

Joanna Solecka

AKADEMIA MUZYCZNA W KRAKOWIE

Partimento – praktyka czy sztuka?¹

Abstract

Partimento – Practice or Art?

Partimento practice originated in Italy and the most important centre of this art was Naples. In general, partimento is a kind of an abbreviated form of musical notation. It uses the notation of *basso continuo*: it provides one voice, which in most cases is the bass part supported with figures of b.c. notation. The figures may be neglected if the performer is supposed to follow the so-called *rule of the octave*. Practicing partimento was a way to master compositional skills: thorough bass, harmony, counterpoint, form, texture, motivic coherence. Practicing this art was rewarded with an unparalleled fluency in improvisation on keyboard instruments. It was the basic method of composition teaching at the famous conservatories in Naples. The conservatories were founded in the 16th century as orphanages but

1 Artykuł został opracowany na podstawie pracy doktorskiej pt. *Partimento – duet wykonawcy z kompozytorem, od szkicu do improwizacji i kompozycji. Realizacja wybranych Partimenti Bernardo Pasquiniego*, napisanej pod kierunkiem prof. dr. hab. Dariusza Bąkowskiego-Koisa na Wydziale Instrumentalnym Akademii Muzycznej w Krakowie w 2017 roku.

from the 17th century onward they turned into important professional schools of music. The students of the conservatories attained the highest degree of musical knowledge enabling them to pursue great careers as composers and performers (both in the vocal and instrumental realm) in Italy and abroad. Besides Naples the art of partimento was taught in other Italian cities, e.g. Rome and Bologna. Its influence was also seen in other countries, mostly in Germany.

Besides being exercises, the partimento notation was also included in pieces of music not necessarily intended for teaching purposes. Bernardo Pasquini (1637–1710) was one of the very first composers to write partimenti; however, he did not use the word “partimento”. His works for one or two keyboards, written as b.c., were called by him for example “basso”, “basso continuo”, “sonata”, “versetto”. An interesting question nowadays is if partimento is an old-fashioned method of teaching or an inspiration for artists seeking for individual ways of own expression.

Keywords

partimento, *basso continuo*, Italian music, improvisation

Na całokształt sztuki muzycznej epoki baroku składa się nie tylko dziedzictwo literatury muzycznej zachowane w przekazach – czy to rękopiśmiennych, czy drukowanych – ale i powszechnie praktykowana sztuka improwizacji. Dla pełniejszego zrozumienia muzycznego świata tej epoki oraz ówczesnej roli profesjonalnego muzyka potrzebny jest wgląd w tę ulotną, najbardziej wymykającą się badaniom dziedzinę. Aby przybliżyć się do sztuki improwizacji, należy zaznajomić się z metodami, jakie stosowano dla osiągnięcia muzycznego mistrzostwa, nieograniczającego się do samych umiejętności wykonawczych. Ówczesna dydaktyka za cel stawiała sobie wykształcenie profesjonalisty, którego kompetencje obejmować miały także improwizację i kompozycję. Osiągnięciu tego celu służyć miały tzw. partimenti.

Słowo „partimento” ma niejasną etymologię. Prawdopodobnie wywodzi się ono od włoskiego *partire* – dzielić, oddzielać, rozdzielać (współcześnie używa się tego czasownika na ogół w znaczeniu: wyjeżdżać, opuszczać, odejść) lub *la parte* – głos, w znaczeniu elementu kompozycji muzycznej. Zatem pojęcie „partimento” w odniesieniu do muzyki można rozumieć jako rozdysponowanie utworu na głosy, ujęcie głosów w systematyczny przebieg. Pierwsze przykłady użycia

tego słowa datuje się na I połowę XVII wieku i w tych źródłach² albo jest ono synonimem partii basu, albo odnosi się już bezpośrednio do praktyki wykonawczej. Pod koniec XVII stulecia określano tym terminem specyficzny rodzaj skrótowej notacji utworów na instrumenty klawiszowe – notacji, której skąpy zapis nutowy był umieszczony na jednym systemie i opatrzony cyfrowaniem charakterystycznym dla *basso continuo*. Notacja partimentowa stała w opozycji do notacji zwanej *intavolatura*, posługującej się dwoma systemami i zawierającej pełny tekst utworu³. Definicja słowa „partimento” rzadko pojawia się w tekstach źródłowych, a jeśli już, to tylko w odniesieniu do realizacji cyfrowanego lub niecyfrowanego basu⁴. Sposób zapisu charakterystyczny dla partimento nasuwa skojarzenia z praktyką *basso seguente*⁵, która z kolei jest pokrewna realizacji akompaniamentu *basso continuo*⁶. Istnieje jednak istotna różnica pomiędzy partimento a *basso seguente*: o ile to drugie jest skrótowym zapisem akompaniamentu do już istniejącego i w pełni rozpisanego utworu, o tyle to pierwsze jest szkicem kompozycji jeszcze niepowołanej do istnienia, zaledwie zasygnalizowanej⁷.

- 2 Np. w traktacie Giovanniego Filippa Cavalieriego *Il scolare principiante di musica* (Neapol 1634), a nawet wcześniej w drukowanych partyturach, np. u Giovanniego Marii Trabaciego w *Missarum, et motectorum quatuor vocum* (Wenecja 1602) czy u Vincenza Galla w *Salmi del Re David [...]. Libro primo a otto voci. Con il suo partimento per commodità degli organisti* (Palermo 1607).
- 3 Znane są jednak przypadki, gdzie oba systemy notacji są użyte w tym samym utworze, np. w manuskryptach Alessandra Scarlattiego (*Toccata* zachowana w bibliotece Conservatorio S. Pietro a Majella w Neapolu, I-Nc, sygn. MS 7), czy u Pietra degli Antoniego w *Sonate e versetti [...] da rispondere al coro* (Bologna 1712).
- 4 Zwięzłe definicje znajdujemy w traktatach i słownikach opublikowanych w XIX wieku, m.in. u François-Josepha Fétisa w jego *Esquisse de l'histoire de l'harmonie* (Paryż 1840). To w tym właśnie dziele autor podejmuje się zadania ustanowienia harmonii nauką (*science*), przeciwstawiając ją powszechnemu do tej pory *basso continuo*, które uznaje za *practique*.
- 5 Ten rodzaj zapisu został po raz pierwszy opisany w *Ecclesiastiche sinfonie* Adriana Banchieriego (Wenecja 1607).
- 6 O ile jednak *basso continuo* dotyczy realizacji akordów dodanych do linii rzeczywistości najniższego, basowego głosu danej kompozycji, to *basso seguente* realizuje akompaniament na podstawie tego dowolnego głosu, który w danym momencie utworu jest najniżej brzmiający.
- 7 Giorgio Sanguinetti proponuje następującą definicję: „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” (tenże, *The Art of Partimento*, Oxford 2012, s. 14).

Początki praktyki partimento to skrótowo zanotowane instrumentalne wstawki w mszach organowych, wykonywanych w technice *alternatim*. Możliwe, że najstarszym zapisanym świadectwem tej praktyki są kompozycje organowe z *Codex Faenza* – rękopisu pochodzącego z początku XV wieku⁸. Praktyka *alternatim* dotyczyła zarówno części mszalnych, jak i hymnów. Dała początek specyficznemu typowi utworów organowych, jakimi były *versetti*. Na przełomie renesansu i baroku nowe techniki akompaniamentu *basso continuo* zostały zaadaptowane do praktyki improwizowania takich właśnie *versetti*, służących celom liturgicznym. Świadectwem tego procesu jest dzieło Adriana Banchieriego, *L'organo suonarino*, opublikowane po raz pierwszy w 1605 roku, a potem wznawiane kolejno w latach 1611 i 1622. Innym wczesnym dokumentem w historii partimento jest anonimowy manuskrypt zatytułowany *Regole per accompagnare nel Cimbalo ò vero Organo*, pochodzący z 1696 roku⁹. Zawiera on zasady basu cyfrowanego wraz z ćwiczeniami i utworami w typie *versetti* zapisanymi w postaci partimento.

Pierwszy kompozytor używający techniki partimento, którego znamy z imienia i nazwiska, to związany z ośrodkiem rzymskim Bernardo Pasquini (1637–1710). Jego partimenti pochodzą prawdopodobnie z lat 1703–1708 i są zachowane w trzech nietytułowanych zbiorach manuskryptów przechowywanych obecnie w British Library w Londynie¹⁰. Bernardo Pasquini zyskał wielką sławę jako kompozytor oraz wirtuoz klawesynu i organów, a w swoim późniejszym wieku także jako nauczyciel. W Rzymie jego bliskimi współpracownikami na ścieżkach życia zawodowego byli m.in. Arcangelo Corelli i Alessandro Scarlatti. Ten ostatni uchodzi za założyciela tzw. szkoły

8 *Faenza Codex*, znany też jako *Codex Bonadies*, znajduje się w Biblioteca Comunale di Faenza (I-FZc, sygn. 117). Zawiera jedno z najstarszych zachowanych przykładów włoskiej muzyki na instrument klawiszowy.

9 Rękopis ten znajduje się obecnie w berlińskiej Preußischer Kulturbesitz (D-Bsb, sygn. Mus.ms.theor. 1483). Jego pochodzenie jest niejasne, ale na podstawie analizy użytego papieru i jego znaków wodnych można podejrzewać, że powstał w Rzymie.

10 GB-Lbl, sygn. MS Add. 31501. Wśród setek różnorodnych partimenti w tym manuskrypcie znajduje się szczególnie zbiór, zatytułowany *Sonate per uno o due Cembali con il basso cifrato*. Składają się nań dwa rodzaje cyklicznych partimenti (2–6 części), każdy reprezentowany przez czternaście utworów. Jedne są zapisane w klasyczny dla tego rodzaju utworów sposób, tj. na jednym systemie, drugie są przeznaczone na dwa instrumenty klawiszowe i zostały zapisane na dwóch systemach.

neapolitańskiej. Termin ten należy łączyć nie tylko z rozkwitem w tym ośrodku opery i pokrewnych jej gatunków, ale także z funkcjonującym tam systemem kształcenia zawodowych muzyków¹¹. To właśnie z Neapolem i tamtejszymi słynnymi *maestri* nauczającymi w konserwatoriach kojarzy się zasadniczo termin „partimento”. Jednakowoż wszystko wskazuje na to, że początki tej praktyki związane są z ośrodkiem rzymskim. Dopiero w dalszym etapie rozwoju partimento nabrało wyraźniejszych cech metody dydaktycznej – miało to miejsce najpierw w Neapolu, a następnie w Bolonii oraz innych miastach Włoch¹². Nie oznacza to, że Rzym zapomniał o partimento – praktyka ta była nadal żywa wśród tamtejszych organistów oraz nauczycieli i przetrwała wiele dziesięcioleci. Nie powstało tam jednak tak silne centrum edukacji jak w Neapolu, gdzie istnienie Konserwatoriów¹³ dało mocne podstawy dla stworzenia systemu profesjonalnej edukacji muzycznej.

Konserwatoria neapolitańskie, powołane do istnienia w XVI wieku jako instytucje mające na celu opiekę nad sierotami¹⁴, stały się pierwszymi profesjonalnymi szkołami muzycznymi w Europie¹⁵. Początkowo uczono w nich tylko przygarnięte, pozbawione rodzin lub ubogie dzieci, ale z czasem za stosowną opłatą mogli kształcić się tam w dziedzinie

-
- 11 Alessandro Scarlatti nie pozostawił po sobie nazbyt wielkiej liczby partimenti, ale te, które skomponował, reprezentują wysoki poziom trudności i są ambitne pod względem artystycznym. Manuskrypt *Principi del sig.re Cavaliere Alesandro Scarlatti* datowany na 1715 rok znajduje się w British Library (GB-Lbl, sygn. Ms. Add. 14244). Zbiór ten zawiera zasady oraz dwadzieścia pięć partimenti.
 - 12 Więcej na temat tradycji partimento w miastach północnych Włoch zob. G. Sanguinetti, *The Art of Partimento*, dz. cyt., s. 23–26.
 - 13 Słowo „konserwatorium” pisane od wielkiej litery w niniejszym artykule odnosi się do czterech konserwatoriów neapolitańskich (por. przypis 15).
 - 14 Konserwatoria neapolitańskie stawiały sobie za cel wykształcenie swoich podopiecznych w konkretnym fachu, tak by mogli po osiągnięciu stosownego wieku podjąć pracę i samodzielnie się utrzymać. Początkowo nauczano rozmaitych profesji, dopiero z upływem czasu dominującą pozycję w tym systemie kształcenia zajęła muzyka. Neapol bardzo ucierpiał w czasie wojen napoleońskich, a Konserwatoria popadły w ruinę i częściowo zostały skonsolidowane w ramach jednej instytucji – Real Colleggio di Musica (1826), którego nazwa w 1889 roku została zmieniona na Conservatorio di San Pietro a Majella.
 - 15 W XVIII wieku w Neapolu funkcjonowały cztery Konserwatoria, w których nauczano muzyki. Były to: Santa Maria di Loreto (zał. 1537), Sant’Onofrio a Porta Capuana (zał. 1578), Santa Maria della Pietà dei Turchini (zał. 1583), Poveri di Gesù Cristo (zał. 1589).

muzyki także inni chłopcy¹⁶. W XVIII wieku instytucje te uchodziły za wiodące, a wręcz legendarne ośrodki kształcenia, zwłaszcza w dziedzinie śpiewu i kompozycji. Pierwsi nauczający tam mistrzowie muzyki pojawili się już w XVII wieku (np. Rocco Greco, ur. 1650), a ostatni, Pietro Platania, dożył początku XX wieku (zm. 1907). Neapolitańska metoda nauczania muzyki bazowała na umiejętności improwizowania na instrumencie klawiszowym oraz na nauce ścisłego kontrapunktu. Obie te umiejętności kształtowano na materiale ćwiczeń, którymi były właśnie partimenti.

Niezwykle trudno jednoznacznie zdefiniować ten rodzaj muzycznego bytu, jakim jest partimento. Ujmując rzecz najogólniej, jest to muzyka zapisana w postaci basu cyfrowanego. W metodyce neapolitańskich Konserwatoriów partimenti służyły kształceniu umiejętności improwizacji i kompozycji. Jednak partimento może być arcydziełem sztuki muzycznej – pod warunkiem, że zostanie zrealizowane z twórczą inwencją, niesztampowo, doskonale, z polotem. Jakkolwiek angażuje zapis w postaci basu cyfrowanego, nie jest akompaniamentem – jednakowoż praktyka partimento zmienia perspektywę wykonawczą *basso continuo* i pozwala traktować ten rodzaj towarzyszenia jako okazję do nadania utworowi kameralnemu zupełnie nowego, niepowtarzalnego oblicza. Zasadniczo bas cyfrowany, tak w akompaniamentcie, jak i w partimento, korzysta z systemu zapisanych nad lub pod linią basu znaków określających harmonię. Jednak partimento, tak samo zresztą jak i akompaniament *basso continuo*, może tych cyfr wcale nie posiadać i wtedy wykonawca opiera się zazwyczaj na tzw. regule oktawy¹⁷. Mimo że jest to głos basowy, czyli harmoniczną podstawą kompozycji, w zapisie partimento mogą pojawiać się i inne głosy, zarówno środkowe, jak i nawet najwyższy. Im

16 Inna nieco praktyka funkcjonowała w podobnych instytucjach w Wenecji (tzw. *ospedali*). Tam muzycznie kształcono dziewczęta, a dla chłopców przewidziane były inne profile edukacji, raczej związane z rzemiosłem.

17 Reguła oktawy została po raz pierwszy opisana przez francuskiego lutnistę François Campiona w jego *Traité d'accompagnement et de composition selon la règle des octaves de musique* (Paryż 1716). Jest to model harmonizowania dźwięków gamy majorowej i minorowej, w górę i w dół. Reguła ta pozwalała na pewną ilość wariantów w doborze akordów i opóźnień. Więcej na ten temat w: T. Christensen, *Thorough Bass As Music Theory*, [w:] tenże, *Partimento and Continuo Playing in Theory and Practice*, red. D. Moelants, Leuven 2010 (publikacja pokonferencyjna z 4th International Orpheus Academy for Music Theory, 2006).

także czasem towarzyszy cyfrowanie, kodujące harmonię. Czym zatem jest partimento? W rozumieniu autorki niniejszego artykułu jest to pretekst do zaistnienia muzyki. Aby muzyka mogła zaistnieć, potrzebne są dwie osoby: kompozytor, który ją niejako projektuje (czyli pisze partimento) i wykonawca, który ją dokończuje, czy też „rozkoduje”, w myśl określonych zasad i pryncypiów oraz w oparciu o własną inwencję. Owo dokończanie to realizacja. Na ile blisko siebie są projekt, czyli partimento, i jego realizacja – to już dość indywidualna kwestia, indywidualna zarówno pod względem każdego partimento, jak i każdego wykonawcy, a co więcej – nawet pod względem każdego pojedynczego zaistnienia realizacji danego partimento, czy to jako improwizacji, czy zapisanej kompozycji. Kompozytor i wykonawca są zatem pospołu autorami muzyki, jaką samo partimento dopiero sygnalizuje. Zadaniem osoby realizującej partimento jest dokończanie brakujących głosów, czyli uzupełnienie faktury tak, by powstał gotowy, przekonujący i poprawny utwór muzyczny, czy też wykonana improwizacja. Realizacje partimento mogą różnić się w zależności od umiejętności osoby podejmującej się realizacji, od preferowanego w danym momencie historii stylu, a także od ośrodka i postawy estetycznej charakterystycznej dla środowiska, w którym powstaje dana realizacja. Co jednak ciekawe, te same partimenti, autorstwa słynnych nauczycieli, mogły służyć przez dziesięciolecia wielu generacjom młodych adeptów, nie tracąc aktualności i trafności w podejmowanych zagadnieniach sztuki improwizacji i kompozycji.

Utwór partimentowy może przybrać rozmaite kształty, czyli wcielić się w różne gatunki i formy: sonaty, toccaty, inwencje (*verso*), tańce, preludia, fantazje, koncerty, wariacje, fugi. Może być manifestem myślenia spekulatywnego, ścisłego – wtedy mamy do czynienia z polifonią imitacyjną, czyli gatunkami pokrewnymi fudze. Może być też manifestem wolności, nieskrępowanej fantazji, ucieczki od reguł i sztywnych prawideł – wtedy prowadzi nas do swobodnych fantazji, capricciów, preludiów itp. Partimento jest wstępem do komponowania dzieł zespołowych i orkiestrowych, ale może ograniczyć się do samej klawiatury. Pozwala myśleć o muzyce w szerszej perspektywie, tak jakby utwór – nawet ten w pełni zapisany – był zaledwie jednym z wielu możliwych sposobów urzeczywistnienia tych samych pomysłów muzycznych.

Partimento jest jak matematyczne równanie, które ma wiele niewiadomych, ale i wiele możliwych a poprawnych rozwiązań. Dane,

których dostarcza jego zapis to: przebieg harmoniczny, motywika w zakresie melodii i rytmu, forma i styl utworu, sugestie odnośnie faktury i gatunku muzycznego. Partimento posiada skąpo potraktowany zapis, ale w gruncie rzeczy może kodować utwór na dowolną obsadę wykonawczą. Partimento stanowi zatem zanotowaną cząstkę większej całości muzycznej.

Zasadnicze pytanie brzmi: czy partimento to ćwiczenie dydaktyczne czy dzieło sztuki¹⁸? Historia partimento neapolitańskiego sprawiła, że ten typ muzyki zaczął być pojmowany jako specyficzna metoda kształcenia umiejętności kompozytorskich, tymczasem jego geneza świadczy przede wszystkim o jego praktycznym zastosowaniu. Rozważając tę kwestię, należy mieć na względzie to, że w XVII i XVIII wieku rozróżnienie na działania „szkolne” – czyli stawiające sobie za cel wykształcenie jakichś umiejętności – i „artystyczne” nie funkcjonowało. Innymi słowy wymagania pedagogiczne spełniało tylko takie dzieło, które satysfakcjonowało wyrafinowane wymagania estetyczne, bez względu na to, jaki poziom trudności czy zaawansowania technicznego prezentowało. Warto przywołać tutaj choćby utwory Johanna Sebastiana Bacha pojmowane i komponowane jako dydaktyczne. Istotnym argumentem w takiej dyskusji może być fakt, że jedno z partimenti, które Georg Friedrich Händel skomponował dla córek Jerzego II, zostało przez niego samego opracowane jako czwarta część jego *Concerto grosso* op. 6 nr 11 (w 1739 roku)¹⁹.

Metoda nauczania muzyki oparta na praktyce partimento pozwala zdobyć szerokie spektrum umiejętności: doskonali samą technikę gry na instrumentach klawiszowych, daje gruntowną znajomość harmonii i basu cyfrowanego, angażuje zaawansowaną sztukę kontrapunktu i wyzwala zmysł formalny, a także kształci świadome posługiwanie się fakturą i jednolitością motywiczną wewnątrz utworu. Polegała na ćwiczeniu poprzez praktykę gry i improwizacji, niejako mechanicznie, najpierw poprzez opanowanie zasad, a następnie – gdy reguły i wzory zostały dostatecznie silnie „wdrukowane” w umysł, słuch i palce –

18 Ten temat poddał pod dyskusję Karl Gustav Fellerer w swoim dziele *Der Partimento-Spieler*, używając rozróżnienia na Kunstform i Schulform. Zob. tenże, *Der Partimento-Spieler. Übungen im Generalbass-Spiel und in gebundener Improvisation*, Leipzig 1940.

19 Jest to *Partimento* nr 22 ze zbioru skomponowanego między 1724 a 1730 rokiem. Partimenti Händla zostały opublikowane w: *Continuo Playing According to Händel: His Figure Bass Exercises*, wstęp i oprac. D. Ledbetter, Oxford 1990.

już ponad świadomością. Adeptci byli niejako ćwiczeni w dziedzinie teorii muzyki poprzez praktykę, tak by to, co grają, było jednocześnie tym, co komponują i z czego będą czerpać, uprawiając zawód muzyka. Partimenti nie są jednak suchymi ćwiczeniami, ale kryją w sobie element poruszającego duszę artyzmu. Rozróżnienie na sztukę wysoką i mechaniczne umiejętności jest tu nieadekwatne. Ponieważ wykonywanie partimenti jest działaniem aktywnym, nakierowanym na akt twórczy, mówimy nie tylko o praktyce, ale nawet o sztuce partimento.

Nauka tej sztuki odbywała się w XVIII wieku stopniowo. Adept pokonywał kolejne poziomy zaawansowania, od najprostszych harmonizacji basu po skomplikowane układy wielogłosowe w typie fugi. W zachowanych źródłach pozostało wiele spisanych zasad dotyczących realizacji partimenti, ale głównie dotyczą one tylko niższych poziomów zaawansowania, podczas gdy te odnoszące się do zadań rzeczywiście trudnych przekazywane były ustnie, wprost od mistrza do ucznia. Zatem znaczna część tej tradycji niestety popadła w zapomnienie i w jej historycznym kształcie możemy ją rekonstruować jedynie na podstawie analizy zachowanych realizacji partimenti. W ich pedagogicznym zastosowaniu używano pewnych schematów harmonicznycch, które uczniowie zapamiętywali, ćwicząc ich wykonanie w różnych tonacjach i układzie głosów, tak by w końcu prowadziły ich same palce i słuch. Ten etap kształcenia był szczególnie ważny, gdyż pozwalał potem sprawnie improwizować, a także dawał niebywałą techniczną sprawność kompozytorską – szczególnie cenną w epoce, gdy czas na wywiązanie się z zamówienia na utwór, nawet tak dużych rozmiarów jak opera, był na ogół krótki. Do początkowego etapu nauki należało ćwiczenie samej harmonizacji basu oraz figuracji na bazie popularnych, konwencjonalnych schematów pochodów basowych. Takie schematy nazywano *moti del basso* i były to np. *la romanesca*²⁰, *la folia*²¹, różne typy kadencji (np. frygijska), tzw. kwarta chromatyczna, pochody diatoniczne oraz półtonowe w obrębie oktawy w dół

20 Na tym typie basu oparty jest datowany na ok. 1680 rok słynny *Kanon in D* Johanna Pachelbela. Wzór ten znany był od końca XVI wieku i cieszył się popularnością przez cały XVII wiek, funkcjonując pod różnymi lokalnymi nazwami.

21 Schemat szczególnie popularny i chętnie opracowywany w formie wariacji przez wielu kompozytorów epoki baroku, by wspomnieć choćby Arcangela Corellego (*Sonata* nr 12 ze zbioru *Sonate a violino e violone o cimbalò* op. 5, Rzym 1700), Jean-Henriego d'Angleberta (*Variations sur les Folies d'Espagne*) czy Carla Philippa Emanuela Bacha (*12 Variationen über die Folie d'Espagne* H. 263). Folia cieszyła się

i w górę, wszelkiego rodzaju progresje²² i ostinata. Tego typu przebiegi basowe mogły być pretekstem do rozwijania całych cykli wariacji²³. Uczniowie w trakcie wielu lat edukacji muzycznej (trwającej 5–10 lat) zapisywali na własny użytek zeszyty wypełnione partimentami, które sami studiowali i realizowali oraz skrótowo notowanymi zasadami i regułami. Sporo takich zeszytów, zwanych *zibaldoni*²⁴, zachowało się do naszych czasów. Wraz z traktatami oraz kolekcjami partimenti autorstwa wybitnych pedagogów i kompozytorów, *zibaldoni* stanowią cenny materiał źródłowy dla współczesnych badaczy.

Zachowane w archiwach zbiory ćwiczeń opartych na partimento na ogół dzielą materiał nauczania na następujące rozdziały: *Regole e principi*, *Partimenti numerati*, *Partimenti diminuiti* oraz *Fughe*.

Regole e principi to zasady i objaśnienia terminów, zazwyczaj ilustrowane przykładami nutowymi. Mają formę dość skrótowych notatek, przepisywanych wielokrotnie przez całe generacje korzystających z nich uczniów. Najczęściej znamy ich autora. Koncentrują się na zasadach harmonizacji opartej na regule oktawy i używają niewiele oznaczeń cyfrowych. Wprowadzają schematy pochodów basowych, tzw. *moti del basso*. Te generalne pouczenia dają również dokładne wskazówki co do traktowania konsonansów i dysonansów. Liczba zasad rosła i w połowie XIX wieku wynosiła już 134.

Partimenti numerati stanowią przykłady basu cyfrowanego z realizacjami, przypominającymi zwykły akompaniament *basso continuo*. Ich celem jest uczenie myślenia kontrapunktycznego i posługiwania się podanymi w basie motywami, by ostatecznie w realizacji zastosować imitacje i uzyskać melodyczne pokrewieństwo między podanym basem a dokończonymi górnymi głosami.

powodzeniem także znacznie później, znajdziemy ją w *Rapsodii hiszpańskiej* S. 254 Ferencza Liszta czy w *Wariacjach na temat Corellego* op. 42 Siergieja Rachmaninowa.

22 Np. następujące pochodny: sekunda w górę i tercja w dół, tercja w górę i sekunda w dół, tercja w dół i sekunda w górę, kwarta w górę i tercja w dół itd. (tzw. *movimenti principali*) oraz schematy modulujące z dźwiękami alterowanymi.

23 Na koniec wariacji *Partite del Saltarello* Bernarda Pasquiniego znajdują się słowa: „Se ne possono fare moltissime altre ma chi vuole imparare studi” („Można ich stworzyć jeszcze wiele, ale kto chce się nauczyć, niech studiuj”).

24 Przykładem takiego *zibaldone* jest datowany na 1762 rok zeszyt spisany przez Domenica Cimarosę, będący jednocześnie najstarszym jego zachowanym rękopisem. Zawiera w większości realizacje partimenti autorstwa Francesca Durantego.

Partimenti diminuiti to przykłady basu niecyfrowanego z bardziej „kwiecistą” realizacją. Ćwiczyły równocześnie myślenie harmoniczne i kontrapunktyczne, rozwijały wyobraźnię i wymagały pomysłowości melodycznej, a także biegłości w modulowaniu i poczucia formy – jednym słowem uczyły różnych technik kompozytorskich oraz sztuki prowadzenia głosów. Nauka dyminucji jako sposobu ozdabiania figuracjami prostej konstrukcji harmoniczej rozwinęła się we Włoszech jeszcze w epoce renesansu i została skodyfikowana w wielu traktatach²⁵. W innych częściach Europy ta dziedzina nie była tak znana, ale w Neapolu stała się nieodłącznym elementem nauki kompozycji. Adeptci uczyli się jej poprzez ćwiczenie rozmaitych figuracji głosu górnego na bazie stałych formuł basowych, także z wykorzystaniem reguły oktawy. Tego typu przykłady zachowały się do naszych czasów jedynie w niewielkiej ilości realizacji, w dodatku pochodzących dopiero z XIX wieku.

Fughe (fugi) uczyły sztuki kontrapunktycznej na najwyższym poziomie. Autor partimento na ogół pozostawiał zapisaną ekspozycję, kilka wejść tematu w środku utworu, fragmenty łącznikowe oraz końcową kadencję. Imitacje tematu przewidziane były w interwałach kwinty, kwarty i oktawy. Niektóre fugi pozostawione w zapisie partimentowym mogły służyć organistom do akompaniowania fug wokalnych²⁶ (czyli były rodzajem skrótu notacyjnego). W późnych fugach partimentowych obserwujemy częstokroć cechy charakterystyczne dla form koncertujących (następstwo ritorneli i ustępów solowych) oraz elementy rodzącego się stylu *galant*. Generalnie pokazy tematów w poszczególnych głosach nad basem są ukryte i wykonawca sam musi się domyślić, gdzie je wprowadzić. Podobnie ma się rzecz ze strettem, które częstokroć można zastosować pod koniec utworu. Według aktualnego stanu badań nie mamy włoskich przykładów realizacji fug partimentowych z czasów od XVII do XVIII wieku. Pierwsze rozpisane w pełni realizacje pochodzą dopiero z I połowy XIX wieku, a dotyczą wyłącznie fug partimentowych pozostawionych przez Fedelego Fenarolego.

25 Są to np. *Fontegara* Sylvestra Ganassiego (Wenecja 1535); *Regole, passaggi di musica, madrigali et motetti passeggiati* Giovanniego Battisty Bovicellego (Wenecja 1594); *Selva de varii passaggi* Francesca Rognoniego (Mediolan 1620; to ostatnie dzieło dedykowane było królowi polskiemu Zygmuntovi III Wazie).

26 Ciekawym późnym przykładem tego typu jest zapis *basso seguente* części *Gloria z Missa Sancti Nicolai* Hob. XII:6 Josepha Haydna.

Z tych przykładów wynika, że liczba głosów wahała się od trzech do czterech, jednak poza wejściami tematu głosy nie są traktowane całkiem samodzielnie pod względem melodycznym. Wejścia tematów w górnych głosach mogły być przez autora partimento oznaczone jakąś podpowiedzią (np. wpisanymi w nutach słowami *entra la fuga*, podaniem nazwy głosu, który ma podjąć się pokazu tematu lub nazwy dźwięku, od którego należy rozpocząć imitację, zmianą klucza czy skrótem *imit.*). Sygnałem do wprowadzenia tematu mógł być tzw. *contrasoggetto*, czyli kontrapunkt stały, obecny w głosie zapisanym w partimento. Jednak najczęściej brak jakichkolwiek podpowiedzi i osoba realizująca fugę partimentową musi sama odkryć możliwe wejścia tematu. Fuga zasadniczo funkcjonowała w dwóch odmianach: jako instrumentalna (w tej postaci mogła być improwizowana, nawet z pewnym zaniechaniem starannego, linearnego prowadzenia głosów) oraz jako wokalna, będąca szczytowym osiągnięciem w sztuce kompozycji. Ta druga odmiana była zawsze rozpisana z jak najstaranniejszym prowadzeniem głosów. Uczniowie Konserwatoriów uczyli się obu odmian, a nauczyciele pozostawili instrukcje do nauczania obu metod opanowania tego gatunku²⁷.

Generalnie w partimenti – a nie tylko w fugach partimentowych – mogą pojawiać się pewne określenia pozostawione przez ich autorów jako podpowiedzi dla wykonawcy. Obok wymienionych już zapisków, takich jak *imit.* (*imitazione*), *entra la fuga*, *contrasoggetto*, spotykamy również: *camminare di seconda*, *solo*, *sol*, *tutti*, *movimento* (typ ruchu głosu basowego, np. ruch sekundowy w górę lub w dół, specyficzny układ skoków, nuty legowane), *Jupiter*, *Prinner*, *Fonte*, *Basso*, *senza organo*, *Serrato*, *Forte*, *Entrare con le parti dal grave all'acuto*, *e sopra acuto*, *attaccare*, *soggetto*, *nuovo contrasoggetto*.

Innym terminem wypracowanym przez neapolitańską szkołę kompozycji, odnoszącym się również do praktyki partimento, było *disposizione*. W tym rodzaju realizacji mamy do czynienia z rozpisaniem poszczególnych głosów kompozycji na osobnych systemach, co w sumie tworzy kilkugłosową partyturę (na ogół 2–4 głosy). Ten typ ćwiczeń nastawiony był na rzetelne potraktowanie faktury polifonicznej, przy użyciu stałej liczby głosów, rozpisanych obligato jako

27 Lista neapolitańskich fug partimentowych w źródłach włoskich znajduje się w artykule: G. Sanguinetti, *Partimento-fugue: the Neapolitan Angle*, [w:] *Partimento and Continuo Playing in Theory and in Practice*, red. D. Moelants, Leuven 2010.

oddzielne partie. W swojej istocie *disposizione* mogło, ale nie musiało być oparte na materiale jakiegoś partimento, ważne natomiast, że obowiązywał w nim ścisły kontrapunkt. Niektórzy autorzy zbiorów traktowali słowa „*disposizione*” i „*partimento*” jak synonimy, choć możemy przypuszczać, że używając określenia *disposizione* brano pod uwagę konieczność realizacji ścisłej i zastosowanie materiału ćwiczenia do stworzenia kompozycji w pełni rozpisanej, a nie jako bazy do improwizacji.

Skoro źródła neapolitańskie od XVII do XIX wieku traktują słowo „*partimento*” jako synonim słowa „*bas*”, to niemożliwym wydaje się dodanie nowego głosu basowego poniżej tego, który został już zapisany. Opinie w tej sprawie są jednak rozbieżne. Karl Gustav Fellerer w *Der Partimento-Spieler* (Lipsk 1940) dopuszcza sytuację, w której do zapisu pozostawionego przez kompozytora partimento dodaje się jeszcze niższy głos. Pojawia się jednak pytanie – czy wolno w tym dodanym głosie umieszczać ewentualnie temat fugi? Dodawanie głosu basowego pozostaje sprawą dyskusyjną i wymaga indywidualnego wglądu w konkretny przypadek partimento. Każda realizacja to nie ostateczne „rozwiązanie”, a jedna z wielu możliwych wersji.

Jak już wspomniano, partimenti neapolitańskie albo posiadały skąpe cyfrowanie, albo nawet były go całkiem pozbawione, zmuszając do realizacji w oparciu o regułę oktawy. Partimenti wykształcone w tradycji bolońskiej i rzymskiej zawierały więcej oznaczeń cyfrowych. Do słynnych nauczycieli w Bolonii należeli Padre Giovanni Battista Martini (1706–1784) i jego uczeń, Padre Stanislao Mattei (1750–1825). Padre Martini jest autorem kilku traktatów na temat akompaniamentu i basu cyfrowanego, ale tylko jeden z nich, zachowany w postaci rękopisu, zawiera zbiór partimenti²⁸. Dzieła Padre Matteiego zachowały się w manuskryptach, a jego podręczniki dydaktyczne zostały wydane pośmiertnie²⁹ i zyskały wielką popularność w całych Włoszech, a także w Neapolu³⁰, znajdującym się wówczas pod obcym panowaniem. Właśnie w Bolonii

28 *Intero studio di Partimenti del Sig. P. Martini Conventuale*. Rękopis znajduje się w zbiorach Biblioteki Estense w Modenie, I-MOe, sygn. γ L.9.10 (I).

29 Pokażny zbiór partimenti tego autora to *Prattica d'accompagnamento sopra bassi numerati, e contrappunti a più voci sulla scala [...] maggiore e minore* (Bologna [1825]). Innym jego dziełem o dużym znaczeniu były realizacje partimenti na kwartet smyczkowy, wydane jako *Bassi numerati per accompagnare* (Mediolan [1850]).

30 Liczne kopie partimenti Padre Matteiego zachowały się w bibliotece San Pietro a Majella.

uczyli się m.in. Johann Christian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart, Gioacchino Rossini i Gaetano Donizetti³¹.

W Neapolu nie dbano o przekaz piśmienny reguł dotyczących partimenti, gdyż w Konserwatoriach było wystarczająco wielu *maestri*, by każdy uczeń pobierał instrukcje bezpośrednio podczas lekcji, zatem nie było potrzeby notowania wielu uwag słownych. Inaczej rzecz się miała we Francji, dokąd praktyka partimento przywędrowała nieco później i gdzie nauczycieli tej sztuki było znacznie mniej. Rozpowszechniane tam drukiem wydania neapolitańskich partimenti opatrzone były objaśniającymi komentarzami.

Niemiecka tradycja partimenti skupiała się głównie na fugach partimentowych, a autorzy niemieckich traktatów ostro krytykowali regułę oktawy³². O roli praktyki partimento w Niemczech świadczy pochodzący z 1763 roku tzw. *Langloz manuscript*, którego tytuł brzmi: *Praeludia et Fugen del Signor Johann Sebastian Bach*. Autorstwo Johanna Sebastiana Bacha zostało zakwestionowane, niemniej rękopis ten jest ważnym dokumentem kręgu środkowoniemieckiego połowy XVIII wieku. Zawiera dwie serie utworów: pierwsza to 38 fug partimentowych, a druga to 14 preludium i fug, jedno preludium oraz dwie fugi. Przykład

31 Z metodą partimento zetknął się także Joseph Haydn podczas nauki u Nicoli Porpory w Wiedniu (prawdopodobnie ok. 1753 roku). Porpora był wcześniej *maestro* w Conservatorio di Sant'Onoforio i Santa Maria di Loreto, a sam uczył się u legendarnego Gaetana Greca. Metodą partimento interesował się także Ludwig van Beethoven, który subskrybował wydany w Paryżu przez Alesandre-Étienne'a Chorona w 1809 roku zbiór *Principes de composition des écoles d'Italie*, zawierający wyjątki m.in. z włoskich traktatów osiemnastowiecznych.

32 Krytyka basu pozbawionego cyfrowania znajduje się także w słynnym traktacie C.P.E. Bacha *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, zweiter Theil* (Berlin 1762). Neapolitańska tradycja podawania skąpych oznaczeń cyfrowych niekoniecznie oznaczała, że należało korzystać wyłącznie z reguły oktawy, czy też stosować jedynie najprostsze współbrzmienia. Biorąc pod uwagę kilka etapów nauki, jakie przechodził każdy uczeń, trzeba zauważyć, że to samo partimento mogło być realizowane rozmaicie, zależnie od stopnia zaawansowania adepta. Zatem wzbogacanie języka harmonicznego np. o opóźnienia i dźwięki obce było oczywistą konsekwencją coraz większej biegłości ucznia, a samo partimento było skomponowane tak, by mogło służyć na różnych poziomach edukacji. Pierwszy poziom dotyczył harmonizacji w oparciu o konsonanse, kolejny uczył stosowania dysonansów, z koniecznym ich przygotowaniem i rozwiązaniem. Zatem krytyka reguły oktawy, jaką znajdujemy np. u C.P.E. Bacha, może wynikać z faktu niezrozumienia włoskiej idei praktyki partimento i traktowania przez Niemców zapisu cyfrowego z nadmiernym rygorem.

niemieckiego sposobu realizacji fug partimentowych znamy także z rozpisanej realizacji, jaką zawarł w swoim dziele *Der General-Bass in der Composition* Johann David Heinichen (Drezno 1728). Faktura tej realizacji jest swobodna, podobna do zwykłego akompaniamentu basu cyfrowanego. Cennym zabytkiem i świadectwem historii fug partimentowych w ośrodku o niemieckich tradycjach jest również zbiór 517 fug przypisywanych Danielowi Magnusowi Gronauowi, odkrytych w zbiorach Biblioteki PAN w Gdańsku³³.

Żywotność praktyki partimento była doprawdy imponująca. Jeszcze przez cały wiek XIX we Włoszech w kształceniu kompozytorów były w użyciu partimenti autorstwa Fedelego Fenarolego i Niccolò Zingarellego. Około połowy XIX wieku pojawił się nowy typ fug partimentowych: *Basso imitato e fugato*. Prawdopodobnie pierwszym twórcą, który wprowadził ten rodzaj ćwiczeń, był Pietro Raimondi, wybitny kontrapunkcista swoich czasów. Ten typ fug partimentowych wymagał ścisłej realizacji polifonicznej w pełnej partyturze, a podawał wyłącznie głos basowy.

Czy zatem partimento to tylko skuteczna, ale niemodna już metoda dydaktyczna minionych epok, którą słusznie odłożono do lamusa? Czy też można je traktować jako poruszający wyobraźnię i inspirujący model, służący współczesnemu wykonawcy do podążania nietypową – jak na dzisiejsze standardy muzyki klasycznej – ścieżką artystyczną? Są wykonawcy, którym nie brak odwagi, by zmierzyć się z materia partimenti, i którzy podejmują wyzwanie rzucone wieki temu minionym generacjom. Powstaje w ten sposób nowy nurt wykonawczy i wręcz nowa literatura, a to w istotny sposób poszerza współczesną perspektywę percepcji muzyki epoki baroku. Stajemy niejako wobec faktu, że barokowa literatura ciągle jeszcze może powstawać i dzieje się to na naszych oczach. Czy to nadal muzyka dawna, czy już współczesna? Co oznacza ten gest tęsknoty za dawnymi zasadami wśród muzyków żyjących w naszych czasach – czy to poszukiwanie oryginalnej drogi indywidualnego rozwoju? Potrzeba penetracji zapomnianych zaułków historii? A może silne pragnienie wyjścia z roli instrumentalisty-odtwórcy i zaangażowanie swojej kreatywności w coś więcej niż „zaledwie” twórcza interpretacja dzieł zastanych?

Gdy rozważamy możliwość uprawiania sztuki partimento na poziomie dojrzałego artystycznie wykonania koncertowego, rodzi się

33 D.M. Gronau, *517 fug*, red. A. Szadejko, Gdańsk 2016.

ciekawe pytanie o zakres swobody w interpretacji tekstu pozostawionego przez kompozytora, czyli o to, jak dalece samodzielny w swojej realizacji może być wykonawca. Czy zatem styl indywidualny kompozytora i historyczny jego ośrodek pozostaje wiążący dla wyborów estetycznych współczesnego wykonawcy? To zagadnienie dotyczy i innego problemu: a co z tożsamością dzieła muzycznego? Gdzie szukać jej istoty? Kiedy konkretne partimento przestaje już być utworem swojego kompozytora, a staje się kreacją swojego interpretatora? A może partimento rozumiane jako „pretekst do zaistnienia muzyki” nie rości sobie prawa do własnej, zdefiniowanej i niepodważalnej tożsamości?

Na zakończenie warto przytoczyć porównanie pomiędzy sztuką muzyczną a teatrem epoki baroku, jakie formułuje Giorgio Sanguinetti:

Jeśli mielibyśmy znaleźć jakiś odpowiednik partimenti, to musimy skierować naszą uwagę w innym kierunku niż muzyka i przyrzeć się odmiennej dziedzinie sztuki wykonawczej, mianowicie teatrowi. Poczynając od wieku XVI we Włoszech rozwinął się pewien rodzaj teatru, który następnie stał się ulubioną rozrywką także w innych krajach, zwłaszcza we Francji – *commedia dell'arte*. Aktorzy *commedia* zamiast recytować zapisany tekst improwizowali swoje role, podążając za wątkiem zwanym *canovaccio* lub scenariuszem. *Canovaccio* było streszczeniem fabuły, ale nie zawierało konkretnych słów, jakie mieli wypowiadać aktorzy. Było swoistym *aide-mémoire* i należało go wypełnić improwizacją. Aktorzy z kolei sprawnie improwizowali, ponieważ posiadali ogromny zasób bodźców, żartów i dowcipów, których mogli używać w stosownych momentach komedii. W wielu aspektach partimenti przypominają *canovacci*. Obydwa są wskazówkami do improwizacji i mogą być poprawnie zrealizowane tylko wtedy, gdy wykonawca jest w pełni świadomy repertuaru z góry określonych gestów. Dla aktora są nimi żarty; dla muzyka – szkic partimento³⁴.

34 „If we are to find a counterpart to partimenti, we must turn our attention away from music and look into the realm of another performing art, the theater. Starting from the sixteenth century, a popular kind of theater developed in Italy and became a favorite entertainment in other European countries, particularly in France – the *commedia dell'arte*. The actors in the *commedia* did not recite from a written text but instead improvised their parts following a thread called *canovaccio*, or «scenario». The *canovaccio* was a summary of the plot, but it did not contain the actual words uttered by the players. It was an *aide-mémoire* and had to be completed through improvisation. In turn, the actors improvise fluently because

Aneks

a. Wybitni włoscy autorzy partimenti i słynni *maestri*

Gaetano Greco (1627–1728), Bernardo Pasquini (1643–1710), Rocco Greco (ok. 1650–1718), Nicola Fago (1677–1745), Francesco Durante (1684–1755), Leonardo Leo (1694–1744), Carlo Cotumacci (1698?–1785?), Padre Giovanni Battista Martini (1706–1784), Nicola Sala (1713–1801), Gennaro Manna (1717–1779), Fedele Fenaroli (1730–1818), Antonio Sacchini (1730–1786), Giacomo Tritto (1733–1824), Giovanni Paisiello (1740–1816), Padre Stanislao Mattei (1750–1825), Niccolò Zingarelli (1752–1837).

b. Najwybitniejsze znane podręczniki i traktaty dotyczące praktyki partimento

Basili Andrea, *Musica universale armonico-practica*, Wenecja 1776.
Choron Alexandre-Étienne, *Principes de composition des écoles d'Italie*, Paris 1808.
Fenaroli Fedele, *Regole musicali per i principanti di cembalo*, Neapol 1775.
Fenaroli Fedele, *Partimenti o sia basso numerato*, Rzym 1800.
Martini Giovanni Battista, *Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo*, Bologna 1774–1775.
Paisiello Giovanni, *Regole per bene accompagnare il partimento*, St. Petersburg 1782³⁵.
Platania Pietro, *Corso completo di fughe e canoni*, Mediolan 1871.
Platania Pietro, *Trattato d'armonia seguito da un corso completo di contrappunto dal corale al fugato e partimenti analoghi*, Mediolan 1872.
Raimondi Pietro, *Bassi imitati e fugati divisi in tre libri*, Mediolan [1876].
Tritto Giacomo, *Partimenti e regole generali*, Mediolan 1821.
Zingarelli Niccolò, *Partimenti del signor maestro Don Niccolò Zingarelli [...]*, Mediolan [ok. 1820].

they possessed a large repertoire of cues, jests, and gags they would use at the appropriate points in the comedy. In many ways, partimenti resemble canovacci. Both are guides of a repertoire of predetermined gestures. For actors, these are jests; for musicians, they are partimento schemata". G. Sanguinetti, *The Art of Partimento*, dz. cyt., s. 167–168 (tłum. J. Solecka).

35 Pierwszy zbiór partimenti wydany drukiem – jakkolwiek dzieło Fenarolego ukazało się wcześniej (1775), to zawiera ono same zasady, bez przykładów muzycznych.

c. Niektórzy kompozytorzy wykształceni systemem partimenti

Domenico Scarlatti (1685–1757), Nicola Porpora (1686–1768), Leonardo Vinci (ok. 1690–1730), Giovanni Battista Pergolesi (1710–1736), Niccolò Jommelli (1714–1774), Niccolò Piccini (1728–1800), Antonio Sacchini (1730–1786), Giovanni Paisiello (1740–1816), Domenico Cimarosa (1749–1801), Giuseppe Giordani (1751–1798), Niccolò Zingarelli (1752–1837), Gaspare Spontini (1774–1851), Vincenzo Lavigna (1776–1836), Gioacchino Rossini (1792–1868), Severio Mercadante (1795–1870), Gaetano Donizetti (1797–1848), Vincenzo Bellini (1801–1835), Giuseppe Verdi (1813–1901).

Bibliografia

Opracowania

- Cafiero R., *The Early Reception of Neapolitan Partimento Theory in France: A Survey*, „Journal of Music Theory” 51 (2007), nr 1.
- Bach C.P.E., *O prawdziwej sztuce gry na instrumentach klawiszowych* (tyt. oryg. *Versuch über die Wahre Art das Clavier zu spielen*), tłum. J. Solecka, M. Kraft, Kraków 2017.
- Bellotti E., Porter B., *Pasquini e l'improvvisazione. Un approccio pedagogico*, [w:] *Atti Pasquini Symposium. Convegno Internazionale*, Smarano, 27–30 Maggio 2010, red. A. Carideo, Trento 2012.
- Bonaventura A., *Bernardo Pasquini*, Ascoli Piceno 1923.
- Borgir T., *The Performance of the basso continuo in Italian Baroque Music*, Ann Arbor 1987.
- Buelow G.J., *Thorough-Bass Accompaniment According to Johann David Heinichen*, Lincoln–London 1986.
- Compendium Improvisation. Fantasieren nach historischen Quellen des 17. und 18. Jahrhunderts*, red. M. Schwenkreis, Basel 2018.
- Continuo Playing According to Händel: His Figure Bass Exercises*, wstęp i oprac. D. Ledbetter, Oxford 1990.
- Durante F., *Bassi e fughe. Un manuale inedito per riscoprire la vera prassi esecutiva della Scuola napoletana del Settecento*, red. G.A. Pastore, Padova 2003.

- Fellerer K.G., *Der Partimento-Spieler. Übungen im Generalbass-Spiel und in gebundener Improvisation*, Leipzig 1940.
- Florimo F., *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatori. Con uno sguardo sulla storia della musica in Italia*, Napoli 1880.
- Gingras B., *Partimento-fugue in Eighteenth-Century Germany: A Bridge Between Thoroughbass Lesson and Fugal Composition*, „Eighteenth-Century Music” 5 (2008), nr 1.
- Gjerdingen R.O., *Music in the Galant Style*, New York 2007.
- Händel G.F., *Aufzeichnungen zur Kompositionslehre aus den Handschriften im Fitzwilliam Museum Cambridge*, red. A. Mann, Kassel 1978.
- IJzerman J., *Harmony, Counterpoint, Partimento. A New Method Inspired by Old Masters*, New York 2018.
- Monuments of Partimenti*, red. R.O. Gjerdingen, <http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/partimenti/index.htm> [dostęp: 9.06.2019].
- Morelli A., *La virtù in corte. Bernardo Pasquini (1637–1710)*, Lucca 2016.
- Paraschivescu N., *Die Partimenti Giovanni Paisiellos. Wege zu einem praxisbezogenen Verständnis*, Basel 2019.
- Paraschivescu N., *Francesco Durantes Perfidia-Sonate. Ein Schlüssel zum Verständnis der Partimento-Praxis*, „Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie” 7 (2010).
- Partimento and Continuo Playing in Theory and in Practice*, red. D. Moelants, Leuven 2010.
- Renwick W., *The Langloz Manuscript: Fugal Improvisation Through Figured Bass*, New York 2001.
- Sanguinetti G., *The Art of Partimento: History, Theory, and Practice*, New York 2012.
- Sanguinetti G., *The Realisation of Partimenti: An Introduction*, „Journal of Music Theory” 51 (2007), nr 1.
- Stella G., *Partimenti in the Age of Romanticism: Raimondi, Platania, and Boucheron*, „Journal of Music Theory” 51 (2007), nr 1.
- Tour P. van, *Counterpoint and Partimento: Methods of Teaching Composition in Late Eighteenth-Century Naples*, «Studia Musicologica Upsaliensia», Uppsala 2015.

Dyskografia

Partimenti: Improvisations on basso continuo, wyk. Ch. Rieger (klawesyn), Clavi Music, nr 8553282, 2014.

Partimenti Napoletani: Music for Keyboard Instruments by Paisiello, Durante & Dol, wyk. K. Heutjer (skrzypce), N. Paraschivescu (klawesyn i organy), Deutsche HM, nr 19075896222, 2018.

Pasquini: Sonatas for Two Organs, wyk. L. Scandali (organy), H. Jourdan (organy i klawesyn), Brilliant Classics, nr 94347, 2013.

Pasquini: Virtuoso Music for Two Harpsichords, wyk. A. Cremonesi, A. de Marchi (klawesyn), Pan Classic, nr 10247, 2012.