

Joanna Solecka

AKADEMIA MUZYCZNA W KRAKOWIE

***Sonate per uno o due Cembali con il basso cifrato* Bernarda Pasquiniego – błaha rozrywka czy kunsztowna szarada?**

Abstract

***Sonate per uno o due Cembali con il basso cifrato* by Bernardo Pasquini: A Simple Entertainment or an Elaborate Charade?**

The 14 Sonatas for two harpsichords from *Sonate per uno o due Cembali con il basso cifrato* by B. Pasquini (British Library of London, position: Ms. Add. 31501, I) are unique examples of double partimento. So far, not many performers have referred to these works; therefore, they deserve much more attention. Employing contrapunctual techniques in their realisation seems highly interesting. The author describes and provides her own polyphonic realisation of selected pieces from this collection: *Sonata II ms. I, II, III; Sonata V m. II; Sonata VII a due m. I; Sonata X a 2 m. II; Sonata XIII a 2 ms. I and II*. This material may be an encouragement for farther studies and performance of these works. They are worthy to be a part of the widely known performance of these works.

Keywords

Bernardo Pasquini, partimento, basso continuo, harpsichord, fugue

Spośród imponującej liczby partimenti, jakie pozostawił po sobie Bernardo Pasquini¹ (1637–1710), miejsce szczególne zajmują te zachowane w zbiorze *Sonate per uno o due Cembali con il basso cifrato*, znajdującym się w British Library of London jako pozycja: Ms. Add. 31501, I². Poza drobnymi utworami w zapisie intawolaturowym (*Tastata*, *Corrente* i *Aria*) autograf ten zawiera 28 utworów zapisanych w postaci basu cyfrowanego. Połowa z nich, określana słowami *Basso*, *Basso continuo* bądź też bez żadnego tytułu, przeznaczona jest na jeden klawesyn³, a połowa, nazwana *Sonata*⁴, to jedyne w swoim rodzaju duety na instrumenty klawiszowe – historia muzyki jak dotąd nie zna innych przykładów tego typu podwójnych partimenti.

- 1 B. Pasquini, reprezentujący szkołę rzymską, uchodzi za jednego z pierwszych, jeśli nie pierwszego kompozytora piszącego prawdziwe partimenti. Nie używał jednak tego określenia, a swoje utwory tego typu nazywał *basso* lub *basso continuo*, ewentualnie nadawał im nazwy stosownie do gatunku, jaki reprezentowały, np.: fuga, versetto, toccata, sonata. Utwory B. Pasquiniego na instrumenty klawiszowe, jego partimenti (*versetti*) oraz traktat *I saggi di Contrappunto* (1695) zostały współcześnie wydane w serii: *Opere per tastiera, t. I-VIII*, il edizione riveduta e corretta, red. F. Ceraz i A. Carideo, Andromeda Editrice, Colledara 2000–2002; Il Levante Liberia Editrice, Latina 2006–2009. Dokładny spis znanych źródeł tej twórczości Pasquiniego znajduje się w: A. Carideo, *Bernardo Pasquini as a Counterpoint Teacher. A Critical Introduction to «I Saggi di Contrappunto»* (1695), „Philomusica on-line” 2012, nr 12, s. 77–84, https://www.academia.edu/32422252/Bernardo_Pasquini_as_a_Counterpoint_Teacher.pdf [dostęp: 14. 06. 2020].
- 2 Na stronie tytułowej tego manuskryptu widnieje adnotacja, uczyniona być może ręką siostrzeńca Pasquiniego, Felice Bernarda Ricordatiego (1678–1727): *Ad usum Bernardi Felicis Ricordati de Buggiano in Etruria*.
- 3 Więcej o tych utworach oraz o twórczości Pasquiniego na instrumenty klawiszowe w artykule autorki: J. Solecka, *Partimenti Bernarda Pasquiniego – studium realizacji wybranych Bassi ze zbioru Sonate per uno u due Cembali con il basso cifrato*, „Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ” 2019 nr 43, s. 5–40.
- 4 Sonaty wewnątrz zbioru są oryginalnie numerowane od I do XIV, niemniej zaznacza się w ich tytułowaniu pewna dowolność – przy pierwszej brak słowa sonata, ale pojawia się określenie *A' due Cembali*, z kolei *Sonaty VI, VII, VIII, IX* posiadają dopisek *a due*, a *Sonaty X, XI, XIII – a 2*. Pozostałe noszą nazwę *Sonata* z podanym kolejnym numerem.

Cechą wspólną *Bassi* i *Sonat* jest cykliczność, utwory te składają się na ogół trzech lub czterech części (nieliczne mają ich więcej lub mniej). W ramach cyklu obowiązuje jedna tonacja, choć zdarzają się od tej reguły pojedyncze wyjątki (np. część III *Sonaty VII a due* rozpoczyna się w d-moll, a kończy w tonacji całego cyklu, czyli w F-dur). *Bassi* i *Sonaty* nie są w rękopisie zgrupowane oddzielnie i zdaniem autorki tworzą luźny zbiór, a nie zwarty cykl utworów. Pojawiające się przy nich daty z lat 1703–1704⁵ mogą informować o czasie ich powstania lub skopiowania. Pasquini w ostatniej dekadzie swojego życia, zaniechawszy udziału w wielkich przedsięwzięciach dworskich i teatralnych⁶, poświęcał się głównie pracy pedagogicznej. Sławny zarówno jako wybitny kompozytor, jak i niezrównany klawesynista⁷, przyciągnął sporą gromadę uczniów⁸, w której znalazł się także jego siostrzeniec, Felice Bernardo Ricordati⁹. Fakt, że *Sonate per uno o due Cembali con il basso cifrato* pochodzą właśnie z tego momentu jego działalności może sprzyjać

- 5 Przy pierwszej *Tastacie* tego zbioru widnieje data 6 maja 1703, po ostatnim *Basso* [XIV] pojawia się zdanie: *Actum fuit In Die Sancti Francisci Xsaverij / 1704 3.a Xbris.*
- 6 B. Pasquini cieszył się za życia sławą przede wszystkim jako kompozytor wielkich dzieł wokalno-instrumentalnych: oper, oratoriów i kantat.
- 7 *Chi averà ottenuta la sorte di praticare, o studiare sotto la scuola del famosissimo Sig. Bernardo Pasquini in Roma, o chi almeno l'avrà inteso o veduto sonare, avrà potuto conoscere la più vera, bella e nobile maniera di sonare e di accompagnare* (Komu los pozwoli wykonywać lub studiować pod okiem najslawniejszego pana Bernardo Pasquiniego w Rzymie lub kto przynajmniej zobaczy czy usłyszy go grającego, pozna najprawdziwszą, piękną i szlachetną manierę gry i akompaniowania). F. Gasparini, *L'armonico pratico al Cimbalo*, A. Bortoli, Venezia 1708. Tłumaczenie tych i kolejnych fragmentów w języku włoskim – J.S.
- 8 Do grona uczniów B. Pasquiniego należeli: Georg Muffat, Johann Philipp Krieger, Giovanni Maria Casini, Floriano Arresti, Francesco Gasparini, Tommaso Bernardo Gaffi, Domenico Zipoli. Istnieją przypuszczenia, że uczyli się u niego także Francesco Durante, który potem stał się jednym z wiodących maestri szkoły neapolitańskiej, oraz Domenico Scarlatti.
- 9 Siostrzeńcy kompozytora, Felice Bernardo Ricordati i Giovanni Francesco Ricordati, byli jego spadkobiercami. W ich rękach po śmierci wuja spoczęły m.in. jego rękopisy muzyczne. Felice Bernardo Ricordati kształcił się pod okiem Pasquiniego (por. przypis 2) i prawdopodobnie to jego ręką spisane zostały fragmenty manuskryptów zachowanych w British Library of London jako pozycja: Ms. Add. 31501, I-III. Istnieją hipotezy (A. Morelli, *La virtù in corte. Bernardo Pasquini (1637–1710)*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2016, str. 327), jakoby F.B. Ricordati był autorem niektórych z zawartych tam versetti (*102 Verstetti in basso continuo per rispondere al coro*).

przypisywaniu im roli głównie materiału dydaktycznego, tym bardziej, że w późniejszym etapie rozwoju partimento, zwłaszcza w ośrodku neapolitańskim¹⁰, aspekt pedagogiczny tego rodzaju twórczości zdaje się dominować¹¹. Jedni badacze są zatem skłonni uważać *Sonaty* na dwa klawesyny Pasquiniego za ćwiczenia, w których nauczyciel i uczeń grają pospołu, jeden jako wiodący, drugi jako naśladowujący¹², inni z kolei interpretują te utwory jako rodzaj uczonej rozrywki dla zaawansowanych i doświadczonych muzyków¹³. L.F. Tagliavini wyraził opinię, że Pasquini wyniósł praktykę realizacji basu cyfrowanego znacznie powyżej samych potrzeb dydaktycznych¹⁴. Ten właśnie pogląd jest najbliższy autorce – na podstawie własnych doświadczeń w pracy nad utworami tego zbioru wyrobiła sobie zdanie, iż znaczenie i funkcjonowanie *Sonat* po dzień dzień może być wielorakie. Materiał muzyczny jest na tyle elastyczny, że ich praktykowanie sprawi przyjemność i okaże się skutecznym narzędziem dydaktycznym na poziomie elementarnej nauki realizacji basu cyfrowanego, jak też przysporzy satysfakcji cierpliwym poszukiwaczom polifonicznych zawłości i kunsztownego zamysłu konstrukcyjnego. W przypadku tych utworów – przemyślanych przez kompozytora w najdrobniejszych szczegółach – jedno nie wyklucza drugiego.

-
- 10 Słynny na całą Europę system kształcenia muzyków opierał się w Neapolu na działalności tzw. konserwatoriów. Słowo *conservatorio* oznaczało miejsce, w którym otaczało się opieką dzieci pozbawione rodziny. Konserwatoria, poza sprawowaniem opieki, stawiały sobie za cel kształcenie wychowanków w konkretnym fachu, tak by mogli oni po osiągnięciu stosownego wieku podjąć pracę. Początkowo nauczano różnych profesji, dopiero z upływem czasu dominującą pozycję w tym systemie kształcenia zajęła muzyka. Konserwatoria neapolitańskie działały od XVI wieku a z ogólnej ich liczby wciąż w XVIII wieku funkcjonowały cztery. 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). Kształcono w nich w zakresie sztuki wokalne, gry na instrumentach i kompozycji.
 - 11 Więcej o partimento w artykule autorki: J. Solecka, *Partimento – praktyka czy sztuka*, „Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ” 2019 nr 41, s. 23–42.
 - 12 Taki pogląd wyrażony jest w artykule E. Bellotti, B. Porter, *Pasquini e l'improvvisazione: un approccio pedagogico*, w: *Atti Convegno Internazionale. Pasquini Symposium – Smarano, 27-30 maggio 2010*, red. A. Carideo, Giunta della Provincia autonoma di Trento - Servizio Attività culturali, Trento 2012, s. 195–210.
 - 13 Ten punkt widzenia prezentuje G. Sanguinetti w *The Art of Partimento*, Oxford UP, Oxford 2012, s. 14–15, 59.
 - 14 L.F. Tagliavini, *Bernardo Pasquini all'apogeo della prassi del basso continuo*, w: *Cristina di Svezia e la musica. Atti del Convegno Internazionale (Roma, 5–6 dicembre 1996)*, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1996, s. 161–167.

Sonaty Pasquiniego wykazują pewne podobieństwo do sonat skrzypcowych A. Corellego. Istotnie, twórczość tych kompozytorów wykazuje pewne cechy wspólne – wszak działali w tym samym miejscu i czasie, a nawet wspólnie muzykowali – niemniej obaj wykształcili odmienne style i postawy estetyczne. Determinującym czynnikiem w zakresie melodyki u Corellego jest syndrom instrumentalny, a konkretnie wiolinistyczny. Frazy melodyczne partimenti Pasquiniego również charakteryzują się owym syndromem instrumentalnym, niemniej ich rysunek zdaje się nie być podyktowany szczególną wygodą ani na klawiaturze, ani być może na żadnym innym instrumencie – mają częstokroć głównie kontrapunktyczną, nieco abstrakcyjną, choć może dzięki temu uniwersalną jakość. Pasquini jedynie z rzadka używa formy binarnej i jest ona w *Sonatach* – podobnie jak w jego licznych utworach zapisanych w postaci intawolatury – zarezerwowana głównie dla tańców (w *Sonatach* i *Bassi* z omawianego zbioru nazwy tańców pojawiają się sporadycznie¹⁵). Ten układ formy posiadają: cz. III [*Sonaty I*] *A' due Cembali*, cz. III i IV *Sonaty IV*¹⁶, cz. IV *Sonaty VIII a due*, cz. II *Sonaty IX a due*, cz. III *Sonaty X a 2*, cz. II *Sonaty XII*, cz. II i III *Sonaty XIV*. Forma instrumentalnych miniatur, tworzących cykle *Sonat* Pasquiniego, kształtuje się najczęściej bez charakterystycznej dla konstrukcji binarnej wyraźnej cezury pośrodku, zawieszającej narrację muzyczną na akordzie dominanty lub paraleli. Pasquini niejednokrotnie kształtuje formę w oparciu o inny retoryczny zabieg – konstrukcja utworu podporządkowana jest idei intensyfikacji narracji muzycznej, uzyskanej poprzez zacieśnianie coraz krótszych fraz, przez co dialog dwóch instrumentów staje się bardziej dynamiczny, dążąc do kulminacji na finalnej kadencji. Ten zabieg konstrukcyjny daje efekt fakturalnego *crescendo* i nie sprzyja stosowaniu repetycji ani poszczególnych fragmentów wewnątrz miniatury, ani całości jej przebiegu da capo (poza oczywiście tymi nielicznymi powtórzeniami zaznaczonymi przez

15 *Scherza sopra il Ballo dei Toppi* – cz. III [Basso XI], *Ballo alla Schiavona* – cz. V Basso [XII].

16 Części te posiadają ten sam zamysł formy i identyczny przebieg harmoniczny, choć odmienne metrum i materiał melodyczny. Można je zinterpretować jako początek cyklu wariacji (*partite*) i w śmiałej realizacji rozwinąć finał tej *Sonaty* o kolejne *partite*, w myśl uwagi, jaką B. Pasquini zanotował na koniec *Partite del Saltarello: Se ne possono fare moltissime altre ma chi vuole imparare studi (Można ich stworzyć jeszcze wiele, ale kto się chce nauczyć, niech studiuje)*.

kompozytora). W niektórych miniaturach pojawia się załączek formy reprzyzowej, i to nawet w częściach fugowanych, niemniej mechaniczne powtarzanie ugrupowań byłoby tu i tak niestosowne. Z tego powodu interpretacje, w których całe części *Sonat* Pasquiniego – być może dla zrekompensovania ich małych rozmiarów, a być może dla zaprezentowania pomysłowości realizatorów, czy też dla podkreślenia walorów brzmieniowych instrumentów, na których grają – są wykonywane z repetycjami (da capo), wydają się być nieprzemyślane i zdaniem autorki stoją w opozycji wobec konstrukcji formy.

Pasquini jedynie z rzadka podaje w *Sonatach* określenia odnoszące się do agogiki (*Sonata III*, cz. II – *Adagio*; *Sonata VII a due*, cz. III – *Adagio. Presto*; *Sonata VIII a due*, cz. III – *Grave*). Co jednak zaskakujące, pomimo zastosowania zapisu tak enigmatycznego, jak bas cyfrowany, kompozytor nie zrezygnował w *Sonate per uno o due Cembali con il basso cifrato* z notowania ornamentacji. Stosuje dla jej oznaczenia tylko jeden symbol: *t*. Jego precyzyjne znaczenie jest przedmiotem rozważań badaczy i wykonawców, niemniej dbałość o tak wyrafinowany aspekt wykonawczy, jakim jest zdobienie, powinien skłaniać do refleksji – czy utwory służące jedynie celom dydaktycznym w zakresie kontrapunktu i kompozycji potrzebowałyby podobnych sugestii interpretacyjnych?

Z całego zbioru 14 *Sonat* na dwa klawesyny na potrzeby niniejszego artykułu wybrane zostały te miniatury, które w subiektywnej opinii autorki dają najciekawszy obraz kunsztu Pasquiniego w zakresie partimento i najbardziej inspirują wykonawcę do twórczej realizacji w stylu kontrapunktycznym¹⁷: *Sonata II*, cz. I, II i III; *Sonata V*, cz. II; *Sonata VII a due*, cz. I; *Sonata X a 2*, cz. II; *Sonata XIII a 2*, cz. I i II. Zbiór *Sonate per uno o due Cembali con il basso cifrato* jako część większego przedsięwzięcia edytorskiego poświęconego twórczości na instrumenty klawiszowe B. Pasquiniego, został wydany w 2006 roku pod redakcją E. Bellottiego¹⁸ i na tekście nutowym tego właśnie wydania autorka opiera się w niniejszej pracy.

17 *Sonaty IV, IX a due i XII* w realizacji autorki zostały omówione w jej 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.

18 Bernardo Pasquini, *Opere per Tastiera Vol. VI*, red. E. Bellotti, Il Levante Libreria Editrice Latina 2006.

W poniższych opisach *Sonat* pojawiają się określenia „instrument I” i „instrument II”, nie definiujące jakie konkretnie instrumenty klawiszowe mają wykonywać te partie¹⁹. Autorka wychodzi z założenia, że brakujące do pełnej czterogłosowej faktury polifonicznej kontrapunkty należy nie tyle „stworzyć”, co „odnaleźć”, gdyż przynależą one do utworu i są głęboko uwarunkowane koniecznością wynikającą z logiki tkanki fakturalnej i harmonicznej. Nie traktuje jednak kontrapunktów odnalezionych przez siebie jako jedynych możliwych czy wzorcowo poprawnych – niech inwencja melodyczna innych wykonawców ukaże odmienne warianty rozwiązań tych muzycznych szarad.

Sonata II

Trzyczęściowa *Sonata II*, utrzymana w tonacji C-dur, jest jednym z najciekawszych przykładów cyklicznego partimento B. Pasquiniego, jeśli chodzi o kunszt myślenia polifonicznego, konstrukcję faktury i spójność cyklu.

Część I

Licząca 17 taktów w metrum c część pierwsza w tekście oryginalnym podaje wyłącznie dwa głosy basowe (przykład 1).



The image shows a musical score for the first part of Sonata II, consisting of two bass staves. The top staff is labeled 'I' and contains three measures of music. The first measure has a '6' above it, the second has a '16' above it, and the third has '4 8' above it. The bottom staff contains four measures of music. The first measure has a '4' above it, the second has '6 4 8' above it, the third has a '6' above it, and the fourth has '4 8' above it. The music is written in a single bass clef with a common time signature (c).

19 Przymuszczalnie utwory, o których mowa w niniejszym artykule, mogą zostać wykonane także przez inne instrumenty fundamentalne, nie tylko klawiszowe. Niewykluczone, że pod uwagę można by brać harfy lub lutnie. Kompozytor nie zamieścił na ten temat żadnej wzmianki. Zagadnienie to wymaga rozstrzygnięcia praktycznego, uwzględniającego możliwości techniczne i fakturalne tych instrumentów.

Przykład 1. B. Pasquini, *Sonata II*, cz. I – tekst partimento

Materiał kontrapunktyczny, jakiego dostarczają te linie melodyczne, to dwie dwutaktowe myśli muzyczne, wzajemnie się kontrapunktujące. Motyw *a* pełni rolę tematu, natomiast *b* to kontrapunkt; aby uzyskać w realizacji pełny linearny czterogłos, potrzebne są jeszcze dwa kontrapunkty – zostały oznaczone literami *c* i *d* (przykład 2).

Przykład 2. *a* – temat, *b* – kontrapunkt oryginalny, *c* i *d* – kontrapunkty odnalezione

Szczególną cechą realizacji tej miniatury (por. materiał nutowy realizacji w *Aneksie*) jest zastosowanie kontrapunktu podwójnego na materiale tematu i kontrapunktu *c*. Kontrapunkty *b* i *d* nie mogą podlegać temu zabiegowi, gdyż pierwszy z nich musi być zawsze umieszczony w głosie dolnym, a drugi zawsze w górnym. Utwór zbudowany jest z dwóch polifonicznych przeprowadzeń: pierwsze w tonacji głównej w t. 1–7, drugie w tonacji dominanty w t. 11–15; są one przedzielone łącznikiem modulującym (t. 7–11), a całą miniaturę wieńczy trzytaktowa koda. Polifoniczny układ realizacji pierwszego przeprowadzenia przytacza temat w obu głosach dolnych oraz w głosie górnym partii instrumentu I. Drugiemu pokazowi tematu (w głosie górnym, t. 3–4) towarzyszą w obu głosach basowych kontrapunkty *c* i *b*. Trzeciemu pokazowi – w basie (t. 5–6) – towarzyszą już wszystkie wprowadzone kontrapunkty, co daje pełną fakturę czterogłosową. W drugim przeprowadzeniu ma miejsce symetryczne następstwo elementów kontrapunktacyjnych: gdy głosy basowe wymieniają się materiałem melodycznym *a* i *b*, głosy górne wymieniają się kontrapunktami *c* i *d*. Materiał melodyczny łącznika i kody opiera się na krótkich motywach wywiedzionych z tematu oraz kontrapunktów. Jego krótkie frazy pozwalają na zastosowanie w realizacji dialogowania głosów i imitacji swobodnej.

Przedstawionej realizacji (por. materiał nutowy realizacji w *Aneksie*) sprzyja niezbyt szybkie tempo wykonania, w którym nie ulegną zatarciu skoki melodii i szeroki ambitus motywów figuracyjnych – kolorystyka ruchu nie powinna zakłócić tu polifonicznego rysunku fraz. Występujący na początku skok oktaowy odbije się echem jeszcze w finalnej części tej *Sonaty*.

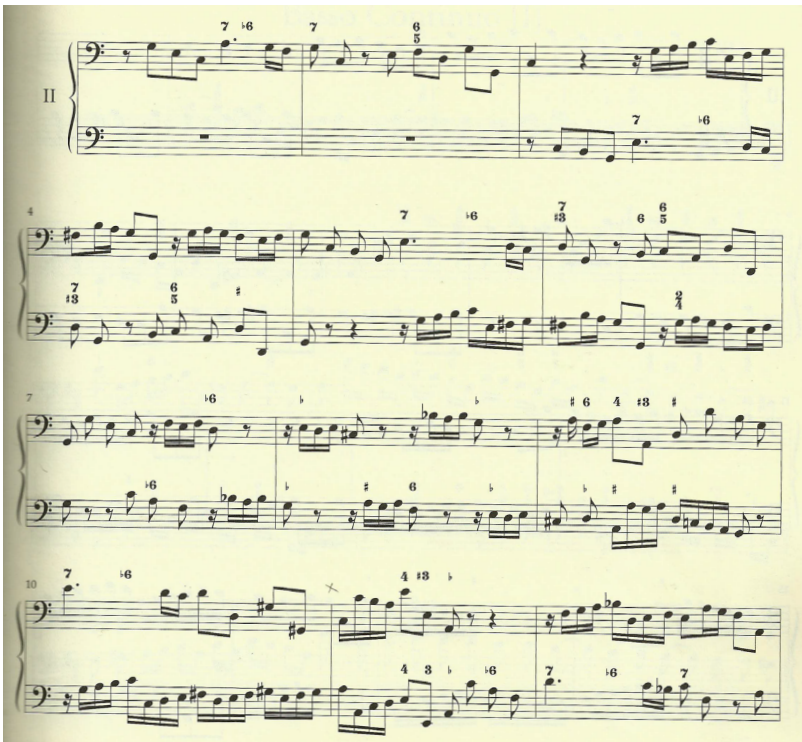
Część II

Licząca 18 taktów w metrum 4/4 (brak jego oznaczenia oryginalnie) druga część *Sonaty II* reprezentuje przykład techniki polifonicznej pokrewnej fudze (przykład 4). Kompozytor pozostawił dwa głosy basowe, a w ich materiale melodycznym sformułował temat, odpowiedź i jeden kontrapunkt (*a*) (przykład 3). W przedstawionej realizacji (zob. materiał nutowy w *Aneksie*) te komponenty przynależne są głosom basowym, natomiast głosy górne wprowadzą dwa odnalezione kontrapunkty (*b*, *c*) (przykład 3).



Przykład 3. Temat, odpowiedź i kontrapunkty *a*, *b* i *c*

Nie zachodzi tu możliwość wprowadzenia kontrapunktu podwójnego. Cała część składa się z dwóch przeprowadzeń (pierwsze w t. 1–7 i drugie w t. 10–15), łącznika (t. 7–9) i kody (t. 16–18).



Przykład 4. B. Pasquini, *Sonata II*, cz. II – tekst partimento

W zaproponowanej przez autorkę realizacji (por. materiał nutowy realizacji w *Aneksie*) mamy do czynienia z fugą podwójną, w której temat (i konsekwentnie także odpowiedź) tworzą jeden organizm z kontrapunktem *b*. Oba przeprowadzenia wykazują względem siebie ciekawą symetrię, wynikającą z następstwa komponentów kontrapunktycznych – są dość analogiczne w strukturze. Kontrastują planem harmonicznym – pierwsze jest osadzone w tonacji głównej C-dur, a drugie, bardziej ruchliwe tonalnie, prezentuje temat w tonacjach pokrewnych i posługuje się modulacjami (pierwsza ma miejsce w t. 10–11 i odbywa się na temacie, który rozpoczyna się w G-dur, ale kończy w a-moll, kolejne pokazy występują w F-dur w t. 12–13 i d-moll w t. 14–15). Łącznik oraz koda – zarówno w tekście oryginalnym, jak i w konsekwencji w przedstawionej realizacji – wykorzystują materiał melodyczny wywiedziony z tematu i kontrapunktów. Powstały utwór dobrze brzmi wykonany w wolnym tempie, gdy czynnik linearny i śpiewność fraz dominują nad kolorystyką.

Część III

Licząca 25 taktów w metrum 6/8 część trzecia wykazuje – jak i poprzednie w tej *Sonacie* – silne tendencje do linearnej faktury polifonicznej, ale tym razem bez związków z techniką fugowaną. Materiał pozostawiony przez Pasquinię – same linie basowe w partiach obu instrumentów – pozwala wyznaczyć motyw o znaczeniu tematu oraz kilka figuracyj-

nych fraz, które w realizacji wdzięcznie przejmują rolę kontrapunktu (przykład 5). Temat jest wyraźnie wprowadzony w partii obu głosów w tonacji głównej (t. 1–7), następnie w tonacji paralelnej (t. 8–11). W dalszym przebiegu jego pokazy są już skrócone, przywołują jedynie pierwsze dwie grupy rytmiczne: w tonacji G-dur t. 13–14, a-moll – t. 17, e-moll – t. 18. W przypadku dwóch ostatnich pokazów rysunek melodyczny tematu został nieco zmodyfikowany – krok sekundowy ma kierunek nie opadający, a wznoszący. Część ta skomponowana jest w sposób charakterystyczny dla wielu partimenti Pasquiniego: frazy stają się coraz krótsze, dialogowanie głosów się zacieśnia, a tym samym narracja muzyczna ulega intensyfikacji, aż do kadencji kończącej.

The image displays a musical score for a piece, likely a partita for lute or guitar, showing five systems of music. The score is written in bass clef with a 6/8 time signature. The first system is labeled 'III' and shows the beginning of the piece. The second system starts at measure 6. The third system starts at measure 11. The fourth system starts at measure 15. The fifth system starts at measure 19. The score features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some performance markings like 'x' and '6' above notes.



Przykład 5. B. Pasquini, *Sonata II*, cz. III – tekst partimento

Charakterystyczny zwrot skoku oktawowego w temacie oraz ruchliwa zmienność melodyczna kontrapunktów pozwalają wyczuć skoczny, a nawet żartobliwy charakter utworu, co autorka starała się uchwycić w swojej realizacji (por. materiał nutowy realizacji w *Aneksie*). Docomponowane linie melodyczne górnych głosów w proponowanej realizacji opierają swoją motywikę na materiale zaczerpniętym z partii basowych. W efekcie tak zrealizowane partimento wyzwala kolorystykę ruchu, a przy tym odznacza się jednością motywiczną, gładkim przebiegiem narracji oraz równowagą w traktowaniu poszczególnych głosów i partii instrumentalnych. Zakomponowana przez Pasquiniego konstrukcja formy znajduje odzwierciedlenie w realizacji – frazy stają się coraz bardziej zwarte, a dialogowanie instrumentów się zacieśnia. Żywe tempo wykonania sprzyjać będzie skojarzeniom tanecznym.

Warto zwrócić uwagę na wspólny gen motywiczny I i III części *Sonaty II* – jest nim zarówno szeroki skok oktawy, jak i ciasny krok sekundowy. Obie części realizują ten zamysł w innym metrum i z innym gestem linii melodycznej, jednakże stał się on wyraźnie wspólnym mianownikiem, spajającym cykl *Sonaty*. Można zaryzykować twierdzenie, że Pasquini nie stroni od motywiki obiegowej czy wręcz mało oryginalnej, co zresztą niekoniecznie świadczy o jego warsztacie kompozytorskim niepocholebnie, niemniej trudno nie docenić jego sztuki wydobywania z tak utkanych tematów wielu wariantów melodycznych, które – nie będąc wzajemnie swoimi kalkami – brzmią zawsze świeżo i dają impet twórczy dla realizacji partimento.

Sonata V, cz. II

Druga część *Sonaty V* jest utworem o niebywałym wręcz potencjale polifonicznych rozwiązań w zakresie techniki imitacyjnej, choć nie jest to fuga. To liczące 28 taktów partimento w tonacji h-moll i metrum

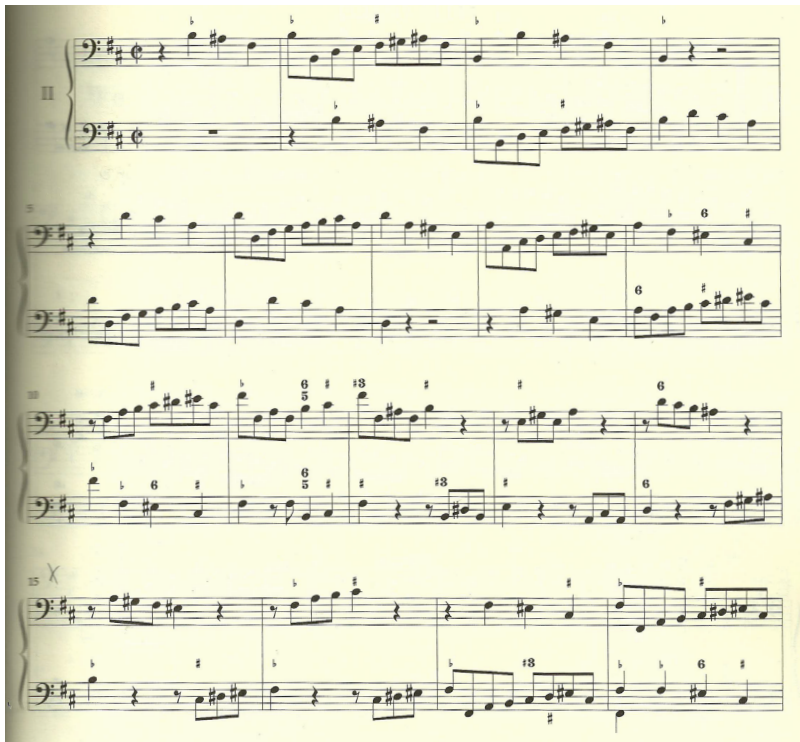
alla breve podaje dość skromny materiał melodyczny dwóch głosów basowych (przykład 7). Kompozytor sformułował wyraźny w swych konturach, krótki temat (partia instrumentu I, t. 1–pocz. 2) oraz kontrapunkt *a* (partia instrumentu I, t. 2–pocz. 3) (przykład 6). Konstrukcja utworu pozwala wyodrębnić dwa przeprowadzenia: pierwsze, dłuższe, w t. 1–11, oraz drugie, nieco skromniejsze, którego początek linia basu pozwala wyznaczyć od taktu 17, niemniej w realizacji (por. materiał nutowy realizacji w *Aneksie*) istnieje możliwość wprowadzenia pokazu tematu takt wcześniej, w górnym głosie partii instrumentu I, co przesuwając początek tego przeprowadzenia na t. 16. Trwa ono do samego końca utworu, a to za sprawą realizacji i wprowadzenia tematu w głosach górnych w ostatnich taktach. Pomiedzy tymi przeprowadzeniami w t. 11–16 znajduje się łącznik, dający okazję do zastosowania pracy motywicznej na materiale tematu. Pierwsze przeprowadzenie prezentuje temat początkowo w potrójnych pokazach – najpierw w tonacji h-moll (t. 1–4), potem w D-dur (t. 4–7), by następnie zacieśnić narrację, wprowadzając pokazy parami – po dwa w A-dur (t. 7–9) i fis-moll (t. 9–11) (por. materiał nutowy realizacji w *Aneksie*). Daje to w sumie 10 pokazów tematu, wszystkie dotyczą głosów basowych. Przy tak intensywnym przebiegu imitacji w obu głosach basowych, głosy górne będą prowadzić w realizacji tego fragmentu wyłącznie linie kontrapunktujące. W drugim przeprowadzeniu materiał partimento (przykład 7) podaje jedynie dwa pokazy tematu, oba w tonacji fis-moll (t. 17–19), ale realizacja (por. materiał nutowy realizacji w *Aneksie*) pozwala umieścić trzy wejścia w głosach górnych (t. 16–17, instrument I; t. 23–24, instrument I; t. 26–27, instrument II), co daje w sumie pięć pokazów.

Dla zapewnienia pełnej realizacji polifonicznej należało odnaleźć dwa kontrapunkty, *b* i *c* (przykład 6), oraz zastosować przetworzenia motywiczne tematu. Tkanka polifoniczna pozwoliła na wykorzystanie czoła tematu w inwersji oraz na użycie obu postaci tego czoła – *recte* i *inverso* – w diminucji. Diminucja czoła została zresztą wprowadzona już przez samego kompozytora w głosie basowym w drugim przeprowadzeniu (inwersja tego motywu obecna jest na początku kontrapunktu *a*, przykład 6). Kontrapunkt *a* dobrze funkcjonuje także w głosach górnych. Kontrapunkty *b* i *c*, czyli te wynikające z realizacji, przynależą wyłącznie do głosów górnych. Ważną cechą struktury polifonicznej, którą udało się autorce uzyskać, jest możliwość zastosowania kontrapunktu podwójnego w relacji między tematem a kontrapunktem

a oraz między kontrapunktami *b* i *c*. Zastosowanie tematu w inwersji oraz z użyciem diminucji dominuje w drugim przeprowadzeniu – dzięki tym motywom tworzy się tam gęsta sieć imitacji, co sprzyja narracji formy, dążącej do finału i kulminacji, i pozwala dobitnie zabrzmieć ostatnim pokazom tematu w górnych głosach w t. 23–24 i 26–27 (por. materiał nutowy realizacji w *Aneksie*).



Przykład 6. Temat, kontrapunkty *a*, *b* i *c*



The image shows a musical score for Bassoon Partimento, measures 19-23. The score is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of two staves. The upper staff contains the melody, and the lower staff contains the bass line. The music is characterized by its rhythmic complexity and polyphonic structure. Measure 19 starts with a quarter note G4, followed by eighth notes. Measure 20 continues with eighth notes and a quarter note. Measure 21 features a quarter note G4, followed by eighth notes. Measure 22 has a quarter note G4, followed by eighth notes. Measure 23 begins with a quarter note G4, followed by eighth notes, and ends with a quarter note G4. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like 'p' and 'f'. The word 'segue' is written at the end of measure 23.

Przykład 7. B. Pasquini, *Sonata V*, cz. II – tekst partimento

Utwór w przedstawionej realizacji brzmi dobrze wykonany w dość wolnym tempie, gdy jego strukturze polifonicznej i zaskakującej momentami harmonii nie poskąpi się czasu i przestrzeni dla spokojnego zaistnienia²⁰. Partimento przybrało cechy intelektualnej łamigłówki, dźwiękowej szarady, pozbawionej odniesień wokalnych czy tanecznych. Frazy w poszczególnych głosach są zazwyczaj krótkie i zająbiają się jak tryby precyzyjnego mechanizmu, a każda nuta ma swoje ściśle określone miejsce, podyktowane nie tyle afektem czy retoryką, co spójnością konstrukcji i faktury.

Sonata VII a due, cz. I

Licząca 23 takty w metrum *c* część pierwsza *Sonaty VII a due* w tonacji F-dur jako partimento podaje oba głosy basowe w ich pełnym przebiegu (przykład 8). Ten materiał melodyczny przytacza dwa ważne motywy: pierwszy, który można zinterpretować jako wiodący – rozłożony trójdźwięk z charakterystycznym rytmem i dźwiękiem przejściowym wypełniającym interwał tercji (t. 1, partie obu instrumentów) – oraz drugi, pełniący rolę kontrapunktu – pochod diatoniczny w ruchu wznoszącym lub opadającym, w jednolitej rytmice (t. 2, partie obu instrumentów) (przykład 8). Cechą szczególną obu motywów jest ich podatność na przetworzenia motywiczne:

²⁰ Można tej koncepcji realizacji zarzucić niespójność z oznaczeniem metrycznym *alla breve*.

zmianę kierunku ruchu, modyfikację kolejności składników, ewolucję interwałów itp. Wszelkie te zabiegi zostały już przez kompozytora wykorzystane w konstruowaniu przebiegu podanych głosów basowych, zatem wykonawca otrzymuje w tym materiale gotowe pomysły i sugestie dla realizacji.

The image shows a musical score for a bass clef instrument, likely a cello or double bass, in a single system. The score is divided into six systems of two staves each. The first system starts at measure 1. The second system starts at measure 4. The third system starts at measure 8. The fourth system starts at measure 12. The fifth system starts at measure 16. The sixth system starts at measure 19 and ends with the word "segue". The score is written in a bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and figured bass notation (numbers 1-5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100). The figured bass notation is placed below the notes. The score is labeled "I" in the first system. The word "segue" is written at the end of the sixth system.

Przykład 8. B. Pasquini, *Sonata VII a due*, cz. I – tekst partimento

Interakcja między dwoma instrumentami jest od samego początku utworu bardzo żywa, a frazy są krótkie i regularne. Materiał melodyczny oraz sugestie fakturalno-konstrukcyjne sprzyjają realizacji angażującej swobodną technikę imitacyjną, z wykorzystaniem w górnych głosach pomysłów melodycznych i sposobów przetwarzania motywów zastosowanych w partiach basowych. Motywy podane przez kompozytora doskonale się kontrapunktują i zachęcają wykonawcę do poszukiwania ich rozmaitych wariantów, uzyskanych poprzez proste przetworzenia motywiczne. Całości dopełnia przebieg harmoniczny z kilkoma chwilowymi wychyleniami modulacyjnymi do C-dur (t. 4–5, 17), d-moll (t. 5–6), g-moll (t. 15–16). Duża kadencja w tonacji głównej w t. 12–13 wraz z przytoczeniem głównego motywu w partii instrumentu II rozpoczyna drugie ogniwo formy tej miniatury, które można zinterpretować jako reprzykę (przykład 8).

Przebieg narracji zrealizowanego utworu pozwala uzyskać lekką, zwinną fakturę o homogenicznym przebiegu melodycznym, żartobliwym wyrazie i zawiązanym dialogu pomiędzy dwoma instrumentami (por. materiał nutowy realizacji w *Aneksie*). Pewnym mankamentem tej realizacji może być schematyczność rytmiczna oraz przewidywalna długość odcinków i postępów melodycznych. Cechy te nie powinny jednak razić w utworze o tak małych rozmiarach, będącym zaledwie jedną z części cyklu.

Sonata X a 2, cz. II

Przykładem bez mała kompletnego materiału melodycznego podanego w liniach dwóch głosów basowych, potrzebnego do realizacji pełnej czterogłosowej faktury polifonicznej, jest partimento stanowiące drugie ogniwo *Sonaty X a 2*, utrzymanej w tonacji e-moll (przykład 9). Ten 15-taktowy utwór w metrum 4/4 (brak jego oznaczenia) reprezentuje typ inwencji, można w nim wyróżnić ugrupowanie będące tematem oraz kilka kontrapunktów. Temat składa się z dwóch członów: czoła – motyw sprężystego skoku o kwartę (t. 1–pocz.2, partia instrumentu I) lub – w drugim wariantcie – wychylenia o sekundę (t. 3–pocz. 4, partia instrumentu I) oraz ewolucji – zstępującego pochodzenia diatonicznego po dźwiękach skali (przykład 9). Pierwsze przeprowadzenie tematu w głosach basowych przytacza 5 pokazów: dwa w tonacji głównej e-moll

(t. 1–3), po jednym w tonacjach h-moll (instrument I, t. 3–4) i fis-moll (instrument II, t. 4–5) oraz jeden ponownie w e-moll, ale wprowadzony w ten sposób, że jego czoło wykonuje instrument I (t. 6), a ewolucję instrument II (t. 7). Po tak zakomponowanej ekspozycji rozpoczyna się łącznik (t. 8–10), prowadzący do zawieszenia na akordzie dominantowym. Drugie przeprowadzenie przytacza temat dwukrotnie, najpierw zaskakująco w tonacji paraleli w partii instrumentu I (t. 10–11), a następnie w tonacji D-dur w partii instrumentu II (t. 11–12). Materiał melodyczny kody (t. 13–15) pozbawiony jest odniesień do tematu, ale uwagę zwraca tu ciąg dominant pozornych, prowadzący do końcowej kadencji. Poza materiałem melodycznym tematu linie basowe partimento przytaczają trzy kontrapunkty: *a* – zejście diatoniczne w dół w obrębie interwału tercji (t. 2, partia instrumentu I), *b* – figuracyjny motyw oparty na rozłożonym trójdźwięku (t. 9, partia instrumentu II), *c* – motyw figuracyjny oplatający krok sekundowy w dół (t. 8, partia instrumentu I) (przykład 9).

Przykład 9. B. Pasquini, *Sonata X*, cz. II – tekst partimento

Na potrzeby polifonicznej realizacji w fakturze czterogłosowej potrzebny był jeszcze jeden kontrapunkt, określony tu jako *c*, którego rysunek melodyczny wypełnia diatonicznie skok kwarty w górę (przykład 10). Pojawi się po raz pierwszy w realizacji w górnym głosie partii instrumentu I w t. 7 i potrzebny będzie jeszcze dwukrotnie (t. 11, partia instrumentu II – tu z przetworzeniem rytmicznym – oraz t. 12, partia instrumentu I) (por. materiał nutowy realizacji w *Aneksie*).

Przykład 10. Kontrapunkt *c*

Z takiego materiału melodycznego – w znakomitej większości podanego przez kompozytora – powstała kompletna tkanka polifoniczna realizacji, jedynie gdzieś tam uzupełniona kilkoma motywami swobodnymi (por. materiał nutowy realizacji w *Aneksie*). Temat tylko raz udało się w realizacji umieścić w głosie górnym, w t. 2–3 w partii instrumentu I. W przebiegu harmonicznym całej części dwa miejsca zasługują na szczególną uwagę: pierwsze w t. 5, gdzie po temacie w tonacji *fis-moll* pojawia się nagle akord *F-dur* na tercji, oraz drugie, już wspomniane powyżej – wejście tematu w tonacji *G-dur* po cezurze, na dominantowym akordzie *H-dur* w t. 10.

Sonata XIII a 2

Dwie pierwsze części *Sonaty XIII a 2* w tonacji a-moll (przykłady 11 i 13) wykazują pokrewieństwo motywiczne podobnego rodzaju, z jakim mieliśmy do czynienia w przypadku I i III części *Sonaty II* (przykłady 1 i 5). Inny jest jednak sposób podania materiału melodycznego, panuje tu bowiem równowaga: obie przywołane części *Sonaty XIII a 2* – w przeciwieństwie do tekstu *Sonaty II* – zawierają w tekście oryginalnym odniesienia i do głosów basowych, i do głosów górnych. Podane fragmenty partii głosów jednoznacznie domagają się linearnej kontynuacji w realizacji. Cechą charakterystyczną obu *Sonat* jest różnica typu metrum (parzyste – nieparzyste) pomiędzy częściami o pokrewnej motywie. W konsekwencji za różnicą tą pójdą odmienne tempo i charakter utworów, przy czym najpierw pojawia się metrum dwudzielne, a potem trójdzielne – co odzwierciedla zasadę zakorzenioną w długiej tradycji instrumentalnych utworów cyklicznych.

Utrzymana w metrum c część I *Sonaty XIII a 2* to precyzyjnie zkomponowana fuga o konstrukcji: ekspozycja (t. 1–9), łącznik (t. 9–14), krótka reprzyza (t. 15–19). Sformułowane przez kompozytora komponenty melodyczne to: temat (t.1–pocz. 3, partia instrumentu I), odpowiedź (t. 3–pocz. 5, partia instrumentu II), kontrapunkty *a* (t. 3–pocz. 5, partia instrumentu I), *b* (t. 7–pocz. 9, partia instrumentu I) i *c* (t. 15–pocz. 17, partia instrumentu II) (przykład 11). Typ tematu można zinterpretować jako andamento, z dostojnie brzmiącym czołem, ruchliwą ewolucją i zdawkowo potraktowaną kodą. Poza swoim podstawowym kształtem, przedstawionym w ekspozycji, poddany on został w łączniku przetworzeniom melodycznym o charakterze ewolucyjnym.

The image displays a musical score for the first part of Sonata XIII a 2. It consists of two systems of staves. The first system shows the beginning of the piece in common time (C), with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The upper staff contains a melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth and sixteenth notes. The lower staff is mostly silent, with a few notes appearing later. The second system continues the piece, with both staves active. The upper staff features a more complex melodic line with various rhythmic values and accidentals. The lower staff provides a harmonic accompaniment with steady eighth-note patterns. Measure numbers 4, 13, 6, 1, and 6 are indicated above the upper staff. Trill ornaments (tr.) are marked above several notes in both systems.

The image shows a musical score for Example 11, which is a 4-measure fragment from the first movement of the Sonata XIII by B. Pasquini. The score is written in bass clef and consists of two systems of staves. The first system (measures 7-10) shows a melodic line in the bass clef with various fingerings (6, 4, 2) and dynamics (p, mf, f). The second system (measures 11-14) shows a similar melodic line with fingerings (6, 4, 3) and dynamics (p, mf, f). The score is presented on a yellow background.

Przykład 11. B. Pasquini, *Sonata XIII*, cz. I – tekst partimento

Pierwsza reperkusja w ekspozycji angażuje głosy górne, a druga basowe, natomiast w reprzyzie temat pokazany jest wyłącznie w linii basu instrumentu I – jego powtórzenie wynika z realizacji małej reprzyzy (przykład 11). Kompozytor zachował równowagę w traktowaniu głosów, bo choć górne prezentują temat tylko po jednym razie każdy, to jednak 4-taktowy fragment dwugłosowy w łączniku, gdzie występuje temat przetworzony ewolucyjnie, powierzony został właśnie im (t. 11–pocz. 15). Dla pełnej polifonicznej realizacji konieczne było znalezienie dwóch kontrapunktów: *d* i *f* (przykład 12).

The image shows a musical score for Example 12, which is a 4-measure fragment in treble clef. The score is written in a single staff and consists of four measures. The first measure is marked with a dynamic of *d* (piano) and the second measure with a dynamic of *f* (forte). The melody is a sequence of eighth and sixteenth notes.

Przykład 12. Kontrapunkty *d* i *f*

W realizacji (por. materiał nutowy realizacji w *Aneksie*) kontrapunkty *a*, *d* i *f* przynależą do głosów górnych, natomiast *b* i *c* do głosów basowych i nie zachodzi tu okazja do wprowadzenia kontrapunktu podwójnego.

Wychodząc poza ramy tekstu pozostawionego przez kompozytora, można by pokusić się o realizację z nieco bardziej rozbudowaną reprzyżą – zamiast mechanicznej powtórki ostatnich taktów w postaci małej reprzyży zakomponować pełną reperkusję czy nawet dwie. Takie ingerencje w materiał partimento i rozbudowanie formy nie wydają się nadużyciem interpretatora i być może inni wykonawcy zechcą skorzystać z tej sposobności.

Sonata XIII a 2, część II

Część druga *Sonaty XIII a 2* (przykład 13) liczy 32 takty w metrum 3/8 i wykazuje ewidentne pokrewieństwo melodyczne z częścią I (przykład 11). Mamy tu do czynienia z techniką imitacyjną na podobieństwo fugata. Materiał partimento podaje na zmianę fragmenty głosów dolnych i górnych do t. 6, a od t. 7 do końca – wyłącznie głosy basowe. Już krótkie dialogowanie pomiędzy głosami na początku utworu pozwala zrozumieć intencję kompozytora, jaką jest linearne kontynuowanie prowadzenia głosów. Komponenty melodyczne, jakie otrzymujemy, to: temat (t. 1–2, partia instrumentu I), odpowiedź (t. 2–3, partia instrumentu II), kontrapunkt *a* w ruchu *recte* (t. 3–pocz. 4, w partii instrumentu I) i *inverso* (t. 12–pocz. 13, w partii instrumentu I), kontrapunkt *b* (t. 5–6, partia instrumentu I) (przykład 13). Z tych elementów można skonstruować niemal pełną tkankę polifoniczną realizacji tego utworu. Krótki temat w typie *attacca* to dosłowny cytat czoła tematu części pierwszej tej *Sonaty*, niemniej przez zmianę metrum i typu ruchu zyskuje on tutaj inny gest i wyraz (por. przykład 11).

The image shows a musical score for two staves, labeled I and II. The music is in 3/8 time. Staff I (treble clef) contains measures 1 through 6, featuring a sequence of notes and rests. Staff II (bass clef) contains measures 1 through 6, with notes and rests. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *f*. The notation is presented in a clear, legible format with a light yellow background.

Przykład 13. B. Pasquini, *Sonata XIII a 2*, cz. II – tekst partimento

Część tę wyraźnie dzieli wewnętrznie kadencja w tonacji dominy w t. 17–19 (przykład 13). Plan harmoniczny i wcięcie formalne wyznaczają w realizacji (por. materiał nutowy realizacji w *Aneksie*) dwa ogniwa fugata. Pierwsze, nieco dłuższe (t. 1–17), zawiera przeprowadzenie wypełnione wieloma pokazami tematu i odpowiedzi, z krótkim łącznikiem pośrodku (t. 10–11), po którym pojawia się okazja do wprowadzenia w realizacji w górnym głosie instrumentu I tematu w inwersji (t. 13–16) (por. materiał nutowy realizacji w *Aneksie*). Drugie ogniwo (od t. 19), powracające do tonacji głównej, przywołuje kilka pokazów tematów i odpowiedzi, po czym prowadzi do kody (t. 27–32). W realizacji (por. materiał nutowy realizacji w *Aneksie*) można zastosować kontrapunkt podwójny względem tematu i kontrapunktu *a*.

Podsumowanie

Dzieląc się w niniejszym artykule własnymi doświadczeniami z praktycznej realizacji całości zbioru czternastu *Sonat* na dwa instrumenty klawiszowe B. Pasquiniego, autorka postawiła sobie za cel wykazanie ich potencjału polifonicznego. Niech ten materiał posłuży jako zachęta dla innych wykonawców do podjęcia podobnych, a nawet lepszych poszukiwań interpretacyjnych. Prosta realizacja homofoniczna *Sonat*, nawet urozmaicona zastosowaniem polifonizacji, pozostaje w istocie przyjemną, lecz błahą rozrywką na dość elementarnym poziomie, niesprzyjającą przedstawieniu ich kontrapunktycznych atutów. Realizacji takiej nie można jednakże nazwać niestosowną, czy historycznie nieuzasadnioną – *partimento* pozwala na takie wykonanie. Niemniej jednak próba realizacji *Sonat* w stylu kontrapunktycznym to nie tylko gra *sopra la parte* – z zastosowaniem imitacji, a nawet fugi – ale prawdziwie fascynujące studium polifonii i kompozycji, wymagające wnikliwości, wykraczającej poza improwizację. Oczywiście nie można zignorować faktu, że zespołowa improwizacja w lekkim stylu ma swoje niewątpliwe zalety – daje upust potrzebie współzawodniczenia i pobudza wzajemną inspirację. Takie muzykowanie może mieć swoje miejsce i w zaciszu domowym, i na niwie edukacji, i na sali koncertowej. Jego niewątpliwą zaletą jest spontaniczność i niepowtarzalność. W takiej realizacji partnerzy są sobie równi i wektor wzajemnej inspiracji biegnie w obie strony. Realizacja kontrapunktyczna natomiast jest już w zasadzie kompozycją²¹, w której jeden z wykonawców staje się wraz z Pasquinim współautorem *Sonat* i narzuca drugiemu najpierw swoją wizję konstrukcji, a potem zapewne i koncepcję wykonawczą, czyli rozwiązania dotyczące wyrazu, przebiegu narracji itd. Gubi się więc w takim ujęciu istotny wątek spontanicznej interakcji dwóch osobowości, ich wzajemnego oddziaływania. Z drugiej jednak strony zyskuje się spistość faktury, logikę formy i jednorodność zamysłu melodycznego. Dla doświadczonych wykonawców jeden i drugi sposób wykonania mogą być satysfakcjonujące i kuszące, jest to sprawa świadomego wyboru i akceptacji.

21 *Partimenti* służące do pełnej realizacji w partyturze nazywano w praktyce neapolitańskiej *disposizioni*. Mogły to być utwory przeznaczone nawet na duże składy wykonawcze.

Bez względu na metodę realizacji, zbiór *Sonat* Pasquiniego to prawdziwa ozdoba repertuaru kameralnego i fascynujący materiał do studiów – zarówno dla wykonawców, jak i dla badaczy jest to godne wyzwanie. Kompozycje partimentowe Pasquiniego mogą inspirować i pobudzać wyobraźnię skłoną do samodzielnej twórczości. Mogą też onieśmiać, czy wręcz zniechęcać – wszak nie wiadomo, co ostatecznie otrzymamy jako efekt twórczego wysiłku. Czy powstała muzyka będzie godna publicznego wykonania? Czy nie okaże się wyłącznie poprawnym ćwiczeniem, pozbawionym głębi wyrazu i gry afektów? Czy studiowanie partimento będzie jedynie zgłębianiem historycznej praktyki dydaktycznej, czy też przysporzy instrumentalistom wartościowych pozycji w ich repertuarze? Bez względu na to, jak dalece praktykowanie sztuki partimento miałyby poszerzyć doświadczenie zawodowe muzyków, to ostatecznie najbardziej liczy się jednak jego efekty artystyczny, skutkujący (lub niestety nie) poruszeniem wrażliwych słuchaczy.

Aneks

Bernardo Pasquini *Sonata II*, cz. I. Realizacja basu cyfrowanego – J. Solecka

The image displays a musical score for two harpsichord parts, labeled 'Clavivembalo I' and 'Clavicembalo II'. The score is written in common time (C) and consists of two systems. The first system shows the beginning of the piece, with the right hand (treble clef) starting with a whole note G4 and the left hand (bass clef) with a whole note G2. The second system continues the piece, featuring more complex rhythmic patterns and melodic lines in both hands. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

The image displays a musical score for two harpsichords, consisting of two systems of staves. Each system contains two grand staves (treble and bass clef) for each instrument. The first system covers measures 7 through 12, and the second system covers measures 13 through 16. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. Measure numbers 7, 10, 13, and 16 are clearly marked at the beginning of their respective systems.

Bernardo Pasquini *Sonata II*, cz. II. Realizacja basu cyfrowanego – J. Solecka

Clavicembalo I

Clavicembalo II

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of two grand staves (treble and bass clefs). The first system begins at measure 14. The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the lower staff provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The second system starts at measure 17 and concludes with a double bar line. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings, typical of a classical piano score.

Bernardo Pasquini *Sonata II*, cz. III. Realizacja basu cyfrowanego – J. Solecka

The image displays a musical score for two harpsichords, Clavicembalo I and Clavicembalo II, in 6/8 time. The score is organized into four systems, each containing two staves (treble and bass clef). Measure numbers 6, 12, and 16 are indicated at the beginning of their respective systems. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and accidentals (sharps and naturals). The Clavicembalo I part begins with a melodic line in the treble clef, while the Clavicembalo II part starts with a more active bass line. The score concludes with a final cadence in the 16th measure.

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The first system begins at measure 20, indicated by a small '20' above the first treble staff. The second system begins at measure 23, indicated by a small '23' above the first treble staff. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piece concludes with double bar lines at the end of the second system.

Bernardo Pasquini *Sonata V*, cz. II. Realizacja basu cyfrowanego – J. Solecka

Clavicembalo I

Clavicembalo II

The first system of the score shows measures 1 through 4. Clavicembalo I (top) has a treble clef and a bass clef. Clavicembalo II (bottom) also has a treble clef and a bass clef. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C). The notation includes various note values, rests, and accidentals.

5

The second system of the score shows measures 5 through 8. It continues the musical notation for both Clavicembalo I and II, with measures 5 and 6 being full staves and measures 7 and 8 being split between the two instruments.

10

The third system of the score shows measures 9 through 14. It continues the musical notation for both Clavicembalo I and II, with measures 9 and 10 being full staves and measures 11 through 14 being split between the two instruments.

15

The fourth system of the score shows measures 15 through 20. It continues the musical notation for both Clavicembalo I and II, with measures 15 and 16 being full staves and measures 17 through 20 being split between the two instruments.

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The first system begins at measure 20. The second system begins at measure 24 and includes a time signature change to 3/4. The music is written in a key signature of two sharps (F# and C#). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. The piece concludes with a double bar line at the end of the second system.

Bernardo Pasquini *Sonata VII*, cz. I. Realizacja basu cyfrowanego – J. Solecka

Musical score for Clavicembalo I and Clavicembalo II, measures 1-3. The score is in 3/4 time and B-flat major. Clavicembalo I (top system) has a treble clef and a bass clef. Clavicembalo II (bottom system) also has a treble clef and a bass clef. The music features a steady bass line in the left hand and a more active melody in the right hand.

Musical score for Clavicembalo I and Clavicembalo II, measures 4-7. The score continues with similar rhythmic patterns and melodic development. Measure 4 is marked with a '4' above the first staff. The texture remains consistent with two keyboard instruments.

Musical score for Clavicembalo I and Clavicembalo II, measures 8-11. The score continues with similar rhythmic patterns and melodic development. Measure 8 is marked with an '8' above the first staff. The texture remains consistent with two keyboard instruments.

Musical score for Clavicembalo I and Clavicembalo II, measures 12-15. The score continues with similar rhythmic patterns and melodic development. Measure 12 is marked with a '12' above the first staff. The texture remains consistent with two keyboard instruments.

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The first system begins at measure 16, indicated by a '16' above the first treble staff. The second system begins at measure 20, indicated by a '20' above the first treble staff. The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). The piece concludes with a double bar line at the end of the second system.

Bernardo Pasquini *Sonata X*, cz. II. Realizacja basu cyfrowanego – J. Solecka

Clavicembalo I

Clavicembalo II

The first system of the score shows measures 1 to 3. Clavicembalo I has a treble clef and a bass clef. Clavicembalo II also has a treble clef and a bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). Clavicembalo I begins with a rest in measure 1, followed by a melodic line in measure 2 and a continuation in measure 3. Clavicembalo II has rests in measures 1 and 2, then enters in measure 3 with a bass line.

The second system of the score shows measures 4 to 6. Clavicembalo I continues its melodic line with some chromaticism. Clavicembalo II provides a steady bass accompaniment with eighth and sixteenth notes.

The third system of the score shows measures 7 to 9. Clavicembalo I's melody becomes more active with sixteenth-note patterns. Clavicembalo II continues with a rhythmic bass line.

The fourth system of the score shows measures 10 to 12. Clavicembalo I has some rests in measure 10, then resumes its melodic line. Clavicembalo II maintains the bass accompaniment throughout.

13

The image shows a musical score for two harpsichords, consisting of two systems of staves. The first system has a treble clef on the left and a bass clef on the right. The second system also has a treble clef on the left and a bass clef on the right. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The score contains measures 13, 14, and 15. Measure 13 begins with a treble staff containing a quarter note G4, a quarter note F#4, and a quarter rest, followed by a sixteenth-note triplet of G4, A4, and B4. The bass staff contains a quarter note C4, a quarter note B3, and a quarter note A3, followed by a sixteenth-note triplet of G3, F#3, and E3. Measure 14 continues with a treble staff containing a quarter note G4, a quarter note F#4, and a quarter note E4, followed by a quarter note D4. The bass staff contains a quarter note C4, a quarter note B3, and a quarter note A3, followed by a sixteenth-note triplet of G3, F#3, and E3. Measure 15 ends with a treble staff containing a quarter note G4, a quarter note F#4, and a quarter note E4, followed by a quarter note D4. The bass staff contains a quarter note C4, a quarter note B3, and a quarter note A3, followed by a sixteenth-note triplet of G3, F#3, and E3. The score concludes with a double bar line.

Bernardo Pasquini *Sonata XIII*, cz. I. Realizacja basu cyfrowanego – J. Solecka

Clavicembalo I

Clavicembalo II

Musical score for Clavicembalo I and Clavicembalo II, measures 1-3. Clavicembalo I has a treble clef and a common time signature. Clavicembalo II has a treble clef and a common time signature. The bass lines for both are empty.

Musical score for Clavicembalo I and Clavicembalo II, measures 4-6. Clavicembalo I has a treble clef and a common time signature. Clavicembalo II has a treble clef and a common time signature. The bass lines for both are empty.

Musical score for Clavicembalo I and Clavicembalo II, measures 7-9. Clavicembalo I has a treble clef and a common time signature. Clavicembalo II has a treble clef and a common time signature. The bass lines for both are empty.

Musical score for Clavicembalo I and Clavicembalo II, measures 10-12. Clavicembalo I has a treble clef and a common time signature. Clavicembalo II has a treble clef and a common time signature. The bass lines for both are empty.

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The first system begins at measure 13. The treble staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. The second system starts at measure 16. The treble staff continues the melodic development, and the bass staff maintains the accompaniment. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings, typical of a classical piano score.

Bernardo Pasquini *Sonata XIII*, cz. II. Realizacja basu cyfrowanego – J. Solecka

The image displays a musical score for two harpsichords, labeled "Clavicembalo I" and "Clavicembalo II". The score is written in 3/8 time and consists of 23 measures. It is organized into five systems, each with two staves (treble and bass clef). The first system (measures 1-4) shows the beginning of the piece. The second system (measures 5-8) continues the melodic and harmonic development. The third system (measures 9-15) features more complex rhythmic patterns. The fourth system (measures 16-22) includes a section starting at measure 16. The fifth system (measures 23) concludes the excerpt. The notation includes various note values, rests, and accidentals, with some notes marked with slurs and phrasing slurs.

28

The image shows a musical score for two staves, measures 28 through 32. The score is written in treble and bass clefs. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 6/8. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests and accidentals. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp. The music is written in a standard notation style with a double bar line at the end of each measure.

Bibliografia

Opracowania

- 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, Astraia, 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, Giunta della Provincia Autonoma di Trento, Assessorato alla Cultura, Rapporti Europei e Cooperazione, Trento 2012.
- Bonaventura A., *Bernardo Pasquini*, Società Tipo-Litografica, Ascoli Piceno 1923.
- Borgir T., *The Performance of the Basso Continuo in Italian Baroque Music*, University of Rochester Press, Ann Arbor 1987.
- Buelow G.J., *Thorough-Bass Accompaniment According to Johann David Heinichen*, University of Nebraska Press, Lincoln-London 1986.
- Cafiero R., *The Early Reception of Neapolitan Partimento Theory in France: A Survey*, „Journal of Music Theory” 51 (2007), nr 1.
- Compendium Improvisation. Fantasieren nach historischen Quellen des 17. und 18. Jahrhunderts*, red. M. Schwenkreis, Schwabe Verlag, Basel 2018.
- Continuo Playing According to Händel: His Figure Bass Exercises*, wstęp i oprac. D. Ledbetter, Clarendon Press, 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, Armelin, Padova 2003.
- Fellerer K.G., *Der Partimento-Spieler. Übungen im Generalbass-Spiel und in gebundener Improvisation*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1940.
- Florimo F., *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatori. Con uno sguardo sulla storia della musica in Italia*, Forni, 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*, Oxford University Press, New York 2007.

- Händel G.F., *Aufzeichnungen zur Kompositionslehre. Aus den Handschriften im Fitzwilliam Museum Cambridge*, red. A. Mann, Bärenreiter, Kassel 1978.
- Ijzerman J., *Harmony, Counterpoint, Partimento: A New Method Inspired by Old Masters*, Oxford University Press, 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)*, LIM Libreria Italiana Musicale, Lucca 2016.
- Paraschivescu N., *Die Partimenti Giovanni Paisiellos. Wege zu einem praxisbezogenen Verständnis*, Schwabe Verlag, 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 University Press, Leuven 2010.
- Pasquini B., *Opere per Tastiera Vol. VI. London, Bl Ms. Add. 31501, I*, red. E. Bellotti, Il Levante, Latina 2006.
- Renwick W., *The Langloz Manuscript: Fugal Improvisation Through Figured Bass*, Oxford University Press, New York 2001.
- Sanguinetti G., *The Art of Partimento: History, Theory, and Practice*, Oxford University Press, 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 Universitet, Uppsala 2015.