

Užmirštoji *partimento* kultūra – profesionalaus muzikinio ugdymo ištakos

Balys VAITKUS

Lietuvos muzikos ir teatro
akademija

ANOTACIJA. Pastaraisiais metais kai kuriuose Vakarų Europos ir Amerikos muzikos universitetuose greta dominuojančios vokiškosios *Generalbass* bei *Harmonielehre* tradicijos muzikos teorijoje pradėta naudoti ir kiek senesnė, tačiau šiuo metu dar retai kam žinoma harmonijos pagrindų sistema – itališkasis *partimento*. Pradedant baroko epocha daugiau kaip du šimtmečius (apie 1650–1870) kone visose Italijos konservatorijose harmonijos, improvizacijos ir kompozicijos mokymo pagrindu buvusi *partimento* tradicija tapo ir tam tikra eksporto preke – daugybės kompozitorių teorinio ugdymo metodu visoje Europoje bei vienu esminių XIX a. pradžios vokiečių muzikos teorijos elementų.

Straipsnio tikslas – apžvelgti *partimento* radimosi ir plėtotės istoriją, išryškinti šios teorinių žinių mokymo formos įtakas visai muzikinio ugdymo sistemai, konservatorių kaip specializuotų muzikos mokymo institucijų radimuisi bei suklestėjimui.

Straipsnio uždavinys – pagrįsti, jog *partimento* teorija turėjo mokyklos bruožų ir keletą šimtmečių darė poveikį daugeliui Europos kompozicinių mokyklų.

Rengiant straipsnį taikyti tradiciniai metodai: istorinis chronologinis, aprašomasis ir šaltiniotyros. Dėl nedidelės darbo apimties buvo įmanoma tik probėgsmė teorinė objekto analizė. Straipsnyje hipotetiškai teigiama, jog europiniame kontekste *partimento* kaip mokyklos ir bendrojo kultūros reiškinių reikšmė dar nėra galutinai įsisąmoninta. Išsamus reiškinių tyrimas lietuvių kalba taip pat dar nėra pasirodęs.

REIKŠMINIAI
ŽODŽIAI:

partimento
(dgs. – *partimenti*),
muzikinis ugdymas,
konservatorija, mokykla.

Tepraėjo kiek daugiau nei dešimt metų, kai ryškus nūdienos vokiečių muzikos teoretikas (o kartu ir profesionalus pianistas), vienas iš žurnalo „Muzika ir estetika“ (*Musik und Ästhetik*) leidėjų bei Vokietijos muzikos teorijos draugijos (*Gesellschaft für Musiktheorie*) viceprezidentas Ludwigas Holtmeieris atkreipė dėmesį į „pamirštąją muzikos teorijos „kultūrą“. Jis teigė, kad „kelerių pastarųjų metų tyrimai, kurių eigoje vis didesnę įtaką įgavo muzikos teorija, plačiai žinoma kaip „istoriškai informuota / pagrįsta muzi-

kos teorija, sustiprino įtarimus, jog Europoje potencialiai egzistuoja kadaise visuotinai naudota, bet šiuo metu iš užmaršties žadinama ištisa muzikinio auklėjimo sistema, vadinamoji *partimenti* kultūra“ (Holtmeier 1997: 120).

Nūnai tėra apie dešimt autorių, 2005–2010 m. publikavusių straipsnius *partimento* klausimu akademinuose Leuveno, Oksfordo bei Jeilio universitetų leidiniuose, o vieningai tarpukariu pasirodžiusį žurnalo *Musica Sacra* leidėjo Karlo Gustavo Fellererio straipsnį ir pratimų rinkinį „*Partimento* ir XVIII amžiaus vargonininkas“ (*Le Partimento et l'organiste au XVIIIe siècle*, Freiburg, 1934; vok. k.: *Der Partimento-Spieler*, Leipzig, 1940) tik visai neseniai papildė keli mokslo darbai ta pačia tema: Roberto O. Gjerdingeno „Galantiškojo stiliaus muzika“ (*Music in the Galant Style*, Oxford University Press, 2007) ir Giorgio Sanguinetti „Partimento menas“ (*The Art of Partimento*, Oxford University Press, 2012). Gjerdingenas šiuo metu taip pat vadovauja JAV Šiaurės Vakarų universiteto Evanstone (*Northwestern University, Evanstone, USA*) tyrimų projektui „*Partimenti* paminklai“ (*Monuments of Partimenti*), kurio medžiaga išsamiai pateikiama to paties pavadinimo interneto vartuose.

Partimenti tradicijos atradimas (nauja – tai gerai pamiršta sena; galima būtų išvesti paralelę su J. S. Bacho kūrybos atradimu XIX a.) leido kitaip pažvelgti į didžiųjų Europos muzikinių kultūrų, ypač į XVII–XIX a. kompozicinių mokyklų, plėtotę.

Partimento šaknys glūdi Renesanso ir ankstyvojo baroko muzikos praktikoje, tiksliau, vargonų ir klavesino improvizacijos mene. Tikroji itališko termino *partimento* kilmė nėra iki galo aiški, ir niekas nė nebandė jo išversti į kitas kalbas. XVII a. pirmojoje pusėje atsiradęs Italijoje, jis buvo naudojamas kaip boso partijos partitūroje sinonimas: kaip nurodė tyrėja Rosa Cafiero, pirmasis termino paminėjimas aptinkamas XVII a. pirmosios pusės Giovanni Filippo Cavalliere traktate „Muzikos pradžiamokslis“ (*Il scolaro principiante di musica*, Naples, 1634; cit. in: Verhelst 2013: 2). Tą pačią vartoseną liudijo ir XVIII a. pab. išleistas „Etimologinis siciliečių tarmės žodynas“ (Pasqualino, M. *Vocabolario siciliano etimologico*, 1790): *parlando di musica s'intende la chiave del basso* (it. – kalbama apie muziką boso rakte; *ibid.*).

Tačiau jau XVII–XVIII a. sandūroje muzikos ugdymo aplinkoje semantinė žodžio *partimento* reikšmė buvo gerokai pakitusi: taip pradėta vadinti savotišką muzikinę stenografiją, t. y. ne vieno, o kelių muzikinį audinį sudarančių balsų sutrumpintą, sąlyginį užrašymą. *Partimento* pratimų rinkinius sudarydavo daugybė puslapių muzikinio teksto, kuriuose nebuvo jokių žodinių paaiškinimų. Pasak Gjerdingeno, pratimai būdavo komplektuojami sunkėjimo linkme ir skirstomi į keturias grupes: 1) *regole* (taisyklės), 2) *partimenti numerati* (skaitmeninis bosas ir nesudėtingi jo realizacijos variantai), 3) *partimenti diminuiti* (sudėtingesni, labiau išplėtoti nežymėto boso pavyzdžiai), 4) *fughe* (fugos)

(Moelants 2010: 56). Pačių paprasčiausiųjų paskirtis buvo mokyti konkrečių harmoninių junginių, taisyklingo balsų vedimo pagrindų: *assiomi, cadenze, posizioni* (it. – aksiomos, kadencijos, išdėstymai). Viena esminių balsavados taisyklių buvo XVIII a. galutinai nusistovėjusi vadinamoji „oktavos taisyklė“, *regola dell’ottava*, mokanti jungti viršutinius balsus bosui kylant ar leidžiantis oktavos ribose. Labiausiai išplėtoti *partimenti*, sudaryti iš nuo vieno iki trijų vienoje penklinėje užrašytų balsų, kuriuose atsispindėdavo ir įvairūs faktūros pokyčiai, ir imitacinė balsų plėtotė, būdavo skirti tokatų, fugų ar koncertų kūrimui. Taigi, *partimento* tapo tarsi alternatyvia muzikinės notacijos sistema, priešpriešinant ją pilnam partitūros fiksavimui, arba *tabulatūrai*.

Apibūdindamas *partimenti* Fellereris juos charakterizavo kaip „improvizacijas, savo svarbumu ir išbaigtumu prilygstančias kompozicijoms, kurias atliekant nuosekliai naudojamos visos harmonijos bei kontrapunkto taisyklės. <...> Harmonijos taisyklių taikymas, kontrapunkto kontrolė ir ypač proto aiškumas leidžia išplėtoti sudėtingą balsų audinį, numatyti kiekvieno jų galimybes ir taip sukurti gerai subalansuotą muzikinę struktūrą“ (Fellerer 1934: vii). Užbėgdami už akių turėtume pažymėti, jog šiame apibūdinime nusakomas vien tik *partimenti* modelių meninės realizacijos rezultatas.

Vienas labiausiai atsidavusių pastarojo meto *partimento* tyrėjų Sanguinetti straipsnyje „Muzikos teorijos žurnale“ (*Journal of Music Theory*) pabrėžė, jog tiksliai apibūdinti *partimento* labai sunku. Iš pirmo žvilgsnio jis labiausiai primena visuotinai žinomą *basso continuo*^{*}, tačiau dažniausiai jis niekam neakompanuoja; tai skaitmeninis bosas, paprastai užrašomas be skaičių; tai bosas, bet kintant raktams jis gali tapti ir tenoru, ir altu, ir sopranu – tokiu būdu jis tarsi klajoja po muzikinį audinį; jis užrašytas, tačiau jo esminis tikslas – improvizuotas muzikos kūrinys; tai pratimas ir, ko gero, vienas iš tobuliausių kada nors sukurtų kompozicijos pratimų, tačiau kartu – ir viena muzikos meno formų. Jis suteikia besimokančiajam išsamų ir tikslų tonacijos bei jų sąryšių pojūtį, ugdo harmoninį funkcionalumą. „*Partimento* – tai tik potenciali muzika: jame užkoduotas reikšmes ir galimybes būtina išskleisti iki visaverčio kūrinio“ (Sanguinetti 2012: 7). Į *partimento* telpa visi būsimo kūrinio aspektai: tonacinis planas, moduliacijos, harmonija, diminucijos, imitacijos, faktūra, stilius, žanras. Neegzistuoja vienintelis teisingas *partimento* sprendinys: priklausomai nuo įgimtų gabumų, skonio bei turimo išsilavinimo lygio kiekvienas atlikėjas / kompozitorius gali pateikti neribotą skaičių *partimento* realizacijų (1 pav.).

* *Basso continuo* (vok. *Generalbass*; pranc. *basse chiffrée*) – supaprastinta harmonijos užrašymo sistema, skirta improvizuoti akordine, ornamentine maniera, atsiradusi XVII a. pirmosios pusės italų monodijos akompanimentuose. Žemiau vieno ar kelių solo balsų užrašoma boso partija su signalūromis, specialiais ženklais, žyminčiais nuo boso sudaromų intervalų garsus bei jų alteracijas (Daunoravičienė, G. Skaitmeninis bosas. *Muzikos enciklopedija*. T. 3. Vilnius, 2007, p. 362).



1 pav. Francesco Durante (1684–1755) partimento rankraštis. Jame vaizdžiai matoma informacijos koncentracija: po pirmųjų 5 taktų, užrašytų skaitmeninio boso sistema, eina šuolis į solinius balsus (smuiko raktas, eil. 1, t. 6; palyginkime su kitokiu solinio balso išdėstymu reprizoje, eil. 8, t. 2 ir toliau); trečioje eilutėje atsiranda nuoroda į tenoro balsą (tenoro raktas, eil. 3, t. 2 ir toliau); santrumpa imit. žymi sekvenciją (eil. 2, t. 3,4,5).

2012-aisiais knygoje *The Art of Partimento* Sanguinetti pateikė kol kas glausčiausią reiškinių apibūdinimą: „*Partimento* – tai vienoje eilutėje užrašytas muzikinis eskizas, kurio tikslas yra būti orientyru klavišiniu instrumentu improvizuojant kompoziciją“ (Sanguinetti 2012: 14).

Gjerdingenas teigė, jog tarp XVIII a. Italijos muzikų buvo įsigalėjusi *partimento* kaip siūlo (it. – *il filo*) samprata: „Tai pažinimo siūlas... kuris lyg Ariadnės siūlas, lydėjęs Tesėją per labirintą, lydi klausytoją per muzikos kūrinį“ (Gjerdingen 2007: 9). Pažymėtina, jog siūlo koncepcija iš įvairių pozicijų – klausytojo, atlikėjo, improvizatoriaus, kompozitoriaus ir pedagogo – yra gana skirtingai aktualizuojama. Praplėsdami šią mintį

turėtume aiškiai suvokti, jog žmogui, nežinančiam *partimento* paslapčių („autsaideriui“), juo labiau – eiliniam klausytojui, šį slaptaraštį labai keblu suprasti: kaip iš tokio vienos penklinės natų užrašymo gimdavo vis naujas, kaskart vis kitoks kūrinys? O įgudusiam improvizatoriui ar kompozitoriui („insaideriui“) tai buvo itin parankus ir greitas muzikinių idėjų, plėtotės modelių fiksavimo būdas. Kita notacijos vienoje penklinėje rūšis buvo vadinamasis *basso seguente* – jame buvo užrašomas žemiausiai skambantis partitūros balsas. Pagrindinis skirtumas tarp *basso seguente* ir *partimento* yra tai, jog *basso seguente* vienoje eilutėje sintezuoja jau sukurtą kompoziciją, o *partimento* – tai dar neegzistuojančios kompozicijos planas (2 pav.).



2 pav. Alessandro Scarlatti (1660–1725) Tokatos rankraštis (Neapolis) iliustruoja pakaitinį muzikos kūrinio užrašymą pradžioje tabulatūros, vėliau – *partimento* technika. Tai pakankamai ankstyvas pavyzdys, neatspindintis didaktinės *partimento* paskirties, o vien perteikiantis pagreitinotos notacijos funkciją.

Kita vertus, kaip savo knygoje teigė Sanguinetti, *partimento* buvo labai patogi kompozicijos mokymo forma: studijuojant nuo paprasčiausių iki vis sudėtingesnių *partimento* pratimų, būdavo lavinami *continuo* grojimo, nesužymėto boso perskaitymo, improvizacijos, kontrapunkto, puošybos diminucijomis ir fugos kūrimo įgūdžiai. Atlikėjai buvo mokomi betarpiškai išreikšti įprastos notacijos priemonėmis užrašomas idėjas, o kūrėjams buvo ugdomas kone instinktyvus gebėjimas reaguoti į *partimento* pavyzdžiuose užfiksuotus kompozicinius stimulus. Buvo mokoma komponavimo procesą tarsi automatizuoti, ir šiam tikslui pasiekti *partimento* studijos buvo ideali priemonė. „Charakteringas *partimento* užrašymas, vienoje penklinėje naudojant įvairius raktus (boso, tenoro, alto, soprano), signalizuodavo apie iš anksto numatytus muzikinius įvykius: temų įstojimus, faktūros pokyčius, alternavimą tarp *tutti* ir *solo* bei daug kitų – tai buvo svarbi priemonė tinkamai atlikti *partimento*“ (Quinn 2007: 31). Prieš akis turėdamas vienoje penklinėje užrašytą informaciją studentas ne vien išmokdavo atkurti / sukurti daugiasluoksnį frazių bei kadencijų audinį, bet ir beveik be pastangų jį įsimindavo. Viso to rezultatas – įgudimas tinkamai valdyti stilių, „šnekėti“ rafinuota muzikos kalba ir apskritai išpuoselėta muzikinė vaizduotė. Be to, šis metodas leisdavo ypač greitai užrašyti esminę muzikos kūrinio informaciją, todėl didžiulės kompozicijos galėdavo rasti neįtikimai spėriai: Gaetano Donizetti genialiąją operą „Lucia di Lammermoor“ sukūrė per nepilnas penkias savaites (Sanguinetti 2012: 6). Idealus mokymo metodas kartu buvo ir palanki terpė, išsauganti užrašomos muzikos meninę vertę. Svarbiausiųjų *partimenti* kūrėjų bei mokovų – F. Durante, F. Fenaroli, G. Paisiello, B. Pasquini ir kt. – sukurtos užduotys netapo sausais mechaniniais pratimais: jos pasižymėjo tais pačiais stilistiniais bruožais bei minties įvairove kaip ir „normalios“ tabulatūros ar partitūros technika užrašytos jų kompozicijos.

Šiuo metu yra manoma, jog *partimento* buvo pats efektyviausias kada nors sugalvotas kompozicijos mokymo metodas, nors ir gana ilgas, be to, jam būtinas kruopštumas. Ypatingas *partimento* lankstumas, įvairių atlikimų galimybė, sunkesniųjų pavyzdžių realizavimo subtilybės, – visam tam reikėjo itin gero pedagogo priežiūros. Neišbaigiamas *partimento* variantiškumas kartu buvo savotiška kliūtis rašytiniam visos tradicijos perteikimui, nulėmusi, kad *partimento* mokymas per keletą amžių liko vien tik verbalinis.

XIX a. pabaigoje *partimento* tapo vien tik bosu paremtos harmonijos iliustracija, skirta išmokyti studentus tam tikrų harmoninių slinkčių, ir prarado bet kokią meninę vertę. Anot Gjerdingeno, vienodai statiškas ritminis piešinys, bet kurių idiomatinės faktūros užuominų eliminavimas – kaip antai viename populiariausių to meto harmonijos vadovėlių, C. de Sanctiso „Polifonija moderniajame mene“ (*La polifonia nell'arte moderna*, Roma, 1887), – pavertė *partimento* sausais harmonijos ar polifonijos pratimais.

Kita vertus, kaip teigė Holtmeieris, pradedant XIX šimtmečiu, dominuojančią poziciją muzikos teorijoje užėmė vokiška *Harmonielehre* tradicija, išlikusi nepajudinama iki pat mūsų laikų (Verhelst 2013: 2).

Taip *partimento* kultūra natūraliai nuėjo užmarštin. Vienas modernių XX a. kompozitorių, kuris savo ankstyvųjų muzikos studijų metais dar prisilietė prie *partimento* tradicijos, buvo Luciano Berio (1925–2003). Kaip per keletą amžių nusistovėjusią mokymo medžiagą, dėstant itališkos mokyklos principus, Paryžiaus konservatorijoje *partimento* pratimus XX a. 3–4 dešimtmečiais naudojo Nadia Boulanger (1887–1979). Labai galimas dalykas, kad šiame kontekste būtų galima užčiuopti ir lietuvišką pėdsaką: kaip rašė muzikologas Algirdas Ambrazas, juk būtent Boulanger klasėje *École Normale de Musique* Nepriklausomybės metais tobulinosi kompozitoriai Jonas Nabažas ir Antanas Račiūnas (Ambrazas 2007: 82).

***Partimento* – ir mokykla, ir menas**

Kad suvoktume giluminį ryšį tarp aptariamų *partimento* dalykų ir nagrinėjamos mokyklos tęstinumo problematikos, turime bent glaustai peržvelgti konservatorijos kaip muzikinio ugdymo institucijos radimosi istoriją.

Tarp XVII a. antrosios pusės ir XIX a. pradžios *partimento* tradicijos suklestėjimui Italijoje susiklostė unikalios sąlygos. Ideali terpė šiai tradicijai buvo vadinamosios konservatorijos (it. – *conservatori*), visų pirma – Italijos didmiesčių *conservatori*, pradėtos kurti dar XV–XVI amžiuje. Šių našlaičių prieglaudų pradinė priedermė buvo apsaugoti (viena iš itališko žodžio *conservare* reikšmių) našlaičius ir pamestinukus (Sanguinetti 2012: 31–32). Skirtingos konservatorijos mokydavo savo auklėtinius įvairių amatų, kuriuos įvaldę vaikai užaugę galėdavo įsilieti į visuomenę. Tačiau, anot Sanguinetti, norint įsitvirtinti XVI–XVII a. italų visuomenėje, grįstoje labai glaudžiais šeiminiiais ryšiais bei socialinio statuso svarba, reikėjo ypatingų savo srities įgūdžių. Tad kelių Italijos miestų – Bolonijos, Neapolio, Palermo ir Venecijos – konservatorijos XVI a. antroje pusėje peraugo į muzikos ugdymo institucijas ir pradėjo profesionaliai ruošti savo auklėtinius muzikos rinkai: bažnyčioms, dvarams, aristokratų menėms, operos teatrams. Šioje sferoje keturios didžiosios konservatorijos greitai užėmė dominuojančią padėtį dėl puikaus dėstymo metodo, grįsto dviem pagrindiniais poliais – kontrapunktu ir *partimento*. Esminis šių dviejų disciplinų skirtumas buvo tas, jog kontrapunkto dėstomoji medžiaga perteikiama ją užrašant, o *partimento* niekaip nefiksuoja, perduodama iš lūpų į lūpas. Negalėtume teigti, anot Sanguinetti, kad vien Neapolio konservatorijos taikė šį metodą: „faktiškai *partimento* buvo naudojamas visuose Italijos muzikiniuose centruose, taip pat

kitose Europos šalyse, kaip antai Austrijoje, Vokietijoje. Tačiau kol kas nerasta tokių išsamių šaltinių, kaip Neapolio, kuriais būtų galima patikimai remtis aptariant kitas *partimento* mokyklas“ (Sanguinetti 2012: viii).

Neapolio konservatorijos, sekdamos originalia, nenutrūkstama bei koherentiška tradicija, daugiau nei du amžius taip sėkmingai mokė savo berniukus (it. – *figliuoli*; Italijoje visuotinai naudotas kreipinys į konservatorijų studentus), jog šie mielai buvo samdomi muzikuoti įvairiomis progomis (mišiose, procesijose, privačiuose, pasaulietiniuose renginiuose) ir taip užtikrindavo savajai *Alma Mater* reguliarių įplaukų. Antai remdamasis archyvine medžiaga Sanguinetti teigė, kad viena iš konservatorijų, *Poveri di Gesù Cristo* (it. – Jėzaus Kristaus vargdieniai), 1644-aisiais iš savo auklėtinių uždirbo 1000 dukatų, o 1680 metų dokumentuose pateiktas įspūdingas sąrašas renginių, kuriuose dalyvavo šios mokyklos *figliuoli*. XVIII a. ir XIX a. pirmojoje pusėje visoje Europoje didikų dvarų kompozitorių pirmosiose gretose vyravo *partimento* tradicijos absolventai. Vienas žymiausių Neapolio konservatorijos *Poveri di Gesù Cristo* alumnų neabejotinai buvo Giovanni Battista Pergolesi, kuris 1720–1725 m. čia mokėsi pas *Maestri* Gaetano Greco, Leonardo Vinci ir Francesco Durante (Sanguinetti 2012: 35). Kaip teigė Gjerdingenas, „Neapolio konservatorijų auklėtinių pranašumą prieš kitus Europos kompozitorius liudijo ir didžiulis skaičius užimamų aukštų muzikinių postų, ir kūrinių užsakymai, ir gauti apdovanojimai. Kai Charles’as Burney, 1771-aisiais aprašydamas savo kelionę po Europos muzikinius centrus, įvardijo keturis žymiausius operos kompozitorius (B. Galuppi, N. Jomelli, N. Piccini ir A. Sacchini), iš jų trys pastarieji buvo studijavę Neapolyje, o Galuppi – Venecijoje“ (Moelants 2010: 69).

Ilgaamžį Neapolio mokymo tradicijos išlikimą (Holtmeierio teigimu, kone kiekvienas italų kompozitorius nuo 1650 iki 1870 m. savo amato mokėsi *partimento* pagrindu; Holtmeier 2006: 1) užtikrino nenutrūkstanti mokytojų ir mokinių seka. Tam tikra prasme ši sistema buvo uždara, kadangi mokytojais tapdavo beveik be išimties tų pačių konservatorijų auklėtiniai. Būsimų mokytojų paieška prasidėdavo pakankamai anksti: dar studijų metais geriausi aukštesniųjų kursų studentai tapdavo mokytojų pagalbininkais, „mažaisiais mokytojais“ (it. – *mastricelli*), kurie mokydavo muzikos paslapčių žemesniųjų kursų klausytojus. Tokia sistema palengvino žinių perdavimą skirtingoms kartoms – bene svarbiausiąją mokyklos bruožą. Tačiau mokyklos uždaramas galų gale lėmė ir Neapolio kaip kultūros centro didėjančią izoliaciją XIX a. viduryje.

Svarbu paminėti, kad XVII a. antrojoje pusėje išbulintą neapolietiškas mokymo metodus greitai paplito po visą Italiją ir iš esmės užėmė hegemoninę padėtį net iki XIX a. 3-iojo dešimtmečio, kai buvo įkurta Milano konservatorija, darbe besivadovavusi Paryžiaus konservatorijos studijų modeliu. Neapolio konservatorijų pedagogai ir absolventai

skleidė savo patirtį ne vien Italijoje: *partimento* metodas buvo naudojamas Londone, Paryžiuje, Vienoje, Sankt Peterburge. Pasak Holtmeierio, „itališkoji *partimento* tradicija užėmė dominuojančią poziciją kaip vienas pagrindinių XVIII a.–XIX a. pr. vokiečių muzikos teorijos elementų, o XIX a. pirmosios pusės Vienos generalboso mokykla savo esme buvo tolesnė *partimento* metodikos plėtotė“ (Holtmeier 2006: 1).

Neapolis ilgą laiką liko tradicijos židiniu ir traukos centru, o Neapolio mokyklos įtaka matoma net keliose kardinaliai skirtingose Europos muzikose epochose. Anot Gjerdingeno, siekiant neatitrūkti nuo madų, itališko stiliaus studijos buvo privalomos daugeliui XVIII a. ir vėlesnių kartų Europos kompozitorių, tad nenuostabu, jog *partimento* mokyklą išėjo tokie reikšmingi autoriai kaip A. Corelli, B. Pasquini, A. Scarlatti, J. S. Bachas, G. F. Händelis, J. Haydnas, W. A. Mozartas, G. Verdi ir daug kitų.

Išvados

Iš aptartosios medžiagos akivaizdu, jog *partimento* ir jo reikšmės europinės kultūros mastu vertinimas užsienio muzikologų darbuose yra nuolat gretinamas tiek su neapolietiškos mokyklos, tiek su itališkos muzikinės tradicijos sklaida. Šis teiginys neprieštarauja Algirdo Ambrazo teiktajai mokyklos sampratai ir atitinka ne vien siauresniąją „mokyklos-metodo“, bet ir bendresnę „mokyklos-kultūros“ idėją. Kita vertus, šios muzikinio ugdymo sistemos universalumas, taikant ją įvairių laikų, istorinių bei individualių stilių kūrybinėje praktikoje, leidžia ją prilyginti kontrapunkto, formų bei kitų muzikos dėsningumų mokslams ir laikyti ją adekvačia konkrečių muzikinių epochų ar žanrų mokyklų sampratoms. *Partimento* teorijoje nesunku įžvelgti mokyklos bruožų: a) programą kaip žinių, įgūdžių ir jų įgyvendinimo principų bei metodų visumą, užtikrinančią jos vidinį vientisumą; b) aiškiai susiklosčiusius mokytojų ir mokinių santykius; c) tradiciją – mokymo turinio perimamumą, užtikrinančią mokyklos pastovumą ir tvarumą (Ambrazas 2007: 73–74). Gimusi iš konkretaus mokymo metodo kaip lokali akademinė mokykla, ji ilgainiui išaugo ir tapo svari, ne vieną šalį apėmusi kultūra, kurios įtaka (kol kas, neturint aiškių įrodymų, menama) kadaise galbūt siekė ir Lietuvą.

Iteikta 2013 08 31

LITERATŪRA IR ŠALTINIAI

- Algirdas Jonas Ambrazas. *Muzikos tradicijos ir dabartis*: Studijos. Straipsniai. Atsiminimai. Sud. G. Daunoravičienė. Vilnius, 2007.
- Gjerdingen, R. O. *Music in the Galant Style*. Oxford University Press, 2007.
- Gjerdingen, R. O. (ed.). *Monuments of Partimento*. Northwestern universiteto (JAV) interneto vartai; prieiga per internetą: <http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/Partimenti/index.htm> [žiūrėta 2013 04 21].
- Holtmeier, L. (Hrgb.) *Musik und Ästhetik*, 1997, Nr. 1.
- Holtmeier, L. *Partimento: Zur Musiktheorie der neapolitanischen Schule*. (Pranešimo, skaityto Weimaro F. Liszto muzikos universitete, tezės, 2006 10 07, rankraštis.)
- Moelants, D. (ed.). *Partimento and Continuo playing in Theory and in Practice*. Leuven, 2010. Prieiga per internetą: [http://didattica.uniroma2.it/assets/uploads/corsi/37116/09_partimento_02_\(2\).pdf](http://didattica.uniroma2.it/assets/uploads/corsi/37116/09_partimento_02_(2).pdf) [žiūrėta 2013 04 21].
- Quinn, I. Partimenti. *Journal of Music Theory*, 2007, Vol 51, Nr. 1.
- Sanguinetti, G. *The Art of Partimento*. New York: Oxford University Press, 2012. Dalis knygos pasiekiamas internetu; prieiga per internetą: http://books.google.lt/books?id=A7iN_c7Rro8C&prints=ec=frontcover&dq=Sanguinetti+%22The+Art+of+Partimento%22&hl=lt&sa=X&ei=j9ZzUZrZJcPdtAbl4oH4Cg&ved=0CDAQ6AEwAA [žiūrėta 2013 04 21].
- Verhelst, K. *Partimenti. The Craft of a Forgotten Culture*. (Viešos paskaitos Karališkoje Hagos konservatorijoje (Olandija) medžiaga; rankraštis, 2013.)

The forgotten culture of *partimento* as a source of professional musical training

SUMMARY. It is scarcely more than a decade that some European and American musical theoreticians have recognised the existence of a musical training system called *partimento*. This was an Italian music theory prior to the German *Harmonielehre*, which has held the prevailing position from the Romantic era onwards.

There was only one text concerning *partimento* in pre-war musicology: by Karl Gustav Fellerer *Le Partimento et l'organiste au XVIIIe siècle* (Freibourg, 1934) with its German translation *Der Partimento-Spieler* (Leipzig, 1940). The recent research of Ludwig Holtmeier, Giorgio Sanguinetti, Robert O. Gjerdingen and some others draws attention towards the “forgotten culture of music theory” (Holtmeier), which had its beginnings in musical praxis of Italian conservatories in the Early Baroque and spread within 200 years over the whole of Europe. It is also possible that some Lithuanian composers had still studied *partimento* in the 1930s and 1940s as students of Nadia Boulanger at *École Normale de Musique* in Paris.

This article deals with the history of *partimento* in connection with the development of musical education in Italian conservatories. The *partimento* school had showed its strength since the Baroque era when a huge amount of Italian professional musicians had found their way to various European wealthy courts and were involved in leading the musical culture there. The system of teaching *partimento* clearly had all the attributes of a school: an elaborated programme, clearly defined pupil-teacher relations, and a long-lasting tradition. However, the universality of this system of education and the possibility of its application during different stylistic époques makes it comparable to the theoretical sciences such as counterpoint, or musical forms, making it possible to accept its adequacy in the schools of musical époques or musical genres.

KEYWORDS:
partimento
(pl. *partimenti*),
musical training,
conservatory, school.