 7 6 5/4 #3 5 6 5/4 3 9 8 5/4 #3 7 #6

25 5/4 #3 5/4 #3 7 7 7 7 7 7 7 7 7 #3 9 6 7 #6 7 6 7 6 7 6 7 6 7 6 7 6 7 6 4 #3 6/4

33 #3 6/4 5/4 #3 7 5 5/4 #3 7 6 #3 6 7 6 7 6 7 7 5/4 3 7 6 5/4 #3

Пример 2.4.

2 6 5 b4/2 6 b2 6 #4 6 6 5/4 # 4 6 b4/2 5/3 b6/4

13 6/5 #3 6 6/5 5/4 # 2 6 5 2 6 6 2 6 #4 6 7 6 # b2 6

26 #4 6 7 6 5/4 #3 b b4/2 6 5 b4/2 6 b2 6 #4 6 7 #6

37 b b4 6 # b2 6 #4 6 b4/2 6 2 b6 2 6 7 6 5/4 #3

48

60 2 2 7/3 6 5/4 5/3

3. Джованни Паизиелло (Giovanni Paisiello, 1740–1816). Из *Regole per bene accompagnare il partimento* (1782).

Пример 3.1. *Esempio della cadenza semplice in tre maniere, cioè in prima posizione, in seconda posizione, e in terza posizione* (Пример простой каденции в трёх манерах, то есть, в первой позиции, во второй позиции и в третьей позиции).

prima posizione seconda posizione terza posizione

prima posizione seconda posizione terza posizione

Пример 3.2. Esempio della cadenza doppia anche in tre maniere, cioè in prima, in seconda, e in terza posizione (Пример двойной каденции в трёх манерах, то есть, в первой, во второй и в третьей позиции).

prima posizione seconda posizione terza posizione

Пример 3.3. Esempio della cadenza composta (пример сложной каденции)

altro esempio

Пример 3.4. Правило октавы

esempio

8

Пример 3.5. Sicché volendosi adoprare, o far uso della quarta si puol preparare da tutte quattro le consonanze, cioè dalla 3a, dalla 5a, dalla 6a e dall'8a. (Приготовление кварты всеми четырьмя консонансами, а именно терцией, квинтой, секстой и октавой).

esempio

6

Пример 3.6. Партименто.

4. Джакомо Инсангвине (Giacomo Insanguine, 1728–1795). Из *Regole Con moti di Basso Partimenti, e Fuge* (до 1795 г.)

Пример 4.1. Правило октавы в трёх позициях

Scala in Prima Posizione

The Scale in First Position

8 6 6 5 3 3 3 2 2 2 2 4 6 6 8

5 4 3 2 1 1 2 3 4 5 6 7 8

Scala in Seconda Posizione

The Scale in Second Position

3 3 2 1 5 4 4 3 2 2 2 6 8 3 3

5 4 3 2 1 1 2 3 4 5 6 7 8

Scala in Terza Posizione

The Scale in Third Position

5 4 3 2 1 5 4 4 3 2 2 2 6 8 4 5

5 4 3 2 1 1 2 3 4 5 6 7 8

Altra Scala

An Alternate Scale

3 5 6 3 5 6 3 5 6 3 5 6 3 5 6 3 5 6 7 3 6 7 3 6 7 3 6 7 3 6 7 3 6 8

Пример 4.2. Каденции (простая, сложная, двойная) в трёх позициях руки

Prima posizione
First position

Seconda posizione
Second position

Terza posizione
Third position

Prima posizione
First position

Seconda posizione
Second position

Terza posizione
Third position

Cadenza doppia
Double cadence

Detailed description: The image shows three rows of musical notation for cadences in three positions. Each row has two systems, one for 'Prima posizione' (First position) and one for 'Seconda posizione' (Second position), and a final system for 'Terza posizione' (Third position). The first two rows show simple and complex cadences, with fingering numbers like [5 3] and [5 5] in the right hand and [4 3] in the left hand. The third row shows a 'Cadenza doppia' (Double cadence) with fingering numbers 5 6 5 5 in the right hand and #3 4 4 #3 in the left hand. A fourth system, marked with an asterisk, shows a variation of the double cadence with fingering numbers 5 6 5 5 in the right hand and #3 4 4 #3 in the left hand.

Пример 4.3. Партименто

Detailed description: This image shows a Partimento exercise consisting of six staves of bass clef music in C major. Each staff contains a sequence of notes with various chords and fingerings indicated above the notes. The exercise is divided into measures, with measure numbers 5, 10, 14, 18, and 22 marked on the left. The chords and fingerings are as follows:
Staff 1: Measure 1-4. Chords: 5 6 5 5, #3 4 4 #3, 5 6 5 5, #3 4 4 #3.
Staff 2: Measure 5-8. Chords: 5 6 5 5, #6 7 6 5, 7 6 5 4, 5 6 5 5.
Staff 3: Measure 9-13. Chords: #3 4 4 #3, 5 6 5 5, 7 6 5 4, 7 6 5 4, #3 4 4 #3, 5 6 5 5.
Staff 4: Measure 14-17. Chords: 6 5 4 3, b3 4 4 #3, 3 4 5 6, 7 6 5 4, b3 4 4 #3, 5 6 5 5.
Staff 5: Measure 18-21. Chords: 5 6 5 5, 7 6 5 4, 7 6 5 4, 7 6 5 4, 7 6 5 4, #3 4 4 #3, 5 6 5 5, 6 5 4 3.
Staff 6: Measure 22. Chords: 6 5 4 3, b3 4 4 #3, #3 4 4 #3, 5 6 5 5, 6 5 4 3, #.

Пример 4.4. Партименто

7 *imit.* 6 3 $\frac{4}{2}$ 6 3 3 $\frac{6}{5}$ $\frac{5}{3}$ #4 7 # *imit.*

8 6 5 9 $\frac{5}{3}$ 8 3 #3 # $\frac{5}{4}$ #3

15 7 7 7 7 7 7 7 $\frac{6}{5}$ 7 7 7 7 7

22 *imit.* 3 2 3 4 6 $\frac{4}{2}$ $\frac{4}{2}$ $\frac{4}{2}$ $\frac{4}{2}$

29 7 7 7 7 $\frac{5}{4}$ #3

ПРИЛОЖЕНИЕ II. «ПРАВИЛА МУЗЫКИ» ФЕДЕЛЕ ФЕНАРОЛИ
(ПЕРВОЕ ИЗДАНИЕ, 1775 ГОД).

Текст правил представлен на трёх языках: итальянском, английском и русском. Английский перевод и нотные примеры выполнены Робертом Гьердингеном.

Условные обозначения в примерах:

①②③④⑤⑥⑦⑧ ступени звукоряда в басу.

12345678 обозначение интервалов, которые строятся от баса.

①②③④⑤⑥⑦⑧ ступени звукоряда в мелодии.

Regole***The Rules*****Правила*****Musicali******of Music*****МУЗЫКИ***Per i Principianti**For Beginning*

Для начинающих

*Di Cembalo**Keyboard Players*

исполнителей на

*IN NAPOLI**NAPLES 1775.*

клавесине

*MDCCLXXV.**Publ. by Vincenzo*

НЕАПОЛЬ, 1775.

*Per Vincenzo Mazzola-**Mazzola-Vocola*

Изд. Винченцо

Vocola

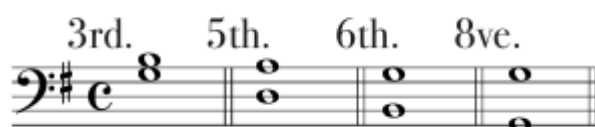
Маццола-Вокола

*[p. 2]**[p. 3] La Musica è composta di Consonanze, e Dissonanze.**Music is composed of consonances and dissonances.*

Музыка состоит из консонансов и диссонансов.

*Le Consonanze son quattro, cioè 3., 5., 6., ed 8.**There are four [types of] consonances, namely the [intervals of a] 3rd, 5th, 6th, and 8ve.*

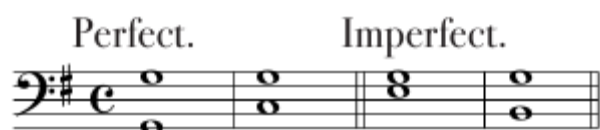
Существует четыре [типа] консонансов, а именно терция, квинта, секста и октава.

*Le dette Consonanze si dividono in due perfette, e due imperfette. Le perfette sono 8., e 5., le quali diconsi perfette, perchè sono immutabili: Le imperfette sono 3., e*

6., le quali chiamansi imperfette, perchè sono mutabili, e queste sono sempre Armoniose.

The said consonances group into two perfect ones and two imperfect ones. The perfect ones are the 8ve and 5th, which are said to be “perfect” because they are unchanging; The imperfect ones are the 3rd and 6th, which are called “imperfect” because they change [in different modes]. And these [consonances] are always harmonious.

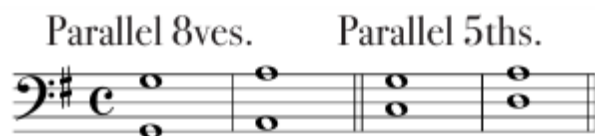
Названные консонансы делятся на два совершенных и два несовершенных. Совершенные — это квинта и октава, которые называются «совершенными» поскольку они не меняются. несовершенные — терция и секста, которые называются «несовершенными» поскольку они меняются [в разных ладах], и эти [консонансы] всегда гармоничны.



Si proibiscono di fare due Ottave, o due Quinte di moto retto, perchè per la di loro perfezione non fanno variazione di armonia, e queste sono le basi fondamentali, che reggono il Tono.

There is a prohibition against two octaves or two fifths moving in parallel because, due to their perfection, they create no variation in harmony, and these [perfect intervals] are the fundamental basses that rule the key.

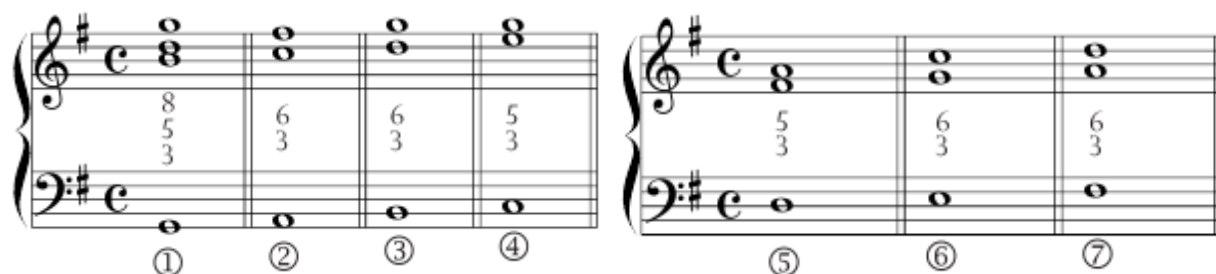
Запрещается параллельное движение двух октав или двух квинт, поскольку из-за своей совершенности они не создают разнообразия в гармонии, и они [совершенные интервалы] являются фундаментальными басами, которые управляют тональностью.



La prima del tono vuole 3., 5., ed 8. La seconda vuole 3., e 6. maggiore. La terza vuole 3., e 6. La quarta vuole 3., e 5. La quinta vuole 3. maggiore, e 5. La sesta vuole 3., e 6. La settima vuole 3., e 6.

①[in the bass] takes the 3rd, 5th, and 8ve [as consonances above it]. ②takes the 3rd and major 6th. ③takes the 3rd and 6th. ④takes the 3rd and 5th. ⑤takes the major third and the 5th. ⑥takes the 3rd and 6th. ⑦takes the 3rd and 6th.

На первой ступени [в басу] строится терция, квинта и октава. На второй — терция и большая секста. На третьей — терция и секста. На четвёртой — терция и квинта. На пятой — большая терция и квинта. На шестой — терция и секста. На седьмой — терция и секста.

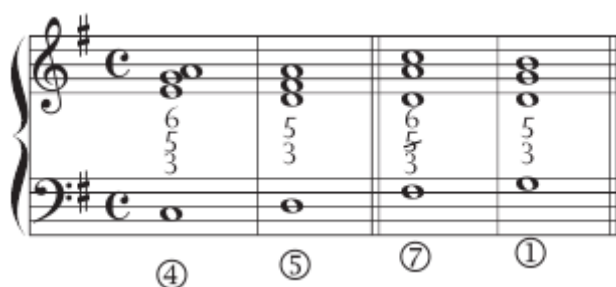


Si avverte però, che qualora la quarta del tono sale alla quinta, oltre della 3., e 5. può avere ancora la 6.; e se la settima del tono sale all'ottava formando il semitono, oltre della 3., e 6., può aver ancora la 5. falza. [p. 5]

Observe, however, that whenever the ④ ascends to the ⑤, it [④] can take the 6th in addition to the 3rd and 5th; and if the ⑦ should ascend to the octave①, creating a semitone, it [⑦] can take the diminished 5th in addition to the 3rd and 6th.

Заметьте, однако, что всякий раз, как четвёртая ступень идёт вверх в пятую, она [четвертая ступень] может сопровождаться секстой вдобавок к терции и

квинте; и если седьмая ступень идёт вверх в октаву, то она [седьмая] может сопровождаться, вдобавок к терции и сексте, уменьшённой квинтой.



Distribuzione de Tono.

La prima del tono è giusta: la seconda u maggiore: la terza è arbitrararia: la quarta è minore: la quinta è giusta; la sesta deve corrispondere alla terza; e la settima è sempre maggiore, essendo il sostegno del tono.

The Disposition of Tones [in a Mode].

The ① is just. The ② is major. The ③ is variable [according to the mode]. The ④ is perfect. The ⑤ is just. The ⑥ should correspond to the third. And the ⑦ is always major, being the support of the key.

Распределение тонов [в ладу].

Первый тон чистый. Второй мажорный. Третий может меняться [согласно ладу]. Четвертый совершенный. Пятый чистый. Шестой соответствует третьему. И седьмой всегда мажорный, поскольку он поддерживает тональность.

Modo di contare i tasti del Cembalo, dalla prima del tono.

Prima giusta: seconda minore, secondamaggiore: Terza minore, terza maggiore: Quarta minore, quarta maggiore: Quinta giusta: Sesta minore, sesta maggiore: Settima minore, settima maggiore, ed ottava. [p. 6]

The Way of Counting the Keys on a Harpsichord, from the Tonic to the Octave.

[Counting from the tonic, the intervals are:] a just unison; a minor second, a major second; a minor third, a major third; a minor fourth, a major fourth [=augmented]; a just fifth; a minor sixth, a major sixth; a minor seventh, a major seventh, and an octave.

Способ счёта клавиш на клавесине, от тоники до октавы.

[Отсчитывая от тоники, интервалы будут] чистый унисон, малая секунда, большая секунда, малая терция, большая терция, минорная кварта, мажорная [увеличенная] кварта, чистая квинта, малая секста, большая секста, малая септима, большая септима, и октава.

Assiomi Musicali.

La settima minore si dà alla quinta del tono, che torna alla prima; la quale settima non può salire, ma risolvere calando alla terza del primo tono.

Musical Axioms.

Give a minor seventh to a ⑤ that returns to the ①. This seventh cannot rise, but must resolve by falling to the third of the ①.

Музыкальные аксиомы.

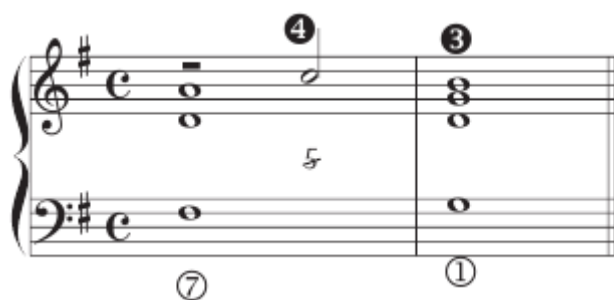
Малую септиму дайте пятой ступени, что возвращается в первую. Септима не может идти вверх, но должна разрешаться вниз в терцию на первой ступени.



La quinta falsa si dà alla settima maggiore del tono, che sale all prima; la quale quinta falsa non può salire, ma deve ancora risolvere calando all terza del primo tono.

Give a diminished fifth to a ④ that rises to the ①. This diminished fifth cannot rise, but must also resolve by falling to the third of the ①.

Уменьшённую квинту дайте седьмой ступени, которая идёт вверх в первую. Уменьшённая квинта не может идти вверх, но также должна разрешаться вниз в терцию на первой ступени.



La sesta superflua si dà alla sesta minore del tono, che scende alla quinta; la quale sesta superflua deve salire all' ottava della quinta del tono.

Give an augmented sixth to a ♭ ⑥ that descends to the ⑤. This augmented sixth should rise to the octave of the ⑤.

Увеличенную сексту дайте шестой низкой ступени. Эта увеличенная секста должна разрешаться в октаву [которая строится] на пятой ступени.



La quarta maggiore si dà all prima del tono, che cala alla settima, o pure alla quarta del tono, che cala alla terza del medesimo; la quale quarta maggiore [p. 7] deve salire alla sesta della settima del primo tono; ma qualora si da sopra la quarta del tono, deve salire alla sesta della terza del tono.

Give an augmented fourth to a ① that falls to the ⑦, or to a ④ that falls to the third of the same [①]. This augmented fourth should rise to the sixth above the ⑦. But when you place [an augmented fourth] above the ④, it should rise to the sixth above the ③.

Увеличенную кварту дайте первой ступени, идущей вниз на седьмую, или же четвёртой ступени, так же идущей в терцию. Увеличенная кварта должна пойти наверх в сексту над седьмой ступени. Но когда вы помещаете [увеличенную кварту] на четвёртой ступени, она должна пойти наверх в сексту на третьей ступени.



La quarta maggiore fa subito uscire alla quinta del tono; mentre la quarta maggiore altro non è, se non la settima maggiore della quinta del tono.

The augmented fourth rises directly to the ⑤, for the augmented fourth is none other than the ⑦ [in the key] of the ⑤.

Увеличенная кварта идёт вверх в пятую ступень; в то время как увеличенная кварта это не что иное, как седьмая ступень [в тональности] пятой ступени.

Delle Cadenze.

La Cadenza è quella, quando il Basso dalla prima del Tono va alla Quinta; e dalla quinta retorna alla prima.

Concerning Cadences.

A cadence is when the bass goes from ① to ⑤, and [then] from ⑤ returns to ①.

О каденциях.

Каденция — [это] когда бас идет с первой ступени на пятую, [а затем] возвращается с пятой на первую.

Le Cadenze sono de tre maniere: Semplici, Composte, e Doppie. La cadenza semplice è quella, quando al Basso gli si danno le semplici consonanze, che richiede tanto la prima del tono [p. 8] quanto la quinta; cioè 3., e 5. alla prima del tono, e 3. maggiore, e 5. alla quinta del tono.

There are three types of cadences: simple, compound, and double. A simple cadence is when one gives the bass the simple consonances required by both ① and ⑤. That is, the ① takes the 3rd and 5th, and the ⑤ takes the major 3rd and 5th.

Есть три типа каденций: простая, сложная и двойная. Простая каденция — когда басу даются простые консонансы, требуемые первой и пятой ступенью.

То есть, на первой ступени будут терция и квинта, а на пятой — большая терция и квинта.

La Cadenza composta è quella, quando su la quinta del tono ci si fa una dissonanza de quarta preparata dall' ottava del primo tono, e risolta alla terza maggiore della quinta del tono.

A compound cadence is when, above ⑤, one makes a dissonance of a 4th prepared by the 8ve of ① [= ①] and resolved to the major 3rd of ⑤ [= ⑦].

Сложная каденция — когда на пятой ступени возникает диссонанс кварты, приготовленной октавой на первой ступени и разрешённой в большую терцию на пятой ступени.

La cadenza doppia è quella, quando sù la quinta del tono si dà terza maggiore, e quinta; quarta, e sesta; quarta, e quinta, e poi terza maggiore, e quinta.

A double cadence is when, above ⑤, one puts the major 3rd and 5th, the 6th and 4th, the 4th and 5th, and then the major 3rd and 5th.

Двойная каденция — когда на пятой ступени в басу строятся терция и квинта, секста и кварта, кварта и квинта, а затем большая терция и квинта.

Simple.

Compound.

Double.

Posizioni della destra mano.

Le posizioni della mano destra sono tre: la prima posizione è quella, quando l'ottava sta da sopra: la seconda quando la terza sta da sopra: la terza quando la quinta sta da sopra: come [p. 9] per esempio nella prima del tono la prima posizione è 3., 5., 8.: la seconda è 5., 8., 3.: la terza è 8., 3., 5.

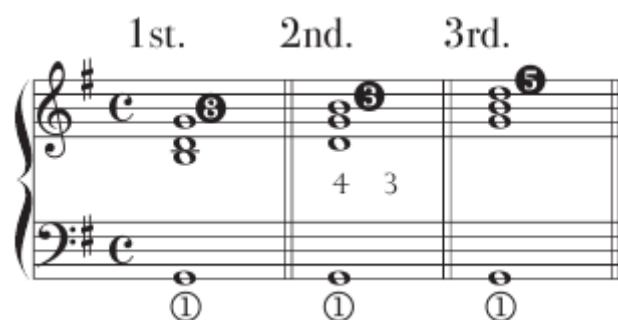
The Positions of the Right Hand.

There are three positions of the right hand. The first is when the 8ve is on the top, the second is when the 3rd is on the top, and the third is when the 5th is on the top.

For example, on the ①, first position [from low to high] is ③, ⑤, ⑧, second position is ⑤, ⑧, ③, and third position is ⑧, ③, ⑤.

Позиции правой руки.

Есть три позиции правой руки. Первая, когда наверху октава; вторая, когда наверху терция; третья, когда наверху квинта. Например, на первой ступени в басу первая позиция [снизу вверх] будет терция, квинта, октава, вторая — квинта, октава, терция, и третья — октава, терция, квинта.



Delle Scale.

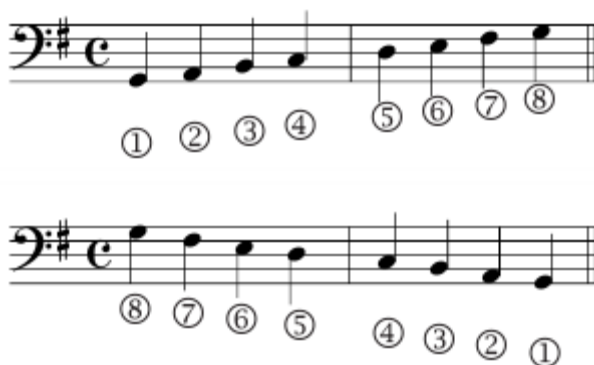
La scala è quella, quando il partimento ascende de grado dalla prima del tono fino all' ottava; e poi discende de grado dall'ottava fino alla prima; e questa si chiama scala compita.

Concerning Scales.

The scale is when the partimento ascends stepwise from the ① to the ⑧, and then descends stepwise from the ⑧ to the ①. This is called a complete scale.

О гаммах.

Гамма — [это] когда партименто восходит поступенно от первой ступени к восьмой, а затем поступенно спускается от восьмой к первой. Это называется завершённой гаммой.



Le Consonanze, che se danno alle note della scala secondo le tre posizioni, sono le seguenti.

The following are the consonances that are given to the notes of the scale according to the three positions.

Далее следуют консонансы, которые даются каждой ступени гаммы в трёх позициях.

Scala in prima posizione.

Alla prima del tono se li dà 3., 5., ed 8.: alla second se le dà 3., 4., e 6. maggiore: alla terza 8., 3., e 6.: alla [p. 10] quarta 6., 8., 3., ed 5.: alla quinta 5., 8., 3. maggiore: alla sesta 6., 8., e 3.: alla settima 5. falsa, 6., 8., e terza: ed all' ottava 3., 5., ed 8.: Discendendo poi, alla settima se le dà 6., 8., e 3.: alla sesta 6. maggiore, 8., 3., e 4.: alla quinta 8., 3. maggiore, e 5.: alla quarta 2., 4. maggiore, e 6.: alla terza 3., e 6.: alla seconda 3., 4., e 6. maggiore: finalmente alla prima 3., 5., ed 8.

The Scale in First Position.

One gives a 3rd, 5th, and 8ve to ①, a 3rd, 4th, and major 6th to ②, an 8ve, 3rd, and 6th to ③, a 6th, 8ve, 3rd, and 5th to ④, a 5th, 8ve, and major 3rd to ⑤, a 6th, 8ve, and 3rd to ⑥, a diminished 5th, 6th, 8ve, and 3rd to ⑦, and a 3rd, 5th, and 8ve to ⑧. Then, in descending, one gives a 6th, 8ve, and 3rd to ⑦, a major 6th, 8ve, 3rd, and 4th to ⑥, an 8ve, major 3rd, and 5th to ⑤, a 2nd, augmented 4th,

and 6th to ④, a 3rd and 6th to ③, a 3rd, 4th, and major 6th to ②, and finally a 3rd, 5th, and 8ve to ①.

Гамма в первой позиции.

Первой ступени баса дают терцию, квинту и октаву, второй — терцию, кварту и большую сексту, третьей — октаву, терцию и сексту, четвёртой — сексту, октаву, терцию и квинту, пятой — квинту, октаву и большую терцию, шестой — сексту, октаву и терцию, седьмой — уменьшенную квинту, сексту, октаву и терцию, восьмой — терцию, квинту и октаву. Затем в нисходящем [движении], седьмой дают сексту, октаву и терцию, шестой — большую сексту, октаву, терцию и кварту, пятой — октаву, большую терцию и квинту, четвёртой — секунду, увеличенную кварту и сексту, третьей — терцию и сексту, второй — терцию, кварту и большую сексту, и, наконец, первой — терцию, квинту и октаву.



Riguardo al regolamento delle dita della destra mano, questo sarà insegnato dalla voce viva del dotto Maestro; mentre richiedendosi diversa situazione delle dita ne' toni de terza maggiore da quelli di terza minore, sarebbe lo stesso, che confondere necessariamente la mente de' principianti per la lunga e tediosa spiegazione se [p. 11] ne dovrebbe fare; quindi se ne remette la cura alla saviezza de' Maestri.

Regarding the fingering of the right hand, this will [best] be taught in person by a learned maestro. Since keys in the major and minor modes require different arrangements of the fingers, the long and tedious explanations that would be re-

quired would likewise necessarily confuse the mind of a beginner. Hence this task is remanded to the care and wisdom of maestros.

Что касается аппликатуры, то её лучше изучать лично у обученного мастера. Поскольку в мажорных и минорных тональностях требуются разные организации аппликатуры, длинные и утомительные объяснения, которые неизбежно потребуются, запутают разум начинающего. Поэтому это задание лучше оставить на попечение и мудрость мастеров.

Scala in seconda posizione.

Alla prima del tono se le dà 5., 8., e 3.: alla second 4., 6. maggiore, 8., ed 3: alla terza 3., 6., e 8.: alla quarta 3., 5., ed 6.: alla quinta 8., 3. maggiore, 5.: alla sesta 3., e 6.: alla settima 6., 8., 3., e 5: ed all' ottava 5., 8., ed 3.: Discendendo poi, alla settima se le dà 6., 8., e 3.: alla sesta 6. maggiore, 8., 3., e 4.: alla quinta 8., 3. maggiore, e 5.: alla quarta 2., 4. maggiore, e 6.: alla terza 3., 6., ed 8.: alla seconda 4., 6. maggiore, 8., e 3.: rnalmente alla prima 5., 8., e 3. [p. 12]

The Scale in Second Position.

One gives a 5th, 8ve, and 3rd to ①, a 4th, major 6th, 8ve, and 3rd to ②, a 3rd, 6th, and 8ve to ③, a 3rd, 5th, and 6th to ④, a 8ve, major 3rd, and 5th to ⑤, a 3rd and 6th to ⑥, a 6th, 8ve, 3rd, and 5th to ⑦, and a 5th, 8ve, and 3rd to ⑧. Then, in descending, one gives a 6th, 8ve, and 3rd to ⑦, a major 6th, 8ve, 3rd, and 4th to ⑥, an 8ve, major 3rd, and 5th to ⑤, a 2nd, augmented 4th, and 6th to ④, a 3rd, 6th, and 8ve to ③, a 4th, major 6th, 8ve, and 3rd to ②, and finally a 5th, 8ve, and 3rd to ①.

Гамма во второй позиции.

На первой ступени [строятся] квинта, октава и терция, на второй — кварта, большая секста, октава и терция, на третьей — терция, секста и октава, на четвёртой — терция, квинта и секста, на пятой — октава, большая терция и

квинта, на шестой — терция и секста, на седьмой — секста, октава, терция и квинта, и на восьмой — квинта, октава и терция. Затем в нисходящем [движении] на седьмой ступени [строятся] секста, октава, терция, на шестой — большая секста, октава, терция и кварта, на пятой — октава, большая терция и квинта, на четвёртой — секунда, увеличенная кварта и секста, на третьей — терция, секста и октава, на второй — кварта, большая секста, октава и терция, и, наконец, на первой — квинта, октава и терция.

2nd Position.

2nd Position.

Scala in terza posizione.

Alla prima del tono se le dà 8., 3., e 5.: alla second se le dà 6. maggiore, 8., 3., e 4.: alla terza 6., 8., e 3.: alla quarta 5., 6., 8., e 3.: alla quinta 3. maggiore, 5., ed 8.: alla sesta 3., e 6.: alla settima 3., 5. falsa, e 6.: all' ottava 8., 3., ed 5.: alla settima discendendo 3., e 6.: alla sesta 3., 4, e 6. maggiore.: alla quinta 3. maggiore, 5., ed 8.: alla quarta 4. maggiore, 6., e 2.: alla terza 6., 8., ed 3.: alla seconda 6. maggiore, 8., 3., e 4.: finalmente alla prima 8., 3., e 5. [p. 13]

The Scale in Third Position.

One gives an 8ve, 3rd, and 5th to ①, a major 6th, 8ve, 3rd, and 4th to ②, an 6th, 8ve, and 3rd to ③, a 5th, 6th, 8ve, and 3rd to ④, a major 3rd, 5th, 8ve to ⑤, a 3rd and 6th to ⑥, a 3rd, diminished 5th, and 6th to ⑦, and an 8ve, 3rd, and 5th to ⑧. Then, in descending, one gives a 3rd and 6th to ⑦, a 3rd, 4th, and major 6th to ⑥, a major 3rd, 5th, and 8ve to ⑤, an augmented 4th, 6th, and 2nd to ④, a 6th, 8ve, and 3rd to ③, a major 6th, 8ve, 3rd and 4th to ②, and finally a 8ve, 3rd, and 5th to ①.

Гамма в третьей позиции.

На первой ступени [строятся] октава, терция и квинта, на второй — большая секста, октава, терция и кварта, на третьей — секста, октава и терция, на четвёртой — квинта, секста, октава и терция, на пятой — большая терция, квинта, октава, на шестой — терция и секста, на седьмой — уменьшенная квинта и секста, и на восьмой — октава, терция и квинта. Затем в нисходящем [движении] на седьмой ступени [строятся] терция и секста, на шестой — терция, кварта и большая секста, на пятой — большая терция, квинта и октава, на четвёртой — увеличенная кварта, секста и секунда, на третьей — секста, октава и терция, на второй — большая секста, октава, терция и кварта, и наконец, на первой — октава, терция и квинта.

3rd Position.

3rd Position.

Scala in terza minore.

La scala in terza minore si fa ancora in tutte tre le posizioni colla medesima situazione di mano; eccetto però che nella sesta minore del tono, discendendo alla quinta, non ci si mette l'ottava; ma se le da soltanto sesta superflua, terza, e quarta.

The Minor Scale.

One also performs the minor scale in all three positions with the same hand positions. An exception is that one does not place the 8ve above \flat ⑥ when it descends to ⑤. Instead one gives it only the augmented 6th, 3rd and 4th.

Минорная гамма.

Минорная гамма также играется во всех трёх позициях руки, за исключением того, что на пониженной шестой ступени, когда она идёт вниз на пятую, не строится октава. Вместо этого [на шестой пониженной] строятся увеличенная секста, терция и кварта.

Si avverte, che nella scala in terza minore, ascendendo, la sesta del tono si fa maggiore, e discendendo la settima del tono si fa minore; e tutto ciò per evitare il ditono, che vi è tra la sesta minore, e la settima maggiore, il quale perchè composto di due intieri toni, si sfugge per la sua sprezza di suono.

Observe that when the minor scale ascends, one makes the ⑥ major, and in descending one makes the ⑦ minor. This is all done to avoid the augmented second that occurs between the \flat ⑥ and \natural ⑦, the reason being that one recoils from the harshness of the sound caused by a [step larger than a whole tone].

Заметьте, что когда минорная гамма идёт вверх, шестая ступень становится мажорной, а [когда гамма идёт] вниз, седьмая ступень становится минорной [натуральной]. Все это делается для того, чтобы избежать [возникновения] увеличенной секунды между пониженной шестой и натуральной седьмой, поскольку возникает отталкивающее жёсткое звучание [от шага больше чем на тон].

2nd Position Minor.

① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦ ⑧

2nd Position Minor.

⑧ ⑦ ⑥ ⑤ ④ ③ ② ①

Si avverte ancora che alla seconda del tono si può dare la quarta unita con la terza minore, e [p. 14] sesta maggiore quante volte si fa scala, cioè ascendendo dalla prima fino alla terza, e discendendo dalla terza fino alla prima; in altro caso richiede soltanto terza, e sesta maggiore.

Also observe that one can place the 4th together with the minor 3rd and major 6th [above ②] in scalar passages, that is ascending from ① to ③, and descending from ③ to ①. In other cases it [②] requires only the 3rd and major 6th.

Также заметьте, что на второй ступени в гаммообразных пассажах строится кварта вместе с терцией и большой секстой, то есть, в восходящем [движении] от первой [ступени] к третьей и нисходящем от третьей к первой. В остальных случаях [на второй ступени] строится только терция и большая секста.

Coloro, che desiderano imparare presto a ben suonare con i numeri, devono studiare con fervore le scale in tutt'i tuoni, ed in tutte e tre le posizioni.

For those who wish to learn quickly to play figured partimenti well, they should diligently study scales in all the keys and in all three positions.

Тем, кто желает быстро научиться играть цифрованные партименти, следует усердно изучить гаммы во всех тональностях и во всех трёх позициях.

Delle Dissonanze.

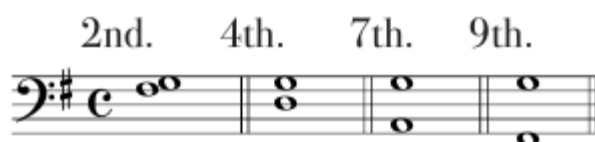
Le Dissonanze sono quattro, cioè 2., 4., 7., e 9.: queste sono state inventate per rendere più vaghe le Consonanze: Si avverte però, che le anzidette Dissonanze non si possono fare se no sono preparate dalle Consonanze, e risolte alle medesime.

Concerning Dissonances.

There are four [types of] dissonances, namely [the intervals of the] 2nd, 4th, 7th, and 9th. These were invented in order to render the consonances more beautiful. But note that the aforementioned dissonances cannot be used unless they are prepared by consonances and resolved to the same.

О диссонансах.

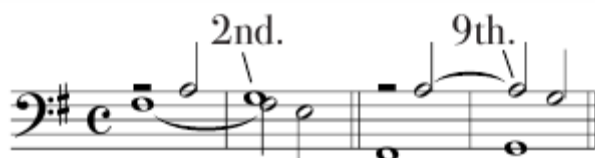
[Существует] четыре диссонанса, названные секундой, квартой, септимой и ноной. Они были созданы для того, чтобы сделать консонансы более красивыми. Но отметьте, что вышеуказанные диссонансы не могут использоваться, пока они не будут приготовлены консонансами и разрешены в них же.



La differenza che vi è tra la [p. 15] seconda, e la nona e, che la seconda si dà senza preparazione, e la nona deve esser preparata.

The difference between the 2nd and the 9th is that the second can be used without preparation, but the ninth must be prepared.

Разница между секундой и ноной [заключается] в том, что секунда может использоваться без подготовки, однако нона должна быть приготовлена.



Delle Dissonanze, o sia legatura di quarta.

La quarta si può preparare da tutte le quattro Consonanze, cioè, dall' 8., 3., 5., e 6.

Concerning Dissonances, or the Suspension of the Fourth.

The fourth can be prepared by all four consonances, that is by the 8ve, 3rd, 5th, and 6th.

О диссонансах, или о задержании кварты.

Кварта может быть приготовлена всеми четырьмя консонансами, а именно октавой, терцией, квинтой и секстой.

Per preparare la quarta dall'ottava, il Partimento deve salire di quinta, o scendere di quarta, cioè dalla prima del tono alla quinta, vedi l' esempio nel manoscritto sotto la lettera A.

To prepare the 4th by the 8ve, the partimento should rise a 5th or descend a 4th, that is, from ① to ⑤. See the example in the manuscript at letter A.

Чтобы приготовить кварту октавой, партименто [бас] должно подняться на квинту, либо спуститься на кварту, то есть, [пойти] с первой ступени на пятую. Смотри пример в манускрипте под литерой А.

Per preparare la quarta dalla terza, il Partimento deve scendere di grado; cioè dalla sesta del tono alla quinta, o dalla seconda alla prima; vedi B.

To prepare the 4th by the 3rd, the partimento should descend by step, that is, from ⑥ to ⑤, or from ② to ①. See letter B.

Чтобы приготовить кварту терцией, партименто должно пойти на ступень вниз, то есть, с шестой ступени на пятую, или со второй на первую. Смотри литеру В.

The image shows two musical exercises, A and B, on a grand staff (treble and bass clefs) in G major (one sharp). Exercise A is labeled 'A.' and shows a bass line starting on the first degree (①) and moving to the fifth degree (⑤) via an octave (8), a fourth (4), and a third (3). Exercise B is labeled 'B.' and shows a bass line starting on the sixth degree (⑥) and moving to the fifth degree (⑤) via a third (3), a fourth (4), and a third (3). The treble clef part of both exercises shows chords and melodic lines corresponding to the bass line.

Per preparare la quarta dalla quinta, il Partimento deve salir [p. 16] di grado; cioè dalla quarta del tono alla quinta; o dalla prima alla seconda dello stesso. Vedi C.

To prepare the 4th by the 5th, the partimento should rise by step, that is, from ④ to ⑤, or from ① to ②. See letter C.

Чтобы приготовить кварту квинтой, партименто должно пойти наверх, то есть, с четвёртой ступени на пятую, либо с первой на вторую. Смотри литеру С.

Per preparare la quarta dalla sesta, il Partimento deve salir di terza; cioè dalla terza del tono alla quinta di esso. Vedi D.

To prepare the 4th by the 6th, the partimento should rise a 3rd, that is, from ③ to ⑤. See letter D.

Чтобы приготовить кварту секстой, партименто должно пойти вверх на терцию, то есть, с третьей ступени на пятую. Смотри литеру D.

The image shows two musical exercises, C and D, in a grand staff (treble and bass clefs). Exercise C is labeled 'C.' and shows a sequence of notes 5, 4, 3 in the bass clef. Above the bass clef, there are two chords: a triad of G4, B4, D5 and a dyad of G4, B4. Exercise D is labeled 'D.' and shows a sequence of notes 6, 4, 3 in the bass clef. Above the bass clef, there are two chords: a triad of G4, B4, D5 and a dyad of G4, B4. Below the notes in exercise C are circled numbers ④ and ⑤. Below the notes in exercise D are circled numbers ③ and ⑤.

Si nota, che la quarta si può anche preparare dalla settima minore, e dalla quinta falza.

Note that the 4th can also be prepared by the minor 7th and by the diminished 5th.

Отметьте, что кварту также можно приготовить малой секстой и уменьшённой квинтой.

Per preparare la quarta dalla settima minore, il Partimento deve salir di quarta; cioè dalla quinta del tono alla prima di esso. Vedi E.

To prepare the 4th by the minor 7th, the partimento should rise a 4th, that is, from ⑤ to ①. See letter E.

Чтобы приготовить кварту малой септимой, партименто должно пойти вверх на кварту, то есть, с пятой ступени на первую. Смотри Е.

Per preparare la quarta dalla quinta falsa, il Partimento deve salir di semitono. Vedi F.

To prepare the 4th by the diminished 5th, the partimento should rise by a semitone. See letter F.

Чтобы приготовить кварту уменьшённой квинтой, партименто должно пойти на полутон вверх. Смотри F.

The image shows two musical exercises, E and F, on a grand staff. Exercise E consists of four measures: the first measure has a whole note G4 (fingered 7), the second has a whole note A4 (fingered 4), the third has a whole note B4 (fingered 3), and the fourth has a whole note C5 (fingered 1). Exercise F also consists of four measures: the first has a whole note G4 (fingered 5), the second has a whole note A4 (fingered 4), the third has a whole note B4 (fingered 3), and the fourth has a whole note C5 (fingered 1). The notes are written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#).

Si avverte, che la dissonanza di quarta deve esser sempre accompagnata con la consonanza di quinta; per lo che la detta dissonanza non può mai aver luogo [p. 17] sopra una nota, la quale di sua natura non voglia la quinta.

Observe that the dissonance of a 4th should always be accompanied by the consonance of the 5th. That is because the aforementioned dissonance can never have a place above a note that, by its nature, does not take the 5th.

Заметьте, что диссонанс кварты всегда должен сопровождаться квинтой, поскольку вышеупомянутый диссонанс не может быть выше ноты, которая по своей природе не берёт квинту.

Delle Dissonanze, o sia Legatura di settima.

La settima si può preparare da tutte le quattro Consonanze, ciou 8., 3., 5., e 6.

Concerning Dissonances, or the Suspension of the Seventh.

The seventh can be prepared by all four consonances, namely the 8ve, 3rd, 5th, and 6th.

О диссонансах, или о задержании септимы.

Септима может быть приготовлена всеми четырьмя консонансами, а именно октавой, терцией, квинтой и секстой.

Per prepararla dell' ottava, il Partimento deve salir di grado, come dalla prima del tono alla seconda di esso. Vedi G.

To prepare it by the 8ve, the partimento should rise a step, as from ① to ②. See letter G.

Чтобы приготовить [септиму] октавой, партименто должно сделать шаг вверх, с первой ступени на вторую. Смотри G.

Per prepararla dalla terza, il Partimento deve salir di quarta, o scendere di quinta, come dalla prima del tono alla quarta di esso; o pure dalla sesta del tono alla seconda del medesimo. Vedi H.

To prepare it by the 3rd, the partimento should rise a 4th or descend a 5th, as from ① to ④, or even from ⑥ to ②. See letter H.

Чтобы приготовить [септиму] терцией, партименто нужно пойти вверх на кварту или вниз на квинту, как с первой ступени на четвертую или даже с шестой на вторую. Смотри H.

The image shows two musical examples, G. and H., in G major (one sharp) and common time. Example G. consists of four measures. The first measure has a whole rest in the treble and a bass note G (circled 1). The second measure has a whole rest in the treble and a bass note B (circled 2). The third measure has a whole rest in the treble and a bass note G (circled 1). The fourth measure has a whole rest in the treble and a bass note B (circled 4). Above the treble staff, the notes G, B, and G are written with fingerings 8, 7, 6. Above the bass staff, the notes G, B, G, and B are written with fingerings 1, 2, 1, 4. Example H. consists of four measures. The first measure has a whole rest in the treble and a bass note G (circled 1). The second measure has a whole rest in the treble and a bass note B (circled 2). The third measure has a whole rest in the treble and a bass note G (circled 1). The fourth measure has a whole rest in the treble and a bass note B (circled 4). Above the treble staff, the notes G, B, and G are written with fingerings 3, 7, 6. Above the bass staff, the notes G, B, G, and B are written with fingerings 1, 2, 1, 4.

Per prepararla dalla quinta, il Partimento deve salir di sesta, o scendere di terza; come dalla pri- [p. 18] -ma del tono alla sesta de esso; o pure dalla quarta del tono alla seconda dello stesso. Vedi I.

To prepare it by the 5th, the partimento should rise a 6th or descend a 3rd, as from ① to ⑥, or even from ④ to ②. See letter I.

Чтобы приготовить [септиму] квинтой, партименто нужно пойти вверх на сексту или вниз на терцию, как с первой ступени на шестую, или даже с четвёртой на вторую. Смотри I.

Per prepararla dalla sesta; il Partimento devescendere id grado, come dalla terza del tono alla seconda de esso. Vedi L.

To prepare it by the 6th, the partimento should descend a step, as from ③ to ②. See letter L.

Чтобы приготовить [септиму] секстой, партименто нужно сделать шаг вниз, как с третьей ступени на вторую. Смотри L.

The image shows two musical examples, I. and L., in G major (one sharp) and common time. Example I. consists of four measures. The first measure has a whole rest in the treble and a bass note G (circled 1). The second measure has a whole rest in the treble and a bass note B (circled 6). The third measure has a whole rest in the treble and a bass note G (circled 3). The fourth measure has a whole rest in the treble and a bass note B (circled 2). Above the treble staff, the notes G, B, and G are written with fingerings 5, 7, 6. Above the bass staff, the notes G, B, G, and B are written with fingerings 1, 6, 3, 2. Example L. consists of four measures. The first measure has a whole rest in the treble and a bass note G (circled 1). The second measure has a whole rest in the treble and a bass note B (circled 6). The third measure has a whole rest in the treble and a bass note G (circled 3). The fourth measure has a whole rest in the treble and a bass note B (circled 2). Above the treble staff, the notes G, B, and G are written with fingerings 6, 7, 6. Above the bass staff, the notes G, B, G, and B are written with fingerings 1, 6, 3, 2.

Se avverte, che la settima si accompagna sempre con la terza, e può risolvere a terza, ed a sesta.

Observe that the 7th is always accompanied by the 3rd, and can resolve to a 3rd and 6th.

Заметьте, что септима всегда сопровождается терцией и может разрешаться в терцию и сексту.

Per risolverla alla terza, il Partimento deve salir de quarta, o scendere di quinta. Vedi M.

To resolve it to a 3rd, the partimento should rise a 4th or descend a 5th. See letter M.

Чтобы [септима] разрешилась в терцию, партименто должно пойти вверх на кварту или вниз на квинту. Смотри М.

Per risolverla alla sesta, il Partimento deve star fermo sulla stessa nota, che ha avuta la legatura di settima. [p. 19]

To resolve it to a 6th, the partimento should stay put on the same note that had the tied 7th [above it].

Чтобы [септима] разрешилась в сексту, партименто нужно остаться на той же ступени, на которой [строится] септима.

M.

Della legatura di Nona.

La Nona si può preparare dalla terza, e dalla quinta.

Concerning the Suspension of the Ninth.

The 9th can be prepared by the 3rd and by the 5th.

О задержаниях ноны.

Нона может быть приготовлена терцией и квинтой.

Per prepararla dalla terza, il Partimento deve salir di grado, come dalla prima del tono alla seconda; o dalla terza alla quarta; o dalla settima alla prima di esso. Vedi N.

To prepare it by the 3rd, the partimento should rise a step, as from ① to ②, or from ③ to ④, or from ⑦ to ①. See letter N.

Чтобы приготовить [нону] терцией, партименто должно сделать шаг вверх, как с первой ступени на вторую, или с третьей на четвертую, или с седьмой на первую. Смотри N.

Per prepararla dalla quinta, il Partimento deve salir di quarta, o scendere di quinta; come dalla prima del tono passando alla quarta, o dalla quinta alla prima di esso. Vedi O.

To prepare it by the 5th, the partimento should rise a 4th or descend a 5th, as from ① passing to ④, or from ⑤ to ①. See letter O.

Чтобы приготовить [нону] квинтой, партименто должно пойти вверх на кварту или вниз на квинту, как с первой ступени на четвёртую, или с пятой на первую. Смотри O.

The image shows a musical score with two staves. The top staff is labeled 'N.' and the bottom staff is labeled 'O.'. Both staves are in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C). The N. staff contains a sequence of notes with intervals of 3, 9, and 8. The O. staff contains a sequence of notes with intervals of 5, 9, and 8. Below the N. staff, there are four circled numbers: 3, 4, 1, and 4, which correspond to the bass line movements in the O. staff.

Se avverte, che la detta dissonanza de nona si accompagna sempre colla decima, detta terza, e con la quinta, quando non si tratta di un movimento di Basso, che continui con la stessa progressione; e detta dissonanza di nona [p. 20] può risolvere all'ottava, terza, e sesta, secondo i diversi movimenti del Partimento.

Observe that the aforementioned dissonance of a 9th is always accompanied by the 10th (the said 3rd) and by the 5th, when a movement of the bass by the same progression is not involved. This dissonance of a 9th can be resolved to an 8ve, 3rd, and 6th, depending on the various moves of the partimento.

Заметьте, что упомянутый выше диссонанс ноны всегда сопровождается децимой (терцией) и квинтой, когда движение в басу не идёт в той же последовательности. Диссонанс ноны также может разрешаться в октаву, терцию и сексту, в зависимости от разных ходов партименто.

Per risolverla all'ottava, il Partimento deve rimaner fermo sulla stessa nota, che ha avuta la legatura di nona.

To resolve it to an 8ve, the partimento should remain fixed to the same note that had the tied 9th [above it. See letter O].

Чтобы разрешить [нону] в октаву, партименто должно оставаться на той же ноте, на которой [строится] задержание ноны. [Литера O].

Per risolverla alla terza, il Partimento deve scendere di terza, o salir di sesta. Vedi P.

To resolve it to a 3rd, the partimento should descend a 3rd or rise a 6th.
See letter P.

Чтобы разрешить [нону] в терцию, партименто должно пойти вниз на терцию или вверх на сексту. Смотри P.

Per risolverla alla sesta, Il Partimento deve salir di terza, o scendere di sesta. Vedi Q.

To resolve it to a 6th, the partimento should rise a 3rd or descend a 6th.
See letter Q.

Чтобы разрешить [нону] в сексту, партименто должно пойти на терцию вверх или на сексту вниз. Смотри Q.

Delle legature del Basso.

Quando il Partimento lega, e poi ritorna allo stesso tono, la nota legata di esso Partimento richiede seconda maggiore, e quarta minor: sulla nota susseguente del Partimento, la quale scenderà di semitono, dovrà [p. 21] rimanere per terza quella nota dell' accompagnamento, che è stata la seconda della nota del Partimento legato; Vi può anche remanere quella nota, la quale sulla nota legata del Partimento è stata quarta, e sul semitono formerà la consonanza di quinta falsa. Vedi R.

Concerning Suspensions of the Bass.

When the partimento is tied and then returns to the same tone, the suspended note of this partimento requires a major 2nd and a perfect 4th [above it]. Above the

partimento's subsequent note, which descends a semitone, the note that had been the 2nd above the tied partimento should remain as a 3rd. That note which had been the 4th above the tied partimento can also remain to form, as the partimento descends a semitone, the [relative] consonance of a diminished 5th. See letter R.

О задержаниях баса.

Когда партименто связывается [задерживается] и затем возвращается на тот же тон, на задержанной ноте партименто требуются большая секунда и чистая кварта. На задержанной ноте партименто, которое [затем] идёт вниз на полутон, секунда должна остаться [чтобы стать затем] терцией. Нота, которая является квартой на связанном партименто, также может остаться на месте, чтобы образовать уменьшенную квинту, когда партименто пойдёт на полутон
вниз. Смотри R.



Si avverte, che la stessa nota dell' accompagnamento, la quale sulla nota legata del Partimento fu quarta, può salir di grado, e formare la Consonanza di sesta sul semitono, che nel Partimento sussiegue, discendendo alla nota legata.

Observe that the same note of the accompaniment that was a 4th above the tied partimento, can rise one step to form the consonance of a 6th above the semitone descent from the tied note that follows in the partimento.

Заметьте, что та же нота аккомпанемента, что была квартой на задержанном партименто, может сделать шаг вверх, дабы образовать консонанс сексты на полутоне, в который идёт залигванная нота партименто.



Quando il Partimento lega, e non torna allo stesso tuono, la nota legata di esso Partimento richiede seconda maggiore, e quarta maggiore; ed a questo accompagnamento si può aggiugnere la [p. 22] sesta maggiore. Vedi S.

When the partimento is tied and does not return to the same tone, the suspended note of this partimento requires a major 2nd and an augmented 4th [above it]. And one can add a major sixth to this accompaniment. See letter S.

Когда партименто связано и не возвращается на тот же тон, на задержанной ноте этого партименто требуется большая секунда и увеличенная кварта. Смотри S.



Si nota, che la detta quarta maggiore deve salir di semitono, e nell'accompagnamento di quella nota, che nel Partimento succede, discendendo alla nota legata, formerà la Consonanza di sesta.

Note that the aforementioned augmented 4th should rise by a semitone to form the consonance of a 6th above the semitone descent from the tied note that follows in the partimento.

Отметьте, что вышеуказанная увеличенная кварта должна идти вверх на полутон, чтобы образовать консонанс сексты на полутоне нисходящего с задержанной ноты партименто.



La Nota, che nell' accompagnamento della nota del Partimento legata formò la dissonanza di seconda, rimarrà per terza nell' accompagnamento della nota del Partimento successiva.

The note that had been the 2nd above the tied partimento will remain as a 3rd in the accompaniment of the next note of the partimento.

Нота, что сопровождала залигованную ноту партименто и образовала диссонанс секунды, останется [и станет] терцией в сопровождении следующей ноты партименто.

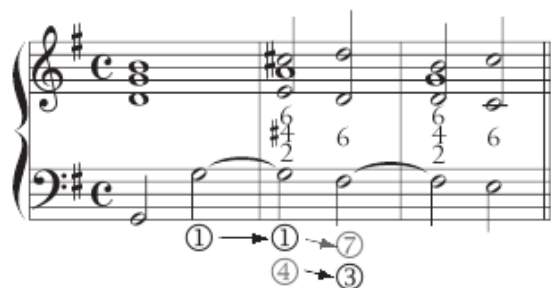


Si avverte, che la legature di seconda, e quarta maggiore produce l'effetto di far passare l' Armonia del tono, in cui stava, al tono della sua quinta; come per esempio da Gesolreut, a Delasolrè; Perciò la nota, che nel Partimento succede alla nota, che ha avuta la suddetta legature quan- [p. 23] -tunque scenda di grado, non però considera come settima del Tono, ma come terza del nuovo tono, in cui è passata l' Armonia.

Observe that the suspensions involving the 2nd and the augmented 4th produce the effect of passing from the harmony of the former key to that of the key of its fifth, for example, from the key of G to D. Thus the note which follows the already men-

tioned tied note in the partimento, whenever it descends a step, is no longer considered as ⑦ of the [old] key but as ③ of the new key to which the harmony has passed.

Заметьте, что задержания, включающие секунду и увеличенную кварту, производят эффект перехода от гармонии предыдущей тональности в тональность её пятой ступени, например, из Соль в Ре. Таким образом, когда нота, следующая за уже упомянутой связанной нотой партименто, идёт на шаг вниз, то она уже не рассматривается как седьмая ступень [старой] тональности, но как третья новой тональности, к которой пришла гармония.



De' Movimenti del Partimento.

Quando il Partimento sale di grado, è suscettibile di varj accompagnamenti.

Concerning the Moves of the Partimento.

When the partimento rises stepwise, it can accept various accompaniments.

О движениях партименто.

Когда партименто поступенно поднимается, оно может принять различные аккомпанементы.

I. Quinta, che passa a sesta, cioè dopo aver data terza, e quinta alla prima del tono, si fa passare la quinta a sesta; dopo di che il Partimento salendo di grado, la sesta data alla nota antecedente, rimane quinta della susseguente; e così si

prosiegue, finchè continua tal movimento, che può andare dalla nota del Tono fino all' ottava di esso. Vedi T. [p. 24]

I. 5th that moves to a 6th. That is, after having set the 3rd and 5th above the ①, one can move the 5th to a 6th. After that, with the partimento rising a step, the 6th given to the previous note holds as 5th above the subsequent note. And it progresses like that as long as such [stepwise] movement continues, which can extend from ① all the way to ⑧. See letter T.

I. Квинта, которая идёт в сексту. То есть, после взятия терции и квинты на первой ступени, можно отправить квинту в сексту. После этого, когда партименто поднимется на шаг, секста на предыдущей ноте задержится и станет квинтой на следующей ноте [партименто]. И это продолжается, пока идёт подобное [поступенное] движение, которое может продлиться от первой ступени до восьмой. Смотри Т.

T. etc.

Si avverte, che ogni nota del Partimento deve avere l' accompagnamento di terza.

Observe that a 3rd should accompany every note of this partimento.

Заметьте, что терция должна сопровождать каждую ноту этого партименто.

II. Settima, che resolve a sesta, cioè dopo aver data alla prima del Tono ottava, e terza, il Partimento sale di grado, e sopra questa seconda nota del Partimento, l' ottava della prima rimane settima, dopo di che risolve a sesta; quindi sale di terza per collocarsi sull' ottava della seconda nota; il che fatto il Partimento sale nuovamente di grado, e così prosiegue finchè continua tal movimento, che può

procedere dalla prima del Tono fino all' ottava di esso; purchè il tono sia di terza maggiore. Vedi V.

II. 7th that resolves to a 6th. That is, after having set the 8ve and 3rd above the ①, the partimento rises one step. Above that second note of the partimento, the 8ve of ① holds over as a 7th, after which it resolves to a 6th. Then it rises a 3rd to position itself on the 8ve of the second note. That done, the partimento again rises one step, and it progresses like that as long as such [stepwise] movement continues, which can extend from ① all the way to ⑧, provided the mode is major. See letter V.

II. Септима, которая разрешается в сексту. То есть, после построения октавы и терции на первой ступени, партименто поднимается на шаг. На второй ноте партименто октава, задержанная на первой ступени, становится септимой, после чего разрешается в сексту. Затем партименто снова поднимается на шаг и следует таким образом, пока продолжается [поступенное] движение, которое может продлиться от первой ступени до восьмой, при условии, что лад мажорный. Смотри V.

V. etc.

III. Nona preparata dalla terza, che risolve all' ottava, cioè dopo aver data alla prima del To- [p. 25] -no terza, e quinta, il Partimento sale di grado, e sopra questa seconda nota del Partimento, la terza della prima rimane nona: dopo di che resolve all' ottava; quindi sale di terza per collocarsi sulla terza della seconda nota; lo che fatto, il Partimento sale nuovamente di grado; e così si prosiegue finchè continua tal movimento, che può procedere dalla prima del Tono fino alla quinta di esso. Vedi X.

III. 9th, prepared by a 3rd, that resolves to the 8ve. That is, after having set the 3rd and 5th above the ①, the partimento rises one step. Above that second note of the partimento, the 3rd of ① holds over as a 9th, after which it resolves to an 8ve. Then it rises a 3rd to position itself on the 3rd of the second note. That done, the partimento again rises one step, progresses like that as long as such [stepwise] movement and it continues, which can extend from ① up to ⑤. See letter X.

III. Нона, приготовленная терцией, которая разрешается в октаву. То есть, после взятия терции и квинты на первой ступени, партименто поднимается на один шаг. На второй ноте партименто, терция [построенная] на первой ступени задерживается и становится ноной, после чего разрешается в октаву. Затем она принимает свою третью позицию на второй ноте. После этого, партименто снова делает шаг наверх и следует дальше таким же образом, пока [поступенное] движение продолжается, и [движение] может продлиться от первой ступени до пятой. Смотри литеру X.

Si nota, che la nona vuole l' accompagnamento di decima, detta terza.

Note that the 9th takes the accompaniment of the 10th (called the 3rd).

Заметьте, что нона всегда сопровождается децимой (терцией).

X. etc.

① ② ③ ④

Del Partimento, che sale di Semitono.

Il Partimento può salire di Semitono in due maniere, secondo le terze del Tono, in cui [p. 26] sarà il Partimento.

Concerning a Partimento that Rises by Semitone.

The partimento can rise by semitone in two ways, depending on the mode in which the partimento happens to be.

О восходящем движении партименто по полутонам.

Партименто может идти вверх по полутонам двумя способами, в зависимости от лада, в котором [написано] партименто.

I. Se il Partimento sarà in Tono di terza maggiore, la salita di semitono comincerà dalla terza del Tono, e potrà semitonando salire fino alla sesta inclusivamente.

I. If the partimento will be in the major mode, the ascent by semitone will start on ③, and it can continue rising by semitone until ⑥, inclusive [of all the intervening tones].

I. Если партименто в мажорном ладу, восхождение по полутонам начнётся с третьей ступени [в басу] и может продолжать идти вверх по полутонам до шестой ступени включительно.



II. Se il Partimento sarà in Tono di terza minore, la salita di semitono comincerà dalla quinta, e potrà procedere semitonando fino all' ottava inclusivamente.

II. If the partimento will be in the minor mode, the ascent by semitone will start on ⑤, and it can proceed by semitone until ⑧, inclusive [of all the intervening tones].

II. Если партименто в минорном ладу, восхождение по полутонам начнётся с пятой ступени [в басу] и может подниматься по полутонам до восьмой ступени включительно.



Del Partimento in terza maggiore, che sale simitonando, e comincia detta salita dalla terza del Tono.

La prima nota di questo Partimento, che è la Terza del Tono, si considererà come settima, che passa a prima, onde come settima, che sale all' ottava, avrà [p. 27] l'accompagnamento di terza, e sesta; al quale si aggiugnerà la quinta falsa sulla considerazione di esser detta nota semitono: la susseguente nota del Partimento si considererà come prima del tono; onde avrà terza, quinta, ed ottava; e così successivamente. Si avverte, che alla seconda nota de detto Partimento si può dare sul suo primo tempo l' accompagnamento di quarta preparata dalla quinta falza, che risolve a terza sul suo secondo tempo. Vedi Z.

Concerning a Partimento in Major that Rises by Semitone and Begins said Ascend from ③.

Consider the first note of this partimento, which is ③, like a ⑦ that moves to ⑦. Whence like a ⑦ that moves to ①, it will have the accompaniment of a 3rd and 6th, to which is added the diminished 5th in consideration of [the partimento] being on the leading tone. Consider the subsequent note of the partimento like a ①, whence it will have a 3rd, 5th, and 8ve. And it continues like that successively. Observe that over the second note of the partimento one can place, on the first half of its time value, a 4th (prepared by a diminished 5th) that resolves to a 3rd on the second half of its time value. See letter Z.

О партименто в мажоре, которое идёт по полутонам вверх и начинается восхождение с третьей ступени.

Считайте первую ноту этого партименто, то есть, третью ступень, седьмой, которая движется к седьмой. Равно как и седьмая ступень идущая в первую, она [первая нота] будет сопровождаться терцией и секстой, к которым добавится уменьшённая квинта при условии, что [партименто] находится на основном тоне. Следующая нота партименто считается первой ступень, тогда на ней будут [строиться] терция, квинта и октава. Заметьте, что на второй ноте партименто в первую половину её длительности можно взять кварту (приготовленную уменьшённой квинтой), которая разрешится в терцию на второй половине длительности. Смотри Z.

Z.

Alla giaddetta seconda Nota del Partimento si può dare altresì accompagnamento di Nona preparata dalla terza, che sul secondo tempo resolve ad ottava. Vedi Y.

Over this already mentioned second note of the partimento one can also place an accompaniment of a 9th (prepared by a 3rd) that on the second half of its time value resolves to an 8ve. See letter Y.

Уже упомянутой второй ноте партименто можно дать сопровождение из приготовленной терцией ноны, которая на второй половине своей длительности разрешится в октаву. Смотри Y.

Y.

Passando adesso al Partimento di Terza minor col movimento [p. 28] ascendente di semitono, il quale, come si è detto, comincerà dalla quinta del Tono: se deve osservare, che la detta quinta deve avere Terza maggiore, quinta, ed ottava; la quale ottave rimarrà per settima della susseguente nota del Partimento, ascendente di semitono: sulla successiva nota del Partimento ascendente parimente di semitono, la detta settima risolverà a sesta minore: sulla successiva nota del Partimento, ascendente parimente di semitono, remarrà la Terza della nota antecedente, e formerà la legatura di Nona per risolvere ad ottava sulla stessa nota del Partimento.

[Concerning a Partimento in Minor that Rises by Semitone and Begins said Ascend from ⑤.]

Passing on then to a partimento in the minor mode with a move ascending by semitone which, as was mentioned, will begin on ⑤.

[I.] One should observe that the said ⑤ should have a major 3rd, a 5th, and 8ve [above it]. This 8ve will hold over as a 7th above the subsequent note [♭ ⑥] of the partimento ascending by semitone. On the next note of the partimento [♮ ⑥] rising similarly by semitone, that 7th will resolve to a minor 6th. On the next note of the partimento [♭ ⑦] rising similarly by semitone, the 3rd of the preceding note holds over, and will form a suspended 9th to resolve to the 8ve above the same note of the partimento.

[О партименто в миноре, которое поднимается по полутонам вверх начиная с пятой ступени]

Перейдём к партименто в минорном ладу с восходящим движением по полутонам, которое, как упоминалось, начинается с пятой ступени [в басу].

[I]. Следует заметить, что на указанной пятой ступени должны быть большая терция, квинта и октава. Эта октава задержится и станет септимой на следующей ноте партименто, восходящего по полутонам. На следующей ноте партименто, которая поднимается таким же образом на полутон, септима разрешится в малую сексту. На следующей ноте партименто, которая поднимается таким же образом на полутон, останется терция с предыдущей ноты и образует задержание ноны, что разрешится в октаву на той же ноте партименто.

La successiva nota del Partimento ascendente di semitono, che sarà la settima maggiore del Tono, in cui è cominciato il mo- [p. 29] -vimento, richiede l' accompagnamento di quinta, e sesta; e l' ultima nota de detto movimento, che sarà la corda del Tono, si accompagnerà con terza, e quinta. Vedi Aa.

The subsequent note of the partimento ascending by semitone, which will be ♮[Ⓣ] of the key in which this motion begun, requires the accompaniment of a 5th and 6th [above it]. The final note of this motion, which will be the [Ⓛ], is accompanied with the 3rd and 5th. See A.a.

Следующая нота восходящего по полутонам партименто, то есть, седьмая повышенная ступень тональности, в которой началось движение, нуждается в сопровождении из квинты и сексты. Последняя нота этого движения, то есть, первая ступень, сопровождается терцией и квинтой. Смотри А.а.

A.a.

II. Sulla prima nota del Partimento, che sarà il movimento di salire di semitono, la qual Nota, già si è detto, dover essere la quinta del Tono, si darà l' accompagnamento di terza maggiore, quinta, ed ottava: Alla nota susseguente del Partimento, ascendente di semitono, la qual nota viene ad essere la sesta minore del Tono, si darà terza, e sesta: sulla Nota susseguente del Partimento, ascendente eziandio di semitono, la qual nota viene ad essere la sesta maggiore del Tono, si darà terza, e quinta falsa: Sulla nota susseguente del [p. 30] Partimento, ascendente di semitono, la quale viene ad essere la settime minore del Tono, rimarra la quinta falza della nota precedente, e formerà la dissonanza di quarta, per risolverla sul secondo tempo a terza: Sulla nota susseguente del Partimento, ascendente di semitono, che viene ad essere la settime maggiore del Tono, si dara terza, e quinta falza; e sulla successiva nota del Partimento, ascendente pure di semitono, la quale sarà la Nota del Tono; la quinta falza dell' accompagnamento precedente, rimarrà per quarta, e risolverà a terza sul suo secondo tempo. Vedi Ab. [p. 31]

II. On the first note of a partimento that will make the motion of rising semitones, the note which as already mentioned should be ⑤, one will provide the accompaniment of a major 3rd, a 5th, and 8ve. Above the subsequent note of the partimento ascending by semitone, the note which comes to be \flat ⑥, one will provide a 3rd and 6th. Above the next note of the partimento rising yet again by semitone, the note which comes to be \natural ⑥, one will provide a 3rd and a diminished 5th. Above the subsequent note of the partimento ascending by semitone, which will be the \flat ⑦ of

the key, the diminished 5th above the preceding note will form the dissonance of a 4th, to resolve to a 3rd on the second half of its time value. Above the subsequent note of the partimento ascending by semitone, which will be the $\natural 7$ of the key, one will set a 3rd and a diminished 5th. And above the subsequent note of the partimento, which will be the tonic $\textcircled{1}$, the diminished 5th of the preceding accompaniment holds over, and will resolve to a 3rd on the second half of its time value. See A.b.

II. Первая нота партименто, что совершает восходящее движение по полутонам, будет пятой ступенью; необходимо дать ей большую терцию, квинту и октаву. На следующей ноте, то есть, шестой ступени восходящего по полутонам партименто, нужно построить терцию и сексту. На следующей ноте партименто [восходящего по полутонам вверх], то есть, шестой повышенной, нужно построить терцию и уменьшённую квинту. На следующей ноте [восходящего по полутонам] партименто, то есть, седьмой ступени, уменьшённая квинта на предыдущей ноте образует диссонанс кварты и разрешится в терцию на второй половине своей длительности. На идущей следом ноте восходящего по полутонам партименто, то есть, седьмой повышенной ступени, строятся терция и уменьшённая квинта. И на последующей ноте восходящего по полутонам партименто, которая будет тоникой, уменьшённая квинта из предыдущего аккомпанемента задержится и разрешится в терцию на второй половине своей длительности. Смотри A.b.

A.b.

5 $\flat 6$ $\natural 6$ $\flat 7$ $\natural 7$ $\textcircled{1}$

Del Partimento, che scende di grado.

Quando il Partimento scende di grado, è suscettibile di varj accompagnamenti.

Concerning a Partimento that Descends Stepwise.

When the partimento descends stepwise, it can accept various accompaniments.

О партименто, которое идёт поступенно вниз.

Когда партименто идёт вниз поступенно, возможны различные сопровождения.

Primo: Le note della Scala, che scende, si possono considerare come siegue cioè.

[I.] First, one can consider the notes of the descending scale as follows:

Первое, ноты в нисходящей гамме рассматриваются, как указано далее:

La prima di esse, che si suppone essere la nota del Tono; per tale appunto dovrà essere considerata, e perciò deve essere accompagnata con terza, e quinta; e la nota successiva, discendente di grado, dovrà essere accompagnata (qual settima del Tono) con terza, e sesta: la successiva discendente dovrà essere di nuovo considerata come prima del Tono, e la susseguente come settima: e così successivamente si alterneranno i detti due accompa- [p. 32] -gnamenti, uno di Terza, e quinta, e l'altro di terza, e sesta, e finchè il Partimento arriverà sulla terza del Tono, fino alla quale inclusivamente procede la detta regola.

The first of them, which one takes to be the tonic [①], should be considered from that viewpoint, and because of that accompanied by a 3rd and 5th. The subsequent note, having descended a step, should be accompanied (as ⑦) with a 3rd and 6th. The next descending note [⑥] should be newly considered as a ①, and the tone after that [⑤] as a ⑦. And thus one successively alternates between these two ac-

companiments, one of a 3rd and 5th, and the other of a third and sixth, continuing down until the partimento will arrive at the ③, to all of which the aforementioned rule applies inclusively.

Первую [ноту] из них, что должна быть тоникой, следует рассматривать с этой точки зрения [тоники], и поэтому её следует сопровождать терцией и квинтой. Следующая нота, что идёт на шаг вниз, (как седьмая ступень) должна сопровождаться терцией и секстой. Следующая нисходящая нота [шестая ступень] должна рассматриваться как новая первая ступень, а тон после [пятая ступень] — как седьмая. И таким образом можно успешно чередовать эти два сопровождения, один [состоящий] из терции и квинты, а другой — из терции и сексты, продолжая [движение] вниз, покуда партименто не достигнет третьей ступени, к которой все вышеупомянутые правила применяются включительно.



II. Considerata la scala discendente del Partimento dello stesso modo detto nell' Articolo precedente, cioè, la prima nota, come prima del Tono; la seconda come settima; e la terza nuovamente come prima; la quarta nuovamente come settima; e così di mano in mano fino alla terza del Tono inclusivamente, potra tal movimento essere accompagnato come siegue, cioè:

II. Considering the descending scale of the partimento in the same way described in the previous article [I.], that is, with the first note as ①, the second as ⑦, the third as a new ①, the fourth as a new ⑦, and thus hand over hand inclusively down to the ③, it is possible for this motion to be accompanied as follows:

Что касается нисходящей гаммы партименто, похожим образом описанной в предыдущей статье [I.], а именно где первая нота — это первая ступень, вторая — это седьмая, третья — это новая первая [ступень], четвёртая — новая седьмая, и так до третьей ступени включительно, то такое движение может аккомпанироваться следующим образом:

La prima del Tono avrà da principio terza, e quinta: e quindi restando il Partimento sulla stessa nota, gli si darà l' accompagnamento di seconda, e quarta maggiore: dopo di ciò, scendendo il Partimento sulla settima del Tono, verrà la medesima accompagnata con terza, e sesta: sulla successiva nota del Partimento, che sarà la sesta del Tono, si praticherà ciò, che si è detto in ordine all prima: sulla quinta, cioè si è detto in ordine alla settima; e così di mano in mano sintantochè il Partimento giugnerà sulla terza del tono inclusivamente. Vedi Ac.

At the start, the ① will have a 3rd and 5th [above it]. And then, with the partimento holding the same note, the accompaniment will take a 2nd and an augmented 4th, after which, with the partimento descending to ⑦, you will see the same accompaniment of a 3rd and a 6th. Above the next note of the partimento, which will be ⑥, one will practice what was described above with respect to the ①. Above the ⑤, all that was said with respect to ⑦, and thus hand over hand down until the partimento reaches ③ inclusively. See A.c.

Сначала на первой ступени будут терция и квинта. А в сопровождении той же заливочной ноты партименто будут [строиться] секунда и увеличенная кварта, после чего, когда партименто пойдёт вниз на седьмую ступень, вы увидите такой же аккомпанемент из терции и сексты. На следующей ноте партименто, то есть, шестой ступени, можно взять всё то, что было описано применительно к первой ступени, на пятой ступени — применительно к седьмой [ступени], и таким образом продолжать, пока партименто не дойдёт до третьей ступени включительно. Смотри А.с.

A.c.

III. Tutte le note del Partimento, che scende di grado, potranno essere accompagnate con terza, e sesta, fintantochè il Partimento giugnerà alla seconda del Tono, alla quale si darà sesta, che sulla successiva nota del Partimento (la quale sarà la prima del Tono) salirà all' ottava. [p. 34]

III. All the notes of a partimento that descends stepwise can be accompanied by a 3rd and a 6th, until the partimento reaches ②. There it will have a [major] 6th [⑦] that, at the next note of the partimento (which will be ①), will rise to the octave [①].

III. Все ноты партименто, которые спускаются постепенно, могут сопровождаться терцией и секстой, пока партименто не достигнет второй ступени. На ней будет [большая] секста [седьмая ступень в сопрано], которая на следующей ноте партименто (первой ступени) пойдет вверх в октаву [первая ступень в сопрано].

IV. Il Partimento, che scende di grado, può essere altresì accompagnato come siegue, cioè. Data in principio alla prima del Tono terza, e quinta, si farà salire la quinta a sesta; Quindi scende di grado il Partimento sulla settima del Tuono, su della quale la sesta data alla prima forma legature di settima, che si risolve a sesta: La detta sesta forma legatura di settima su della sequente nota del Partimento; e così successivamente fino alla seconda del Tono, sulla quale la legatura di settima risolverà a sesta maggiore, che salendo all' ottava, formerà sull' ultima nota del Partimento la consonanza di ottava. Vedi Ad.

IV. A partimento that descends stepwise, could also be accompanied as follows. With ① initially given a 3rd and 5th, one raises the 5th to a 6th. When the partimento descends a step to ⑦, the sixth placed over the ① holds to form a suspended 7th, which resolves to a 6th. This 6th forms a suspended 7th above the following note of the partimento, and this continues in sequence down to ②, on which the suspended 7th will resolve to a major 6th [⑦]. It will rise to the 8ve [①] to form a consonance on an 8ve on the last note of the partimento [①]. See A.d.

IV. Парtimento, что спускается постепенно, может также сопровождаться следующими [интервалами]. Сначала на первой ступени строится терция и квинта, затем последняя должна пойти в сексту. Когда партименто идёт на шаг вниз в седьмую ступень, секста на первой ступени остаётся и образует задержание септимы, которая разрешается в сексту. Эта секста образует задержание септимы на следующей ноте партименто, и в этой последовательности [движение] продолжает следовать вниз до второй ступени, на которой задержанная септима разрешится в большую сексту [седьмая ступень в сопрано]. Она пойдёт наверх в октаву [первую ступень в сопрано] чтобы образовать консонанс октавы на последней ноте партименто [первая ступень в басу]. Смотри A.d.

A.d.

Si avverte, che sin quì si è trattato del Partimento discendente di grado; ma con note sciol- [p. 35] -te; rimane ora a trattare del Partimento discendente di grado, ma tutto legato.

Observe that up to now we have treated the partimento that descends stepwise, but with detached notes. Now it remains to treat the partimento that descends stepwise, but entirely in tied notes.

Заметьте, что сейчас мы изучили партименто, которое идѣт поступенно вниз, но отдельными нотами. Теперь осталось изучить партименто, что идѣт поступенно вниз, но с полностью залигованными нотами.

Del Partimento, che scende legato.

La nota legata di detto Partimento può avere quarta minore, o pure quarta maggiore ad arbitrio del Compositore: Di questa maniera non potrà il Partimento scendere oltre alla quarta del Tono: e sull' ultima nota legata del Partimento la quarta deve essere forzosamente maggiore per salire alla sesta della susseguente nota del Partimento, sulla quale termina il movimento; la quale note del Partimento viene ad essere la terze del Tono, a cui è passata la Composizione. Vedi Ae. [p. 36]

Concerning a Partimento that Descends in Ties.

The tied note of the said partimento could have a perfect 4th or even an augmented 4th at the choice of the composer. One should not descend in this way beyond the ④. And above this last tied note of the partimento the 4th should definitely be

augmented to rise to a 6th above the subsequent note of the partimento on which this motion ends. That [final] note of the partimento comes to be ③ in the key in which the composition has been proceeding. See A.e.

О партименто, которое идёт вниз связано.

На связанной [залигованной] ноте названного партименто может строиться чистая кварта или даже увеличенная кварта, на выбор композитора. Не стоит спускаться таким образом дальше четвёртой ступени. И на последней залигованной ноте партименто кварта определённо должна быть увеличенной и пойти в сексту на следующей ноте партименто, на которой заканчивается движение. Эта [последняя] нота партименто приходится на третью ступень в той тональности, в которой действовал композитор. См. А.е.



Nella supposizione di un Partimento, che comincia a scendere dalla quinta del Tono, e procede scendendo di grado, almeno fino alla terza del Tono, si dovrà osservare, se'l Tono di un tal Partimento sia ti terza maggiore, oppure di terza minore.

Among the prerequisites of a partimento that begins to descend from ⑤ and proceeds descending by step, at least as far as ③, one must observe whether that partimento is in the major or the minor mode.

Стоит отметить, что к необходимым условиям партименто, начинающего спускаться с пятой ступени и продолжающего нисходящее движение

поступенно, как минимум до третьей ступени, относится то, что партименто [может быть] либо в мажорном, либо в минорном ладу.

Se farà di terza maggiore, potrà essere accompagnato, come siegue.

If it is in the major mode, it can be accompanied as follows:

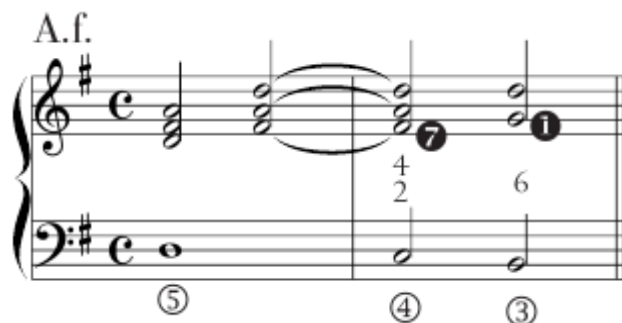
Если [партименто] в мажорном ладу, то может сопровождаться следующим образом:

La quinta del Tono avrà terza maggiore, quinta, ed ottava: sulla nota susseguente del Partimento, discendente di grado, la quale viene ad essere la quarta del Tono, rimarrà fermo lo stesso accompagnamento, la di cui terza maggiore diverrà quarta maggiore: la quinta risulterà sesta maggiore; e l' ottava diverrà seconda; su la nota successiva del Partimento, che viene ad essere [p. 37] la terza del Tono, la quarta maggiore dell' accompagnamento precedente salirà di grado, e formerà sesta. Vedi Af.

Above the ⑤ there will be a major 3rd and an 8ve. On the subsequent note descending stepwise, which comes to be the ④, the same accompaniment will hold firm causing the major 3rd to become an augmented 4th, the 5th to become a major 6th, and the 8ve to become a 2nd. Above the next note of the partimenti, which comes to be ③, the augmented 4th in the accompaniment [⑦] procedes to rise a step to form the 6th [①]. See A.f.

На пятой ступени будут [строиться] большая терция и октава. На следующей нисходящей поступенно ноте, то есть, четвёртой ступени, такой же аккомпанемент задержится твёрдо, заставив большую терцию стать увеличенной квартой; квинта станет большой секстой и октава станет секундой. На следующей ноте партименто, то есть, третьей ступени,

увеличенная кварта в сопровождении продолжит шаг вверх и образует сексту. Сммотри A.f.



Ma se il Partimento sarà in Tono di terza minore, procederà in tutto la precedente regola dell' accompagnamento del Tono di terza maggiore, con questa sola differenza, che sulla seconda nota del Partimento discendente di grado, la quale viene ad essere la quarta del Tono, si potrà ad arbitrio del Compositore aggiugnere al suo accompagnamento la terza minore; togliendone la seconda. Vedi Ag.

But if the partimento will be in the minor mode, it will follow in whole the preceding rule of accompaniment concerning the major mode, with this sole difference, that above the second note of the partimento descending stepwise, which comes to be ④, the composer has the choice of adding the minor 3rd to his accompaniment [♭ ⑥], replacing the 2nd [⑤]. See A.g.

Но если партименто в минорном ладу, оно следует всему предыдущему правилу аккомпанемента в мажорном ладу, с той лишь разницей, что на второй ноте поступенно идущего вниз партименто, то есть, четвертой ступени, композитор может по выбору добавить малую терцию в сопровождение, заменяя секунду. Смотри A.g.



Se il Partimento è in terza minore, potrà anche scendere di semitono in semitono fino alla quinta del Tono inclusivamente: e questo movimento è suscettibile di diversi accompagnamenti. [p. 38]

If the partimento is in the minor mode, it can also descend semitone by semitone [from ①] down to ⑤ inclusively. And this motion can accept various accompaniments.

Если партименто в минорном ладу, оно также может спускаться по полутонам [от первой ступени] до пятой ступени включительно. И этому движению подходят различные аккомпанементы.

Primo: Sul primo tempo della prima nota di detto Partimento si darà l' accompagnamento di terza, e quinta: sul secondo tempo di essa nota la terza rimarrà ferma, e la quinta passerà a sesta.

First, on the first half of its time value the first note of the partimento [①] will be given an accompaniment of a 3rd and 5th. On the second half of its time value the 3rd will hold fast and the 5th will move to the 6th.

Первое: на первой половине своей длительности первая нота партименто [первая ступень] будет сопровождаться терцией и квинтой. На второй половине своей длительности терция задержится, а квинта пойдёт в сексту.

Quindi sul semitono, su di cui discenderà il Partimento, la sesta antecedente formerà legatura di settima: scenderà poi il Partimento di semitono, e su questa nota

la precedente settima si resolverà a sesta: e così successivamente fino all penultima nota del Partimento discendente di semitono.

Then, above the semitone to which the partimento will descend [⑦], the previous 6th will form a suspended 7th. The partimento will then descend again by semitone, and above this note [b ⑦] the preceding 7th will resolve to a 6th, and thus descending by semitone successively down to the penultimate note of the partimento [b ⑥].

Затем на полутоне, на который спустится партименто [седьмая ступень], предыдущая секста образует задержание септимы. Партименто после этого снова спустится на полутон, и на этой ноте предыдущая септима разрешится в сексту, и таким образом последовательно продолжает спускаться вниз по полутонам до предпоследней ноты партименто.

La quale penultima nota del Partimento, così discendente, sarà la sesta minore del tono; e la risoluzione dell' accompagnamento, che si sarà sopra di essa, dovrà andare a sesta superflua, per indi salire all' ottava della nota [p. 39] susseguente del Partimento. Vedi Ah.

Descending thus, the penultimate note of the partimento will be b ⑥. And the resolution of the accompaniment that will be above it should move to an augmented 6th, which will then rise to the 8ve [⑤] of the subsequent note of the partimento [⑤]. See A.h.

Спускаясь так, предпоследняя нота партименто будет шестой низкой ступенью. И разрешение аккомпанемент на ней должно пойти в увеличенную сексту, которая потом пойдёт в октаву [пятую ступень] на следующей ноте партименто. Смотри А.н.

A.h.

Si avverte, che ciascheduna delle note di questo Partimento, discendente di semitono, potrà essere accompagnata colla sua terza.

Observe that each one of the notes of this partimento, descending by semitone, should be accompanied by its 3rd.

Заметьте, что каждая нота нисходящего по полутонам партименто должна сопровождаться своей терцией.

Second: Il Partimento discendente di semitono potrà essere accompagnato per moto contrario, cioè:

Second, a partimento descending by semitone, can be accompanied in contrary motion, that is:

Второе: Партименто, идущее по полутонам вниз, может сопровождаться противоположным движением, а именно:

Alla prima, ed alla seconda nota del Partimento si darà terza: alla terza si darà quarta maggiore: alla quarta si darà sesta; ed alla quinta nota del Partimento, cha sarà la sesta minore del Tono, si darà la sesta superflua, per indi terminare in tutto, siccome si è detto nell' Articolo precedente. Vedi Ai. [p. 40]

To the first and second notes of the partimento [①, ⑦] one should give a 3rd. To the third note [♭ ⑦] one should give an augmented 4th. To the fourth note [♯ ⑥] one should give 6th. And to the fifth note of the partimento, which will be ♭ ⑥, one

should give the augmented 6th, and thence to finish it all just as was described in the preceding article. See A.i.

На первой и второй нотах партименто [первая и седьмая ступени] следует взять терцию. На третьей ноте — увеличенную кварту. На четвертой ноте — сексту. И на пятой ноте партименто, которая будет шестой пониженной, следует взять увеличенную сексту, и таким образом закончить всё это, как было описано в предыдущей статье. Смотри А.і.

A.i.

Del Partimento, che sale di terza, e scende di grado.

Quando il Partimento sale di terza, e scende di grado, è suscettibile di diversi accompagnamenti.

Concerning a Partimento that Rises by a Third and Falls by a Step.

When the partimento rises by a third and falls by a step, it can accept various accompaniments.

О партименто, которое идёт вверх на терцию и вниз на шаг.

Когда партименто идёт вверх на терцию и вниз на шаг, ему подходят различные аккомпанементы.

Primo: Alla prima nota del Partimento, che si suppone essere la nota del Tono, si darà terza, e quinta: Alla nota del Partimento, che sale di terza, e sarà la terza del Tono, si darà terza, e sesta: Alla nota del Partimento, che scende di grado, e sarà

la seconda del Tono, si darà terza, e sesta maggiore: Alla nota successiva del Partimento, che sale di terza, che sarà la quarta del Tono, si darà seconda, quarta maggiore, e sesta: Alla nota successiva del Partimento, discendente di grado, che sarà la terza [p. 41] del tono, si darà terza, e sesta: La nota successiva del Partimento, che sale di terza, che è la quinta del Tono, in cui è cominciato il movimento, richiederebbe per ragion della scala del detto primo Tono l' accompagnamento di terza maggiore, e quinta; il movimento però, di cui si tratta, esigge altrimenti, ed obbliga a considerare la suddetta nota del Partimento no già come quinta del Tono, ma bensì come seconda della nota successiva di detto Partimento discendente di grado; e come tale se le darà terza minore, e sesta maggiore. Alla nota successiva del Partimento discendente di grado che si riguarderà come nota del Tono, si darà terza, e quinta. Alla nota successiva del Partimento, che sale di terza si darà [p. 42] terza, e sesta: Alla nota successiva del Partimento, discendente di grado, si darà terza maggiore, e quinta, per fare cadenza su la nota, dalla quale è cominciato il Partimento. Vedi Al:

I. To the first note of the partimento, which one supposes to be ①, one will give the 3rd and 5th. To the note of the partimento that rises by third, and will be ③, one will give the 3rd and 6th. To the note of the partimento that descends by step, and will be ②, one will give the 3rd and major 6th. To the next note of the partimento that rises by third, and will be ④, one will give the 2nd, augmented 4th, and 6th. To the next note of the partimento that descends by step, and will be ③, one will give the 3rd and 6th. The next note of the partimento that rises by third, which is ⑤ in the key in which the motion began, should have received a major 3rd and a 5th by virtue of the scale of the said ①. The motion we treat here, however, has other requirements and obliges one to consider the above mentioned note of the partimento no longer as ⑤, but rather as ② of the next note of the partimento [④] descending by step. And as such one will give it [⑤] a minor 3rd and major 6th. To the next note of the partimento [④] descending by step, which one regards as a ①, will be given a 3rd and 5th. To the next note of the partimento that rises by third

[⑥], one will give the 3rd and 6th. To the next note of the partimento that descends by step [⑤], one will give the 3rd and 5th so as to make a cadence to the note [①] from which the partimento began. See A.1.

Первое. На первой ноте партименто, то есть, первой ступени, будут терция и квинта. На ноте партименто, что идёт на терцию вверх и будет третьей ступенью, строятся терция и секста. На ноте партименто, что идёт на шаг вниз и будет второй ступенью, строятся терция и большая секста. Следующая нота партименто, что идёт вверх на терцию, будет пятой ступенью в той тональности, в которой началось движение, и эта [нота] должна получить терцию и квинту в соответствии с гаммой упомянутой первой ступени. Движение, что мы рассматриваем здесь, так или иначе, имеет другие требования и обязывает считать вышеупомянутую ноту партименто не пятой ступенью, но второй ступенью следующей ноты партименто [четвёртая ступень], идущего вниз на шаг. И точно так же на ней [пятой ступени] будут [строиться] малая терция и большая секста. На следующей ноте нисходящего на шаг партименто [четвёртой ступени], которая считается первой ступенью, будут терция и квинта. На следующей ноте партименто, которая идёт вверх на терцию [шестая ступень], будет терция и секста. На следующей ноте идущего на шаг вниз партименто [пятая ступень] следует взять терцию и квинту, так же как и сделать каденцию к ноте, с которой началось партименто [первой ступени]. Смотри А.1.

A.1.

Secondo: La prima nota del Partimento, che sarà anche la prima del Tono, avrà come tale l' accompagnamento di terza, e quinta: La seconda nota del Partimento ascendente di terza, si considererà nel suo primo tempo, come terza del tono, la quale l' è effettivamente, e come tale avrà l' accompagnamento di terza, e sesta: La stessa nota del Partimento nel suo secondo tempo si considererà come seconda del Tono, e ciò per rispetto della sua nota successiva, a cui deve discendere di grado; onde in detto secondo tempo avrà, come se- [p. 43]-conda del Tono, l' accompagnamento di terza, e sesta maggiore: La terza nota poi del Partimento, discendente di grado, sarà considerata come prima del Tono; laonde nel suo accompagnamento quella nota, la quale nell' accompagnamento precedente aveva formata sesta, salirà subito di semitono, e formerà ottava: L' altra nota, che nell' accompagnamento precedente aveva formata la consonanza di terza, rimarrà ferma nel primo tempo di questo accompagnamento, e formerà legatura di quarta, che risolverà a terza nel secondo tempo della nota del Partimento, e così 2no alla 2ne di detto movimento. Vedi Am:

II. The first note of the partimento, which will also be ①, will have as such the accompaniment of 3rd and 5th. In the first half of its time value, one considers the second note of the partimento ascending by 3rd as ③, which it effectively is, and as such will have the accompaniment of a 3rd and 6th. One will consider the same note of the partimento [③], in the second half of its time value, as a ② in respect of the following note to which it will descend by step. Whence in the said second half of its time value it will have, according to the key [of the note below] a 3rd and major 6th. The third note of the partimento descending by step [②], will then be considered as a ①. Whence in its accompaniment, the note which in the preceding accompaniment had formed a 6th, will rise directly by semitone and will form an 8ve. The other note, which had formed the consonance of a 3rd in the preceding accompaniment, will hold over in the first half of the time value of this accompaniment, and it will form a suspended 4th that will resolve to a 3rd in the second

half of the time value of the note of the partimento. And so on until the end of the said motion. See A.m.

Второе. На первой ноте партименто, которая также будет первой ступенью, берётся подобный аккомпанемент из терции и квинты. На первой половине своей длительности вторая нота восходящего на терцию партименто рассматривается как третья ступень, которая фактически ею является, и будет сопровождаться терцией и секстой. Эта же нота партименто [третья ступень] на второй половине своей длительности будет считаться второй ступенью относительно следующей ноты, к которой она спустится на шаг, где на указанной второй половине длительности будут братья, согласно тональности [ноты ниже] терция и большая секста. Третья нота идущего вниз на шаг партименто [вторая ступень] будет считаться первой ступенью. Откуда нота в её сопровождении, образовавшая сексту, поднимется прямо на полутон и сформирует октаву. Другая нота, которая образовала консонанс терции в предыдущем сопровождении, задержится на первой половине длительности этого аккомпанеента и образует задержание кварты, которая разрешится в терцию на второй половине длительности ноты партименто. И так до конца указанного движения. Смотри А.м.

A.m.

Terzo: La prima nota del Partimento sarà accompagnata con terza, e quinta: La seconda, [p. 44] ascendente di terza, avrà terza, e sesta: sulla terza nota del Partimento discendente di grado, la sesta della nota antecedente formerà legature di settima, che sulla stessa nota del Partimento risolverà a sesta: La quarta nota del

Partimento, ascendente di terza, avera terza, e sesta, per risolvere some sopra, sequendo sempre lo stesso accompagnamento sino alla terminazione del movimento.

Vedi An:

III. The first note of the partimento [①] will be accompanied by a 3rd and 5th. The second note [③] ascending by 3rd, will have a 3rd and 6th. On the third note of the partimento [②] descending by step, the 6th above the previous note will form a suspended 7th which will resolve to a 6th above the same note of the partimento. The fourth note of the partimento [④] ascending by 3rd will have a 3rd and a 6th. [The ensuing 7th] will be resolved as above, following the same accompaniment until the end of the motion. See A.n.

Третье. Первая нота партименто [первая ступень] будет сопровождаться терцией и квинтой. Вторая нота [третья ступень], восходящая на терцию, будет сопровождаться терцией и секстой. На третьей ноте идущего на шаг вниз партименто [вторая ступень], секста с предыдущей ноты образует задержание септимы, которая разрешится в сексту на той же ноте партименто. Четвёртая нота восходящего на терцию партименто [четвёртая ступень] будет сопровождаться терцией и секстой. [Последующая септима] разрешится как [было указано] выше и будет сопровождаться таким же аккомпанементом до конца движения. Смотрите А.п.

A.n.

Del Partimento, che scende di terza, e sale di grado.

Questo movimento è suscettibile di diversi accompagnamenti, secondo la diversa considerazione, in cui si avranno le note del Partimento, che lo formano. [p. 45]

Concerning a Partimento that Falls by Third and Rises by Step.

This motion can accept various accompaniments according to the diverse interpretations that one may have of the notes of the partimento that form it.

О партименто, которое идёт вниз на терцию и вверх на шаг.

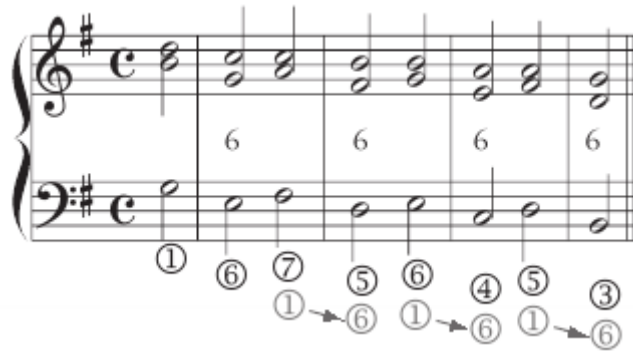
У этого движения могут быть различные сопровождения согласно разнообразию вариантов, которые могут быть [взяты] на нотах партименто, которое его [движение] формирует.

Primo: La prima nota del Partimento, considerata come prima del Tono, si accompagnerà con terza, e quinta; e la seconda nota del Partimento, discendente di terza, considerata come sesta del Tono, si accompagnerà con terza, e sesta: La terza nota del Partimento, ascendente di grado, considerata nuovamente come prima del Tono, si accompagnerà con terza, e quinta: e così successivamente si alterneranno gli accompagnamenti 2no alla terminazione del movimento, tanto quella di terza, e quinta alla nota del Partimento, ascendente di grado, quanto quello di terza, e sesta alla nota del Partimento discendente di terza.

I. The first note of the partimento, considered as ①, will be accompanied with a 3rd and 5th. And the second note of the partimento, having descended a 3rd, considered as ⑥, will be accompanied with a 3rd and 6th. The third note of the partimento [⑦] having ascended a step, considered now as ①, will be accompanied with a 3rd and 5th. And thus one successively alternates the accompaniments until the end of the motion, whether that of a 3rd and 5th for the notes of the partimento ascending by step, or of a 3rd and 6th for the notes of the partimento descending a 3rd.

Первое. Первая нота партименто, которая считается первой ступенью, будет сопровождаться терцией и квинтой. А вторая нота партименто, что идёт вниз на терцию, считается шестой ступенью, и будет сопровождаться терцией и

секстой. Третья нота партименто [седьмая ступень], что сделало шаг навверх, будет считаться теперь первой ступенью и сопровождаться терцией и квинтой. И таким образом последовательно менять аккомпанементы до конца движения, либо терцию и квинту для нот восходящего на шаг партименто, либо терцию и сексту для нот нисходящего на терцию партименто.



Secondo. La prima nota del Partimento, considerata come prima del Tono, si accompagnerà [p. 46] con terza, e quinta; e la seconda nota del Partimento, discendente di terza, si considererà come settima del Tono rispettivamente alla nota successiva, su di cui dovrà salir di grado; e come quarta del Tono (come si è detto) si accompagnerà con terza, quinta, e sesta: La terza nota del Partimento ascendente di grado, si considererà nuovamente come prima del Tono; laonde si accompagnerà con terza, e quinta; e così gli anzidetti due accompagnamenti, cioè quello di terza, quinta, e sesta sulla nota del Partimento discendente id terza, e quello di terza, e quinta sulla nota del Partimento ascendente di grado, succederanno alternativamente l' uno all' altro 2no alla terminazione de movimento. Vedi A.o. [p. 47]

II. The first note of the partimento, considered as ①, will be accompanied with a 3rd and 5th. And the second note of the partimento [⑥] descending by 3rd, will be considered as ⑦ in relation to the following note to which it will rise by step. And like a ④ (as has been said) it will be accompanied with a 3rd, 5th, and 6th. The third note of the partimento [⑦] having ascended a step, will now be considered as ①, whence it will be accompanied with a 3rd and 5th. And thus the aforemen-

tioned two accompaniments, that is, of a 3rd, 5th, and 6th for the notes of the partimento descending a 3rd, and of a 3rd and 5th for the notes of the partimento ascending by step, will proceed alternately the one to the other until the conclusion of the motion. See A.o.

Второе. Первая нота партименто, которая считается первой ступенью, будет сопровождаться терцией и квинтой. А вторая нота идущего вниз на терцию партименто [шестая ступень] будет рассматриваться как седьмая ступень относительно следующей ноты, к которой [партименто] поднимется на шаг. И как четвёртая ступень (что уже говорилось), она будет сопровождаться терцией, квинтой и секстой. Третья нота поднявшегося на шаг партименто [седьмая ступень], будет теперь считаться первой ступенью и сопровождаться терцией и квинтой. И таким образом, вышеупомянутые два аккомпанемента, то есть, терция, квинта и секста для нот идущего на терцию вниз партименто и терция и квинта для нот идущего на шаг вверх партименто, будут поочерёдно сменяться до конца движения. Смотри А.о.

A.o.

The musical notation shows a bass line with a descending sequence of notes: G4, E4, C4, G3. The treble line shows chords: G4-B4-D5, G4-B4-D5, G4-B4-D5, G4-B4-D5, G4-B4-D5. Fingerings are indicated by circled numbers 1-7. Arrows show the transition from 7 to 1 for the descending notes.

Terzo. Le note del Partimento, che formano il movimento suddetto, si possono anche considerare come siegue, cioè: Quella nota di esso Partimento discendente di terza, si considererà come sesta del Tono, in cui si farà una legatura di settima preparata dalla quinta della nota precedente del Partimento, per risolverla sul secondo tempo a sesta, e così successivamente 2no all' terminazione del movimento: quella che ascende di grado si considererà come prima del Tono, su di cui si farà

una legatura di nona preparata dalla terza della precedente per risolverla sul suo secondo tempo ad ottava. Vedi A.p. [p. 48]

III. The notes of the partimento that form the above mentioned motion can also be considered as follows. On the note of the partimento that descends by 3rd, if one considers it as ⑥, one makes a suspension of a 7th prepared by the 5th of the preceding note of the partimento [①] in order to resolve it to a 6th on the second half of its time value. And thus one [progresses] successively until the conclusion of the motion. On the note that ascends a step [⑦], if one considers it as ①, one makes a suspension of a 9th prepared by the 3rd of the preceding note [①] in order to resolve it to an 8ve on the second half of its time value [⑦].

Третье. Ноты партименто, которые образуют вышеупомянутое движение, могут также рассматриваться, как указано далее. На ноте идущего вниз на терцию партименто, если считать её [ноту] шестой ступенью, можно сделать задержание септимы, приготовленной квинтой на предыдущей ноте партименто [первой ступени], чтобы разрешить её в сексту на второй половине длительности. И таким образом [продолжается] последовательно до конца движения. На идущей на шаг вверх ноте [седьмой ступени], если считать её первой ступенью, можно сделать задержание ноны, приготовленной предыдущей терцией, чтобы разрешить её [нону] в октаву на второй половине длительности.

Del Partimento, che sale di quarta, e scende di terza.

Questo movimento è suscettibile di diversi accompagnamenti; ed in primo luogo si condidererà tal movimento come a prima del tono, che sale a quarta; onde ciascheduna della dette due note del Partimento si accompagnerà con terza, e quinta. Vedi A.q.

Concerning a Partimento that Rises by Fourth and Descends by Third.

This motion can accept various accompaniments. I. If one considers this motion as being from ① and leaping to ④, then each of the said two notes of the partimento will be accompanied with a 3rd and a 5th. See A.q.

О партименто, которое идёт вверх на кварту и вниз на терцию.

У этого движения могут быть различные аккомпанементы. Первое, если считать, что это движение начинается с первой ступени и делает скачок на четвёртую, то каждая из указанных нот партименто будет сопровождаться терцией и квинтой. Смотри А.қ.



Second. La nota del Partimento ascendente di quarta potrà avere nel suo accompagnamento la legatura di nona, preparata dalla quinta, la quale nona sul secondo tempo della nota sudetta del Partimento se resolverà ad ottava; e così successivamente fino alla terminazione del movimento. Vedi A.r.

II. The note of the partimento ascending the 4th [④] can have in its accompaniment a suspended 9th, prepared by the 5th. This 9th will resolve to the 8ve on the

second half of the time value of the aforementioned partimento [④]. This can continue until the conclusion of this motion. See A.r.

Второе. Нота идущего на кварту вниз партименто может иметь в сопровождении задержанную нону, приготовленную квинтой. Эта нона разрешится в октаву на второй половине длительности вышеупомянутого партименто. Так можно продолжать до конца движения. Смотрите А.г.



Terzo. Supposto, che 'l tono [p. 49] del Partimento sia di terza maggiore, si potrà sulla prima nota di esso far scendere l'ottava dell' accompagnamento sulla settima minore, e questa rimanendo ferma sulla successiva nota del Partimento ascendente di quarta, formerà sul primo tempo della medesima legatura di quarta, che sul secondo tempo risolverà a terza.

III. Granting that the partimento is in the major mode, on its first note [①] one can make a descent from the 8ve in the accompaniment to the minor 7th, and this tone, staying put above the next note of the partimento ascending a 4th, will form a suspended 4th on the first half of this same note's time value, which will resolve to a 3rd on the second half.

Третье. Предположив, что партименто в мажорном ладу, можно в сопровождении на первой ноте [первой ступени] пойти вниз с октавы в малую септиму, и этот тон, оставаясь на следующей ноте восходящего на кварту партименто, образует задержание кварты на первой половине

длительности той же ноты, что разрешится в третью на второй половине [длительности].

Così potrà procedersi fino alla terminazione del movimento; purchè tutte le note del medesimo, discendenti di terza, abbiano la terza maggiore. Vedi A.s.

One can procede thusly until the conclusion of this motion, provided that all the notes of this same partimento, having descended a 3rd, will have a major 3rd. See A.s.

Можно продолжать таким образом до конца движения, при условии, что все ноты этого же партименто, идущего вниз на терцию, будут сопровождаться большой терцией. Смотри А.с.

A.s.

Del Partimento, che scende di quarta, e sale di grado.

Questo movimento è suscettibile di diversi accompagnamenti, e primieramente tutte le note di detto Parti- [p. 50] -mento si accompagneranno con terza, e quinta, considerata cioè la prima di esse note come prima del tono, che passa alla sua quinta; e così la terza nota del Partimento come prima parimente del tono, che passa alla sua quinta.

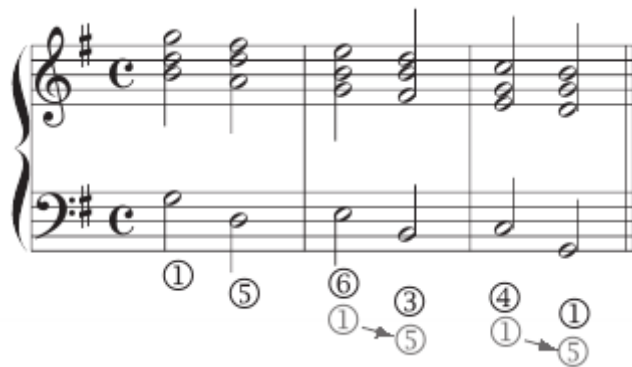
Concerning a Partimento that Falls a Fourth and Rises a Step.

This move can accept various accompaniments. I. Firstly, all of the notes of this partimento can be accompanied with a 3rd and 5th. That is, one considers the first

of these notes as a ① that passes to its fifth [⑤]. And thus one considers the third-note of the partimenti [⑥] likewise as a ① that passes to its fifth [③].

О партименто, которое идёт вниз на кварту и вверх на шаг.

У этого движения могут быть различные сопровождения. Во-первых, все ноты партименто могут сопровождаться терцией и квинтой. То есть, первая из этих нот считается первой ступенью, которая идёт [вниз] к своей квинте [пятой ступени]. И таким образом, третья нота партименто [шестая ступень], как и первая ступень, идёт вниз к своей квинте [третьей ступени].



Secondo. La prima nota del Partimento avrà l' accompagnamento di terza, quinta, ed ottava: l' ottava rimarrà per quarta della nota del Partimento discendente di quarta, e sul secondo tempo di essa nota, discendente di quarta, risolverà a terza: Questa terza rimarrà per nona della nota successiva del Partimento, ascendente di grado; e sul secondo tempo di essa risolverà ad ottava: E così successivamente fino alla terminazione del movimento. Vedi A.t. [p. 51]

II. The first note of the partimento [①] will have the accompaniment of a 3rd, 5th, and 8ve [①]. The 8ve [①] will hold over as a 4th above the note of the partimento [⑤] that descended a 4th. And on the second half of the time value of this note that descended a 4th, it [①] will resolve to a 3rd [⑦]. This 3rd will hold over as a 9th above the next note of the partimento [⑥] that ascended a step. And on the second half of the time value it [⑦] will resolve to an 8ve [⑥]. And thus one progresses until the conclusion of the motion. See A.t.

В-вторых, первая нота партименто [первая ступень] будет сопровождаться терцией, квинтой и октавой. Октава задержится и станет квартой на ноте идущего вниз на терцию партименто [пятая ступень. И на второй половине длительности этой ноты, что идёт на кварту вниз, [кварта] разрешится в терцию. Эта терция задержится и станет ноной на следующей ноте идущего на шаг вверх партименто. И на второй половине её длительности [нона] разрешится в октаву. И так продолжается до конца движения. Смотри А.т.

A.t.

Del Partimento, che sale di quinta, e scende di quarta.

Questomovimento è suscettibile di diversi accompagnamenti, ed in primo luogo.

Concerning a Partimento that Rises a Fifth and Falls a Fourth.

This motion can accept various accompaniments.

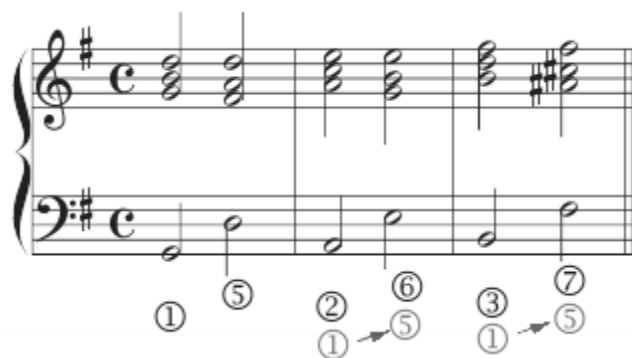
О партименто, которое идёт вверх на квинту и вниз на кварту.

У этого движения могут быть различные сопровождения.

Ciascheduna nota del Partimento sudetto si accompagnerà con terza, e quinta, considerando la prima, e la terza nota di esso come prima del tono, che passano alle loro rispettive quinte: e così successivamente fino alla terminazione del movimento.

I. Each and every note of the said partimento can be accompanied with a 3rd and 5th, considering its first and third notes [①,②] as ①s that pass to their respective ⑤s. And thus one progresses until the conclusion of the motion.

I. Каждая нота названного партименто может сопровождаться терцией и квинтой, если рассматривать первую и третью ноту как первую ступень, которая идёт соответственно к своей квинте. И таким образом продолжается до конца движения.



Secondo. Ciascheduna nota di detto Partimento, essettuatane la prima, che avrà l' accompagnamento semplice di terza, quinta, e ottava, potrà essere nel suo primo tempo accompagnata con la quarta preparata dall' ottava, e risolta nel secondo suo tempo in terza. Vedi A.u. [p. 52]

Each and every note of the said partimento, with the exception of the first, which will have the simple accompaniment of a 3rd, 5th, and 8ve, can, during the first half of its time value, accompanied with a 4th prepared by the 8ve and resolved to a 3rd during its second half. See A.u.

II. Каждая нота названного партименто, за исключением первой, которая будет сопровождаться терцией, квинтой и октавой, может на первой половине своей длительности аккомпанироваться квартой, приготовленной октавой и разрешённой в терцию на второй половине длительности. Смотри А.у.

A.u.

Del Partimento, che sale di quarta, e scende di quinta.

Questo movimento è suscettibile di diversi accompagnamenti, ed in primo luogo.

Concerning a Partimento that Rises a Fourth and Falls a Fifth.

This motion can accept various accompaniments. In the first place:

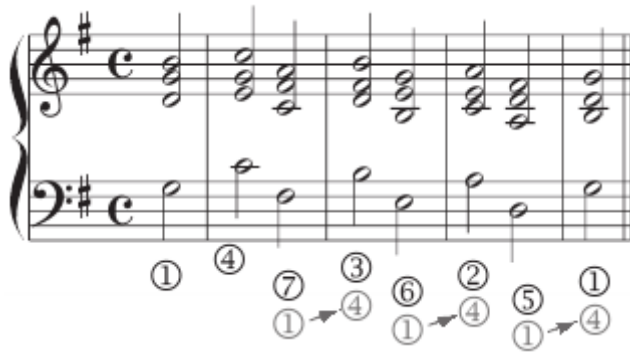
О партименто, которое идёт вверх на кварту и вниз на квинту.

У этого движения могут быть разные аккомпанементы.

Ciascheduna delle note, che lo formano, si accompagnerà con terza, e quinta, considerando la prima, e terza di esse note, come tante prime del tono, che passano alle loro rispettive quarte; e così successivamente.

I. Each and every note that forms it can be accompanied with a 3rd and 5th, considering the first and third of these notes [①, ⑦] almost as ①s that pass to their respective ④s. And thus one progresses.

I. Каждая нота, что образует его [движение], может сопровождаться терцией и квинтой, если считать первую и третью их этих нот первой ступенью, идущей соответственно в свою кварту. И так продолжается [до конца движения].



Secondo. Considerando ciascheduna delle note, che formano il detto movimento, come tante prime del tono, che passano alle loro rispettive quarte, secondo si è detto di sopra, potranno (eccetuatane la prima, la quale esigge il semplice accompagnamento di terza, quinta, ed ottava) essere accompagnate nel loro primo tempo con la dissonanza di nona preparata dalla quinta, e risolta nel second tempo ad ottave, e così successivamente. Vedi A.x.

Considering each and every one of the note that form the said motion as almost ①s that pass to their respective ④s (as was mentioned above), they can (with the exception of the first, which requires the simple accompaniment of a 3rd, 5th, and 8ve) be accompanied on the first half of their time value with the dissonance of a 9th prepared by a 5th and resolved to the 8ve on the second half of the time value, and thus progressively. See A.x.

II. Если считать каждую ноту, что образуют названное движение, первой ступенью, идущей соответственно в четвёртую (как было сказано выше), то можно сопроводить их (за исключением первой ноты, которая требует простой аккомпанемент терции, квинты и октавы) на первой половине длительности задержанием ноты, приготовленной квинтой и разрешённой в октаву на второй половине длительности. Смотри А.х.

A.x.

Terzo. Sulla stessa considerazione delle note di detto movimento potrà ciascheduna di esse (eccettuata la prima, la quale esige il semplice accompagnamento di terza, quinta, ed ottava) essere accompagnate nel loro primo tempo con la dissonanza di settima preparata dalla terza, e così successivamente. Vedi A.v.

III. Considering the notes of the said motion in the same way [as above], it is possible for each and every one of them (with the exception of the first, which requires the simple accompaniment of a 3rd, 5th, and 8ve) to be accompanied on the first half of their time value with the dissonance of a 7th prepared by a 3rd, and thus progressively. See A.v.

Третье. Если рассматривать ноты названного движения таким же образом, [то] каждая из них (за исключением первой, которая требует простой аккомпанемент из терции, квинты и октавы) может сопровождаться на первой половине своей длительности задержанием септимы, приготовленной терцией, и таким образом продолжается [до конца движения]. Смотри А.в.

A.v.

Del Partimento, che sale di sesta, e scende di quinta.

Questo movimento è suscettibile di diversi accompagnamenti. [p. 54]

Concerning a Partimento that Rises a Sixth and Falls a Fifth.

This motion can accept various accompaniments.

О партименто, которое идёт вверх на сексту и вниз на квинту.

У этого движения могут быть различные сопровождения.

Primo. La prima nota del Partimento se considererà come prima del tono, che passa a sesta; onde sarà accompagnata con terz, quinta, ed ottave; e la seconda considerata come sesta del tono, si accompagnerà con terza, e sesta, e così successivamente fino alla terminazione del movimento. Vedi A.z.

I. One can consider the first note of the partimento as a ① that passes to ⑥, hence it [①] will be accompanied with a 3rd, 5th, and 8ve. The second note, considered as ⑥, will be accompanied with a 3rd and 6th. And thus one progresses until the conclusion of the motion. See A.z.

I. Первая нота партименто может считаться первой ступенью, идущей к шестой, следовательно, она [первая ступень] будет сопровождаться терцией, квинтой и октавой. Вторая нота, которая считается шестой ступенью, будет

сопровождаться терцией и секстой. И таким образом продолжается до завершения движения. Смотри A.z.

A.z.

Secondo. La prima nota del detto Partimento considerata come prima del tono, che passa alla sesta, si accompagnerà con terza, e quinta: La seconda nota del Partimento, come sesta del tono, sarà accompagnata con la dissonanza di settima preparata dalla quinta, che sul secondo tempo di detta nota resolverà a sesta, e così successivamente fino alla terminazione del movimento. Vedi B.a. [p. 55]

II. The first note of the partimento, considered as a ① that passes to ⑥, one can accompany with a 3rd and 5th. The second note, as ⑥, will be accompanied with the dissonance of a 7th prepared by a 5th that resolves to a 6th on the second half of the said note's time value. And thus one progresses until the conclusion of the motion. See B.a.

II. Первая нота партименто, которая рассматривается как идущая в шестую ступень первая [ступень], может сопровождаться терцией и квинтой. Вторая нота, как шестая ступень, будет сопровождаться приготовленным квинтой задержанием септимы, которая разрешается в сексту на второй половине длительности названной ноты. И таким образом продолжается до завершения движения. Смотри В.а.

B.a.

The image shows a musical score for a bass clef in G major (one sharp). The time signature is common time (C). The notation consists of two staves: a treble clef staff (labeled 'B.a.' for Bass) and a bass clef staff. The treble staff contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. The bass staff contains a sequence of notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4. Below the bass staff, there are circled numbers 1 through 7, with arrows indicating fingerings for the notes. The notes G, A, B, C, D, E, F# are fingered 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 respectively. Below the treble staff, there are circled numbers 7 and 6, with arrows indicating the interval between notes. The interval between G4 and A4 is labeled 7, and the interval between A4 and B4 is labeled 6. This pattern repeats for the next two pairs of notes: B4-C4 (7), C4-D4 (6), D4-E4 (7), and E4-F#4 (6).

Se avverte, che questo moviment equivale a quello di scendere di terza, e salire di quarta.

Observe that this motion is equivalent to one that descends a 3rd and rises a 4th.

Заметьте, что это движение эквивалентно тому, что идёт вниз на терцию и вверх на кварту.

I dotti Maestri faranno che i loro Scolari studiassero bene in tutti i toni, tanto le scale, quanto le dissonanze, e movimenti, essendo l' unica strada di poter giungere a ben suonare il Partimento. Se mai trovassero regole mancati, o erroi, potranno aggiungere, ed accomodare a loro piacere, mentre quì altro non si è fatto se non mettere in ordine le regole, che da tutti molto bene si sanno, e dare a' principianti un lume, acciò non suonino a caso.

Learned masters will see to it that their scholars study carefully in all keys, and not only scales but also the dissonances and moves, this being the only path to arrive at the fine playing of a partimento. Should masters find missing rules, or errors, they may supplement and accommodate [the text] to their liking. For here nothing else was done than to place in order the rules well known by masters, and to give beginners a lamp to guide them away from careless playing.

Учёные мастера проследят за тем, что их студенты тщательно изучили [партименто] во всех тональностях, и не только гаммы, но также задержания и движения [баса]; это единственный путь к достижению хорошей игры партименто. Если мастера найдут отсутствующие правила или ошибки, то

могут дополнить и приспособить [текст] по своему вкусу. Здесь нельзя сделать ничего более, кроме как расположить по порядку правила, хорошо известные мастерам, и осветить начинающим путь, дабы увести их подальше от невнимательной игры.

[*var., Firenze, Gio. Canti, 9a ed., 1863:*

[*variant, Florence, Gio. Canti, 9th ed., 1863:*

[вариант, Флоренция, Джо. Канти, девятое изд., 1863:

...a ben suonare il partimento, per poi con maggior facilità apprendere il contrapunto.]

... to guide the fine playing of a partimento, and thus to learn counterpoint with greater facility.]

...направлять хорошую игру партименто, и таким образом, изучать контрапункт с большей лёгкостью.]