

З. З. Митюкова, А. Л. Маклыгин

***Partimento* как вид импровизационной педагогической практики XVIII века**

Аннотация:

Статья посвящена импровизационной практике сольного клавирного музицирования *partimento*, возникшей в Неаполе в XVII веке и распространившейся в Европе в XVIII веке. Рассматриваются различные аспекты данного феномена (терминологический аппарат практики, суть педагогического метода, реализация нецифрованного баса) и прослеживаются ее проявления в русской музыке XVIII века.

Ключевые слова: *partimento*, барочная импровизация, Ф. Дуранте, Дж. Паизиелло, Е. Фомин, Д. Бортнянский.

Z. Z. Mityukova, A. L. Maklygin

***Partimento*: an improvisational educational practice of the 18th century**

Abstract:

The article is devoted to the solo keyboard improvisational practice *partimento* which was originated in Naples in the 17th century and spread throughout Europe in the 18th century. The paper examines the different aspects of this phenomenon (terminological apparatus of the practice, the essence of its pedagogical methods, unfigured bass realization) and identifies its existence in the Russian music of the 18th century.

Keywords: *partimento*, Baroque improvisation, F. Durante, G. Paisiello, Y. Fomin, D. Bortniansky.

Искусство импровизации, лежащее в основе исполнительского мастерства музыкантов эпохи барокко, существовало в разных формах. Они варьировались в зависимости от существовавших стилей музицирования (мотетно-контрапунктического, сольно-концертного, гомофонного) и исполнительских практик¹. Последние отнюдь не были однородными. Так, например, практика генерал-баса имела ряд региональных «версий». Одна из них — *partimento* — не только явила собой неаполитанскую разновидность *basso continuo*, но и представила уникальный способ импровизации по одноголосным нецифрованным басовым строчкам.

Одной из главных особенностей *partimento* является ее дидактическая направленность. Данная практика выдвинула собственную педагогическую систему, отличную от тех, что были зафиксированы в трактатах по генерал-басу. Сегодня, в эпоху абсолюта письменных традиций, она позволяет приблизиться к пониманию того, как формировались навыки игры *ex tempore* (лат. «без подготовки»). Без объяснения «технологии» ее освоения разговор об импровизационной природе барочного музицирования был бы неполным.

Немецкий музыковед Э. Феранд в своей монографии «Импровизация в музыке» отмечал, во-первых, что начиная с 1600 года искусство импровизации развивалось по пути все большей индивидуализации и, во-вторых, что в это время «быстрее, чем когда-либо прежде, в инструментальную музыку проникает еще не растроченная виртуозность»² [13. Р. 419]. В практике *partimento* ярко отразились оба эти аспекта.

Устранив привязанность «континуистов» к сигнатурам, данная практика расширила степень их творческой свободы. Более того, она снабдила клавиристов навыками сольной импровизации. В эпоху, породившую новый — концертный — тип выступления инструменталистов, когда «героем сцены» стал солист-виртуоз, концентрирующий на себе внимание публики, востребованность *partimento* была неоспорима, что подтверждается ее распространенностью.

Практика *partimento* сформировалась в XVII веке в «консерваториях» (приютах) Неаполя, где одной из основополагающих музыкальных дисциплин была игра на клавире разнообразных *partimenti*³. Расцвет практики пришелся на первую половину XVIII века, после чего она широко распространилась в Европе. Ее влияние отчетливо проявилось в немецких трактатах по генерал-басу⁴. Во Франции она оставалась «живой» традицией обучения импровизации и композиции даже в XIX веке⁵. *Partimento* обнаруживается и в России XVIII века, что обусловлено тесными контактами

русских композиторов с итальянскими музыкантами, являющимися в том числе носителями данной практики.

Актуальность *partimento* в европейской музыкальной культуре XVIII века можно объяснить его направленностью на овладение музыкальной лексикой как полифонического, так и гомофонно-гармонического языка. В наше время эта особенность практики обуславливает возможность разных подходов в ее изучении. Хотя *partimento* возникло как барочная практика, на сегодняшний день существует опыт анализа музыки галантного стиля с позиций *partimento* [15]. Действие его принципов отмечают также в музыке венских классиков и др. [16].

В зарубежной музыковедческой литературе рассматриваемая нами практика получает подробное освещение на протяжении уже более десяти лет⁶. Обращение к ней вызвано интересом к аутентичному исполнительству, в частности барочной импровизации [14; 19]. Для российской же музыкальной науки тема *partimento* является практически новой: среди отечественных исследований ее упоминания содержатся лишь в работах М. Серебренникова [5; 6].

Многоаспектность и многоплановость *partimento* порождает множество вопросов. О сложности данного феномена говорят сами исследователи: «Сказать, что же такое *partimento*, не просто. Это *basso continuo* или генерал-бас, но оно не аккомпанирует никому, кроме себя. Это фигурированный бас, но очень часто в нем полностью отсутствует цифровка. <...> Оно записано, но цель его — импровизация. И, наконец, это упражнение, возможно, самое эффективное в композиции из когда-либо созданных, но также это форма искусства сама по себе» [24. Р. 51].

Прежде чем перейти к освещению импровизационного и дидактического метода практики, остановимся подробнее на характеристике понятия *partimento*. Слово *partimento*, по-видимому, образовано из двух итальянских корней — *parte* («часть») и *mente* («ум»),

что отвечает самой природе практики: музицирование на основе заученных на память фрагментов музыкальной ткани. Однако, принимая во внимание ту осторожность, которую проявляют исследователи *partimento*, избегающие вопроса этимологии, оставляем его открытым.

Термин возник в XVII веке как синонимичное обозначение басового голоса в музыкальном произведении. К началу XVIII столетия под *partimento* стал пониматься также особый тип краткой нотной записи клавирной музыки [23. Р. 5]. В этом значении данный термин проник в отечественное музыкознание [6. С. 19].

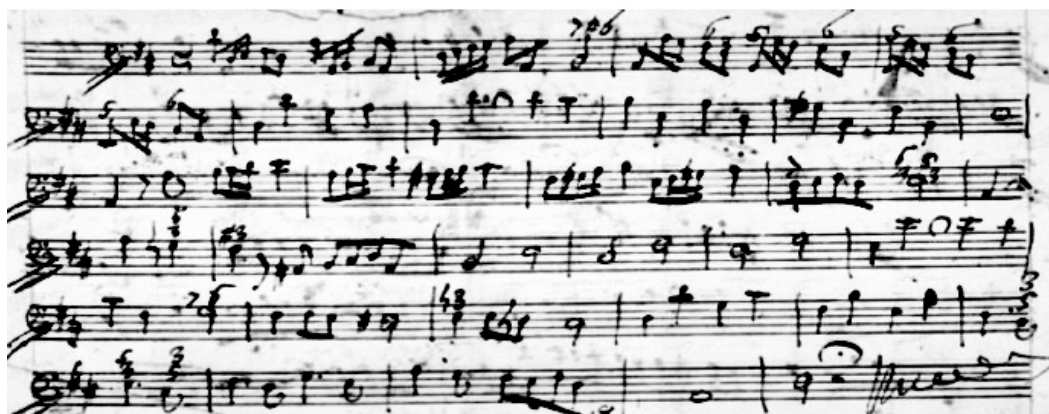
Рассмотрим основные дефиниции данного термина, общеупотребительные в XVIII — XIX веках. Прежде всего им обозначались нецифрованные басовые линии (*partimenti*), «по которым ученик должен был самостоятельно воссоздать (*re-create*) музыкальное произведение» [16. Р. 85]. При сравнении *partimenti* разных авторов обнаруживается, что, как правило, их структура очерчивалась рамками барочной одночастной формы. Они помещались в специальные учебные пособия — «реголе», где имели нумерацию; в случае же ее отсутствия их запись начиналась с отступа, как в руководстве Дж. Паизиелло [21. Р. 29]⁷. Одно из его *partimenti* приведено в примере 1.

Как мы видим из примера 1, нотные образцы *partimenti* внешне напоминали привычные для нас «номера» на басовый голос из сборников по сольфеджио⁸. Справедливо было бы называть их также упражнениями, подчеркивая тем самым их дидактическую направленность: каждое из *partimenti* было нацелено на отработку нескольких конкретных басовых формул (подробнее речь о них пойдет ниже).

Одноименное название имела импровизационная техника фактурного развертывания заданного баса. Она осуществлялась через «надстройку» к нему мелодического контура, в результате чего образовывался контрапункт крайних голосов, называемый *schemata* («схемата»)⁹. В примере 2 представлена «схемата» Секвенции с каденционным заключением из «*Regole...*» С. Маттеи, зафиксированной им с помощью цифровки [14]. Рассматриваемая техника предлагала такие способы фактурной разработки «схематы», как ее диминуирование и добавление средних голосов.

Музыкальная дисциплина, направленная на обучение вышеописанной импровизационной технике, — а позднее и соответственная педагогическая практика в целом — также именовалась *partimento*. Ее атрибутом стали «реголе». Помимо образцов басовых строчек в них содержались

1



2



правила их фактурной разработки — *реализации*¹⁰. Эта дидактическая часть пособия имела ряд особенностей: 1) «открытый» характер: допускалось «дописывание» или корректировка правил другими авторами; 2) схематичность: функционирование правил в большинстве пособий по *partimento* не описывалось теоретически, а демонстрировалось на примерах контрапунктических соединений, часто фиксируемых с помощью цифровки; 3) нацеленность на реализации нецифрованных басовых линий, в связи с чем акцент был сделан на «Правиле октавы» и способах фактурного развертывания басовых формул¹¹.

В настоящее время в англоязычной литературе часто можно встретить еще одно значение термина *partimento* — мастерство (“*art of partimento*”)¹². Действительно, только так можно охарактеризовать высшую степень овладения этой техникой. Реализация *partimenti* на этом уровне предполагала создание на их основе пьес самых разных стилей, форм, жанров. Среди последних часто встречались токкаты, вариационные циклы, сонаты, концерты и др. Венцом обучения практике *partimento* считалась реализация фуги.

Переходя собственно к рассмотрению специфики практики *partimento*, отметим, что ее главной дидактической задачей являлось воспитание в ученике *импровизационного* мышления. Важнейшими категориями последнего являются модель и блоки: первая подразумевает опору на определенный ориентир или условие («заданное»), вторая — оперирование комплексом музыкальных клише¹³. В практике *partimento* они были выражены следующим

образом. Функцию *модели* выполняли басовые строчки, так как они задавали тематическую основу, диктовали структуру импровизации, несли в себе ее подробный гармонический план, настраивали на определенный стиль и характер изложения.

Что касается *блоков*, то их условно можно подразделить на три типа. 1) *Басовые формулы* (ходы) — своего рода «словарь» практики *partimento*. Ими могли являться отрезки с постепенным движением баса, ходы на определенный интервал, секвенции, модуляционные обороты, органые пункты (педали), каденции [16. Р. 109, 117, 119; 24. Р. 68, 77]¹⁴. 2) *Мелодические ходы в верхнем голосе (голосах)*, подстраиваемые к басовым формулам. Образующиеся в результате «контрапунктические ячейки» назывались «схемами»¹⁵. В свою очередь, под упоминавшимся выше термином «схемата» понимался весь ряд «схем», выстраиваемых в процессе фактурного развертывания *конкретной* басовой строчки. 3) *Варианты фактурной разработки «схем»*. Они образовывались в результате *диминуирования* исходной басовой формулы и сопровождающего мелодического хода в верхнем голосе¹⁶. В примере 3а представлена «схема» басового хода *романеска* (а), зафиксированная в “*Partimenti numerati*” Ф. Фенароли [12. Р. 33]¹⁷. Примеры 3б и 3в демонстрируют некоторые варианты фактурной разработки «романески», предложенные Ф. Дуранте в его “*Regole...*” [14].

Заучивание вышеперечисленных блоков шло параллельно с воспитанием навыков реализации *partimenti*. Основопологающим было умение быстро анализировать басовую строчку

3а

3б

3в

путем ее *сегментации*, то есть распознавания в ней характерных формул¹⁸. В примере 4 предлагаем выполненную нами сегментацию одного из *partimenti* (№ 99), которые Дуранте приводит в своем “*Regole...*”. Следующий навык предполагал способность представить «схемату» будущей пьесы, исходя из «рисунка» басового голоса. Наконец, необходимым условием успешной реализации *partimenti* являлся грамотный подбор соответствующих фактурных вариантов к каждой из «скем». Суть этого процесса заключалась в *комбинаторике* — отыскании подходящих блоков и их адаптации к конкретному музыкальному образцу *partimento*, в результате чего образовывалась непрерывная музыкальная импровизация. В примере 5 представлен фрагмент варианта фактурного развертывания *partimento* (№ 99) Дуранте, выполненного нами на основе заданного им двутакта.

Так, на начальном этапе освоения импровизационной техники *partimento* выделялось два вектора: освоение басовых формул, «скем», вариантов их диминуционной разработки (блоков) и развитие навыков их «приспособления» к музыкальным образцам *partimenti* (моделям).

Ориентиром в реализации *partimenti* на данном этапе служат те немногие «реголе», в которых басовые строчки предварялись примерами их фактурного развертывания. Первым из таких пособий стало “*Regole...*” Ф. Дуранте¹⁹. Он снабдил басовые строчки возможными вариантами фактурной разработки их начальных формул. Впоследствии этому примеру последовал его ученик Ф. Фенароли²⁰. По пособиям этих авторов сегодня представляется возможным воссоздать звучание *partimenti* в импровизационном исполнении «продвинутых» учеников.

Поступенным было овладение и гармоническими средствами. Как отмечает Дж. Сангинетти, сначала предполагалось оперирование «консонантными созвучиями» (*con le semplici consonanze*), под ними понимались не только конкорды терцового строения, но и любые благозвучные вертикали. Более сложный

уровень «гармонизации» предполагал введение «диссонансов» (ит. *dissonanze*), которыми считались только задержания. Однако они могли применяться уже при начальной стадии реализации *partimento*, если того требовал бас, или при желании клавириста применить более изощренный вариант разработки «схематы» [24. Р. 59]. Представление о типичных консонансах и диссонансах можно получить из дидактической части «реголе» любого автора. Однако в этих правилах отсутствуют предписания по дальнейшей разработке вертикали, предполагавшей включение имитаций, диминуций и пр.

На основании вышеизложенной характеристики импровизационного и дидактического метода данной практики мы можем сделать вывод о том, что в ее рамках осуществлялись такие формы работы, которые во многом совпадают с заданиями, применяемыми в современном курсе гармонии: досочинение пьесы на заданный двутакт, гармонизация мелодии, фигурационная разработка темы, проигрывание секвенций и др. Важно подчеркнуть, что в неаполитанских «консерваториях» занятия по *partimento* следовали сугубо практической направленности²¹.

Кроме того, данная практика имела преимущественно устный характер. Им обусловлено отсутствие фиксации готовых фактурных разработок *partimenti*²². Это лишает нас сегодня представления о важном звене в цепочке стадий их реализации: басовая строчка — «схемата» — фактурное развертывание — художественная трактовка. Последняя, как упоминалось выше, соответствовала финальному этапу реализации *partimenti*, предполагавшему создание на их основе самостоятельных сочинений. Однако рекомендаций о том, как происходил этот процесс, не содержится ни в одном «реголе».

Ключом к разгадке этого вопроса могут служить музыкальные произведения, представляющие собой образцы художественного претворения техники *partimento*. Для выявления таких сочинений мы предлагаем аналитический метод, противоположный вышерассмотренному алгоритму реализации *partimenti*, а именно их *редук-*

4 I романеска модуляция Монте (секвенция) романеска каденция

5 Па секвенция

9 романеска каденция

13 Пб романеска модуляция Монте (секвенция) каденция секвенция

18 III романеска каденция

23 Пр. октавы Пр. октавы Монте

27 Монте Монте

29 романеска каденция

цию: сначала — до уровня «схематъ», затем — до комплекса характерных формул в басу²³.

Таким образом нами была проанализирована Партита *D-dur* Ф. Дуранте. Сравнение этого произведения с родственным ему по музыкальному материалу *partimento* № 99 того же автора позволило обнаружить следующие признаки финальной стадии работы с *partimenti*: а) в ней в равной мере присутствуют черты полифонического и гомофонного мышления; б) несмотря на фигурированность верхних голосов, прослеживается тесная связь со «схематой» сочинения; в) отдается предпочтение прозрачной фактуре с ясно обозначенной и развитой линией баса; г) применяются фактурные рисунки, являющиеся вариантами диминуционной разработки «схем»; д) часто секвенцируются определенные «блоки» (в том числе при экспонировании темы).

Метод редукции был взят за основу в нашей работе и при оценке произведений итальянских и российских композиторов XVIII века. Эти сочинения, равно как и учебные пособия по данной практике, созданные в России в этот период, свидетельствуют о применении *partimento*

в обучении первых профессиональных русских композиторов²⁴.

В биографиях итальянских композиторов, служивших придворными капельмейстерами Екатерины II, обращает на себя внимание то, что трое из шестерых — Т. Траэтта, Дж. Паизиелло и Д. Чимароза — являлись учениками Ф. Дуранте, олицетворяющего собой «ортодоксальную» школу *partimento* — неаполитанскую. Ее проводником в Россию послужило «*Regole...*» Дж. Паизиелло, написанное им в 1782 году для музыкальных занятий великой княгини Марии Фёдоровны [21]. Показателен факт рецепции его правил в практике любительского музицирования русского дворянства, примером чего является «Книга для генерал басу Авдотьи Ивановой», обнаруженная М. Серебренниковым [5]. Еще один пример знакомства русских музыкантов с данной практикой представляет собой «*Regole armoniche o sieno precetti ragionati*» В. Манфредини (1775), представителя болонской школы *partimento*. За неимением рукописи ограничимся пока лишь упоминанием этого руководства в контексте рассматриваемой практики и сошлемся на мне-

ние зарубежных исследователей о том, что это пособие выполнено в духе *partimento*²⁵.

Важную роль в приобщении российских композиторов к *partimento* сыграло их обучение в Болонской академии. В Болонье к середине XVIII века уже сложилась своя школа *partimento*. Ее возглавлял С. Маттеи, автор труда “*Pratica d’accompagnamento sopra bassi numerati, e contrappunti a piu voci sulla scala maggiore a minore*” (1825), получившего широкое распространение в XIX веке. У него учился Е. Фомин. Использование им принципов *partimento* обнаруживается, например, в Арии Сореты из первого действия его оперы «Американцы».

Наконец, на творчестве русских композиторов сказались музыкальные занятия под руководством итальянских мастеров, приглашенных к российскому императорскому двору. Например, черты *partimento* обнаруживаются в сонатах Д. Боргнианского, который начал обучаться у Б. Галуппи еще в России, а позже отправился к нему на стажировку. Галуппи являлся продолжателем традиции своего педагога А. Лотти, автора руководства “*Lezioni di accompagnare date al nobile uomo Federico Bernardini dal Sig. Re Pasqual’Antonio Lotti*” (1758), в котором запечатлены первые образцы венецианских *partimenti*²⁶. Таким образом, в Россию проникла еще одна школа *partimento* — венецианская.

Итак, феномен *partimento*, долгое время скрывавшийся от взгляда исследователей, сегодня позволяет не только реконструировать процесс воспитания сольных клавиристов-импровизаторов в Италии эпохи барокко — в анализе дидактических методов практики *partimento* кроется ключ к пониманию импровизационной природы сочинений той эпохи: как в европейских странах, так и в России, где она предстала во всей многоплановости, которую приобрела в Европе в XVIII веке.

Примечания

- 1 Такое разделение стилей предлагает М. Катунян [2. С. 140—144].
- 2 Здесь и далее — перевод авторов статьи.
- 3 Термин *partimento* имеет несколько значений, они будут раскрыты ниже. Заранее отметим то, что лишь в одном случае данная дефиниция может употребляться в форме множественного числа — когда речь идет о музыкальных образцах (встречающихся или в отдельных сборниках, или в руководствах по данной практике), над которыми импровизировались остальные голоса. В нашей статье в вышеописанном контексте будет применяться форма *partimenti*.
- 4 Практика *partimento* нашла отражение в таких немецких трудах, как “*Musicalische Arbeit und Kurtz-Weil*” И. Деспонсатионе (J. A. Desponsatione, 1723), “*Neue Vortheilhafte Reale Handleitung zu dem General Bass*” Ф. Беддекера (Ph. F. Böddecker, 1701), “*Exemplarische Organisten-Probe im Artikel vom General-Bass*” И. Магтезона (1719), “*Anleitung: wie man einen General-Bass oder auch Hand-Stücke, in alle Tone transponiren könne*” И. Ф. Холтмайера (J. F. Haltmeier, 1737) и “*Aufzeichnungen zur Kompositionslehre*” Г. Ф. Генделя [11. Р. 112, 113], а также “*Partitur-Fundament*” М. Гайдна (1833) и др. [15. Р. 129]. В XIX веке традиция *partimento* была переработана под влиянием других музыкально-теоретических тенденций, результатом чего стало появление сборника «романтических *partimenti*» Дж. Г. Рейнберга [11. Р. 113].
- 5 Примерами рецепции данной практики во Франции являются такие работы, как “*Partimenti ou traité spécial de l’accompagnement pratique au piano*” И. Коле (H. Colet, 1846), “*Traité d’harmonie du pianiste: Principes rationnels de la modulation pour apprendre à préluder et à improviser*” Ф. Калькбреннера (1849), “*Méthode élémentaire et abrégée d’harmonie et d’accompagnement*” (1829) и более поздние работы Ф. Фети (F. Fetis) [11. Р. 114; 9. Р. 157]; “*Traité de l’harmonie pratique et des modulations, en trois parties, à l’usage des pianiste*” А. Пансерона (A. Panseron) [15. Р. 127], “*Principes d’accompagnement des ecoles d’Italie*” А. Корона и В. Фиоччи (A. Choron, V. Fiocchi, 1804) [9. Р. 138]. Распространение практики *partimento* шло также через публикации работ итальянских мастеров в Париже, среди которых несколько разных изданий “*Partimenti*” Ф. Фенароли на французском языке в 1814 году [12. Р. 114].
- 6 Последнее десятилетие было отмечено не только множеством статей различных авторов (Л. Холтмайера, Р. Кафиеро, Т. Кристенсена и др.), но и выходом монографических трудов по данной теме Дж. Сангвинетти и Р. Гьердингена [23; 14]. Показателен факт, что обилие исследований по *partimento*, представленных в 2006 году в рамках ежегодного международного научного форума *International Orpheus Academy*, привело к вынесению названия данной практики в заглавие вышедшего впоследствии сборника научных статей (“*Partimento and Continuo Playing in Theory and Practice*”).
- 7 *Regole* — правила (от лат. *regula* — «правило», «норма»). Реже эти руководства озаглавливались как *principi* («принципы», «основы»), например, “*Principi e Regole di Partimenti con tutte le lezioni*” К. Котумаччи [10]. До наших дней дошли пособия Ф. Дуранте, Дж. Фурно, Дж. Инсангини, Б. Пасквини, Н. Сала, А. Скарлатти, С. Валенте, Дж. Тритто и др. Руководства большинства из них выложены на сайте Р. Гьердингена “*Monuments of Partimenti*”, где приводятся в современной нотации [14].
- 8 Это сходство не случайно, так как в неаполитанских консерваториях курсы *partimento* и сольфеджио были взаимодополняющими. Для сравнения можно обратиться к популярным в XVIII и XIX вв. сборникам «сольфеджий» Л. Лео [18].
- 9 Понятие «скемат» в практике *partimento* прямо соответствует термину «контурное двухголосие», примененному Ю. Холо-

- повым в анализе «Серенады» Ф. Шуберта [7. С. 251]. Можно соотнести его также с понятием «структурный остов», который используется ученым в условиях анализа по методу Х. Шенкера [8. С. 35].
- ¹⁰ Термин *realizzazione* (в отличие от *расшифровки*) представляется более корректным по отношению к технике *partimento*, так как басовая строчка в данной практике являлась не редуцированной записью уже существующего произведения, а целенаправленно создаваемым материалом, из которого можно было развернуть полноценную пьесу.
- ¹¹ Освоение *règle de l'octave* являлось важнейшим пунктом в воспитании импровизационных навыков. Говоря о его практической значимости, Т. Кристенсен, автор исследования, посвященного «Правилу октавы», выделяет два основных момента. Первый из них связан с применением «Правил» аккомпаниаторами и композиторами, «которым необходимо было найти универсальную гармонизацию простой диатонической басовой строчки. Изучив *règle de l'octave* во всех двадцати четырех мажорных и минорных тональностях, ученик обретал сподручный практический метод для гармонизации большинства басовых последовательностей с поступенным движением. Вторая область применения данного *règle* в XVIII веке была связана с сольными клавиристами и исполнителями на струнно-щипковых инструментах, которые желали обучиться искусству импровизации, или как это называлось в то время, прелюдированию» [11. Р. 92].
- ¹² В данном случае под “*art*” понимается не искусство в широком смысле слова, а искусство, мастерство. В отечественном музыкознании данное слово имеет подобную семантику, например, в сочетании «искусство импровизации», синонимичном «мастерству импровизации».
- ¹³ По мысли Б. Неттла, функция модели — задать некое условие, ограничивающее импровизационную свободу исполнителя [20]. Следуя за американским исследователем, в 1991 году С. Мальцев ввел в отечественное музыкознание термин «модель» для обозначения конкретного ориентира, «момента заданного» в импровизации [3. С. 6]. Что касается термина «блоки», то он распространен более и встречается, например, у М. Сапонова в значении «издавна запомнившихся музыкальных отрезков» [4. С. 57].
- ¹⁴ В современных анализах-реализациях *partimento* сегменты обозначаются соответственно как “*Rule of the 8va*”, “*Sequence*”, “*Pedal point*”, “*Cadenze*” и др. Ориентиром при их наименовании служат те понятия, которыми оперировали носители той традиции (они были отражены в соответствующих пособиях — «реголе»).
- ¹⁵ От ит. *schema* («схема») — «эскиз», «схема», «путь». Этот термин перенят и принят в современных англоязычных исследованиях по данной теме; остановимся на его итальянском обозначении и в нашей работе. В середине XVIII века вышел труд Дж. Рипелля, в котором автор привел примеры составления «скем» (шаблоны для импровизации верхнего голоса). Там же он дал наименования некоторым соединениям (*Monte, Fonte, Ponte* и др.), которые впоследствии вошли в терминологический аппарат практики *partimento* и используются в современных исследованиях [22].
- ¹⁶ Для обозначения фактурных вариантов «скем» Гьердинген прибегает к итальянскому термину *modo* (*modi* — мн. ч.), в качестве синонимов он употребляет термины «стили» (*styles*), «способы» (*ways*), образцы (*exemplars*) [16. Р. 105—107]. В работах Сангинетти данное понятие обозначается как «паттерны» (*patterns*) [23. Р. 58]. В отечественной литературе относительно близкими аналогами вышеперечисленных терминов можно назвать *шаблоны, фигуры* [1].
- ¹⁷ Приводим пример в современной фортепианной нотации.
- ¹⁸ Поскольку неизвестен оригинальный итальянский термин, обозначающий отдельный басовый ход в линии *partimento*, остановимся на термине *сегмент*. Ему отдает предпочтение и Р. Гьердинген [14; 15]. Отсюда — понятие *сегментации* как результата вычленения каждой такой формулы в басу.
- ¹⁹ “*Regole...*” Ф. Дуранте выложено на сайте Р. Гьердингена [14]. В нем освещены такие темы, как приготовление кварты и септимы, каденции, правило октавы, применение созвучий с секундой и квартой (в т. ч. с добавленной секстой), гармонизация гамм одинаковыми интервальными ходами, «гармонизация» скачков, удержанные басы, «гармонизация» секундовых ходов, применение созвучий из кварты и секунды, разрешения (в секвенционной последовательности), приготовление нон, секвенции.
- ²⁰ В своем руководстве Ф. Фенароли сопровождал басовые строчки вариантами фактурной разработки не только их начальных фрагментов, но в некоторых случаях и це-

- лыми комплексами контрапунктических оборотов, предназначенных для использования в конкретных *partimenti* [12].
- ²¹ Открытым остается вопрос, как из учеников, упражняющихся на одноголосных образцах *partimento*, выростали сольные импровизаторы, способные музицировать «сходу», без опоры на какой-либо нотный текст? Ответ видится в воспитании чувства формы в процессе обучения *partimento*. Усвоив и запомнив во время постоянных занятий принципы строения *partimenti*, ученик мог воссоздать их целиком (с несомненной долей варьирования), уже не нуждаясь в записанной басовой строчке.
- ²² Имеющиеся же в европейских библиотеках зафиксированные примеры реализации *partimenti* датируются уже XIX веком [6].
- ²³ В данном случае, применяя термин *редукция*, мы не апеллируем к методу анализа по системе Х. Шенкера, а лишь указываем на общую направленность аналитической мысли, также основанную «на снятии структурных слоев и рассмотрении музыкального произведения как взаимосвязи структурных уровней» [8. С. 150].
- ²⁴ Применение практики *partimento* в России обозначенного периода более подробно рассмотрено в статье З. З. Митюковой «Педагогическая практика *partimento* и ее русское отражение во второй половине XVIII — начале XIX века», которая готовится к печати в журнале «Музыка и время».
- ²⁵ Фактически В. Манфредини написал данное пособие в Венеции, однако поездке на родину предшествовал долгий период его жизни в России (он руководил музыкальными занятиями сына Екатерины II Павла Петровича), а в 1790-е годы он вновь оказался при русском монаршем дворе — уже по приглашению взошедшего на трон Павла I. Эти факты биографии композитора подводят к мысли, что мотив создания и применение «учебника» могли быть напрямую связаны с его педагогической деятельностью при русском императорском дворе. О признании и ценности этого руководства говорит тот факт, что С. Дегтярёв осуществил перевод второго издания этого «*Regole...*» (1797, Венеция), и он был издан в Петербурге в 1805 году под названием «Правила гармонические и мелодические для обучения всей музыке». По словам американского исследователя Дж. Лестера, «во второй части *Regole armoniche* (1775) В. Манфредини описывает „новую систему аккомпанемента“. <...> Остальные аспекты в труде Ман-
- фредини следуют традиции *partimento*» [17. Р. 226]. Есть основания полагать, что с *partimento* он мог знакомить своих учеников из Капеллы придворной церкви, среди которых был В. Пашкевич, проходивший у него начальный курс обучения с 1756 года.
- ²⁶ Еще одно руководство с образцами венецианских *partimenti* — «*Bassi per esercizio d'accompagnamento al antico*» — принадлежало Джузеппе Сарателли, ученику А. Лотти.

Список литературы

1. Диденко Н. М. Формирование инструментальной фактуры и техники диминуций в органной музыке XVI–XVII столетий // Проблемы теории западноевропейской музыки (XII–XVII ввек). — Сб. науч. тр. — Вып. 151. — М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1998. — С. 132—149.
2. Катунян М. И. Импровизация на основе *basso continuo* // Музыкальное искусство барокко: стили, жанры, традиции исполнения. — Сб. 37. — М.: Московская гос. консерватория, 2003. — С. 131—147.
3. Мальцев С. М. О психологии музыкальной импровизации. — М.: Музыка, 1991. — 88 с.
4. Сапонов М. А. Искусство импровизации: импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке Средних веков и Возрождения. — М.: Музыка, 1982. — 77 с.
5. Серебренников М. А. Книга для генерал-басу Авдотьи Ивановой: страницы музыкального досуга барышни екатерининской эпохи // Музыка и время. — 2011. — № 4. — С. 43—62.
6. Серебренников М. А. Сольная клавирная генерал-бас-фуга эпохи барокко: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — М.: Московская гос. консерватория, 2013. — 27 с.
7. Холопов Ю. Н. Гармония: Теоретический курс. — СПб.: Лань, 2003. — 544 с.
8. Холопов Ю. Н. Музыкально-теоретическая система Хайнриха Шенкера. — М.: Композитор, 2006. — 160 с.
9. Cafiero R. The Early Reception of Neapolitan Partimento Theory in France: A Survey. — *Journal of Music Theory*. — Vol. 51. — 2007. — № 1. — P. 137—159 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.jstor.org/stable/40283110>. Дата обращения: 23.10.2014.
10. Cotumacci C. Principi e Regole di Partimenti con tutte le lezioni. — Münster: Bishopric Library, 1761. — 68 p. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: [http://www.imslp.org/wiki/Principi_e_regole_di_Partimenti_con_tutte_le_lezioni_\(Cotumacci,_Carlo\)](http://www.imslp.org/wiki/Principi_e_regole_di_Partimenti_con_tutte_le_lezioni_(Cotumacci,_Carlo)). Дата обращения: 01.03.2015.
11. Christensen T. The “Règle de l’Octave” in Thorough-Bass Theory and Practice. — *Acta Musicologica*. — Vol. 64. — 1992. — Fasc. 2. — P. 91—117 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.jstor.org/stable/932911>. Дата обращения: 23.10.2014.
12. Fenaroli F. Partimenti ossia basso numerato, opera completa di Fedele Fenaroli. — Paris: La Typographie de la Sirene, 1780. — 94 p. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.urresearch.rochester.edu/institutionalPublicationPublicView.action?institutionalItemId=28260>. Дата обращения: 25.10.2014.
13. Ferand E. Die Improvisation in der Musik. Eine Entwicklungsgeschichtliche und Psychologische Untersuchung. — Zürich: Rhein-verlag, 1938. — 464 p.
14. Gjerdingen R. Monuments of Partimenti — A Series Presenting the Great Collections of Instructional Music Intended for the Training of European Court Musicians [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/partimenti/index.htm>. Дата обращения: 22.06.2015.
15. Gjerdingen R. Music in the Galant Style. — London: Oxford University Press, 2007. — 528 p. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.books.google.ru/books?id=ItghP4WKVjMC&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false>. Дата обращения: 25.10.2014.
16. Gjerdingen R. Partimento, que me veutu? — *Journal of Music Theory*. — Vol. 51. — 2007. — № 1. — P. 85—135 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.jstor.org/stable/40283109>. Дата обращения: 05.10.2014.
17. Lester J. Compositional Theory in the Eighteenth Century. — London: Harvard University Press, 1992. — 368 p. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.books.google.ru/books?id=xcgvuHlAgmgC&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false>. Дата обращения: 25.10.2014.
18. Leo L. 14 Solfeggi per Due voci di Basso composti dal Sig. Leonardo Leo. — Dresden: Sächsische Landesbibliothek, 1730. — 22 p. Manuscript [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.imslp.org/wiki/File:PMLP209579-leo_14_solfegg.pdf. Дата обращения: 10.12.2014.
19. Lutz R. The playing of Partimento. — Partimento and Continuo Playing in Theory and Practice: Collected Writings of the Orpheus Institute 9. — Leuven: Leuven University Press, 2010. — P. 113—127

- [Электронный ресурс]. — Режим доступа: [http://www.didattica.uniroma2.it/assets/uploads/corsi/37116/09_partimento_02_\(2\).pdf](http://www.didattica.uniroma2.it/assets/uploads/corsi/37116/09_partimento_02_(2).pdf). Дата обращения: 27.03.2015.
20. *Nettl B.* Thoughts on Improvisation: A Comparative Approach. *The Musical Quarterly*. — Vol. 60. — 1974. — №. 1. — P. 1—19 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.jstor.org/stable/741663>. Дата обращения: 01.03.2014.
 21. *Paisiello G.* Regole per bene accompagnare il partimento o sia il basso fondamentale sopra il Cembalo di Giovanni Paisiello. — Napoli: Biblioteca del Conservatorio di musica S. Pietro a Majella, 1782. — 43 p. — Manuscript [Электронный ресурс]. — Режим доступа: [http://www.imslp.org/wiki/Regole_per_bene_accompagnare_\(Paisiello,_Giovanni\)](http://www.imslp.org/wiki/Regole_per_bene_accompagnare_(Paisiello,_Giovanni)). Дата обращения: 15.10.2014.
 22. *Riepel J.* Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst. II. Grundregeln zur Tonordnung. — Ulm: Christian Ulrich Wagner, 1755. — 135 p. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: [http://www.imslp.org/wiki/Anfangsgründe_zur_musicalischen_Setzkunst_\(Riepel,_Joseph\)](http://www.imslp.org/wiki/Anfangsgründe_zur_musicalischen_Setzkunst_(Riepel,_Joseph)). Дата обращения: 10.12.2014.
 23. *Sanguinetti G.* The Art of Partimento: History, Theory and Practice. — London: Oxford University Press, 2012. — 420 p. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.books.google.ru/books?id=A7iN_c7Rro8C&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false. Дата обращения: 25.10.2014.
 24. *Sanguinetti G.* The Realization of Partimenti: An Introduction. — *Journal of Music Theory*. — Vol. 51. — 2007. — №. 1. — P. 51—83 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.jstor.org/stable/40283108>. Дата обращения: 04.10.2014.