Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ
nr 43 (4/2019), s. 5–60
DOI 10.4467/23537094KMMUJ.19.013.11534
www.ejournals.eu/kmmuj

Joanna Solecka

Akademia Muzyczna w Krakowie

Partimenti Bernarda Pasquiniego – studium realizacji wybranych *Bassi* ze zbioru *Sonate per uno o due Cembali con il basso cifrato*[1]

Abstract

Partimenti by Bernardo Pasquini – Realisation of Selected *Bassi* from *Sonate per uno o due Cembali con il basso cifrato*

Bernardo Pasquini (1637–1710) was one of the very first composers to write partimenti, albeit he did not use the word "partimento". He titled his works for one or two keyboards, written in the form of basso continuo, as *Basso*, *Basso continuo*, *Sonata*, *Versetto* etc. One of his manuscripts that include partimenti, entitled *Sonate per uno o due Cembali con il basso cifrato*, is held in

1 Artykuł 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.

the British Library of London, under the signature number Ms. Add. 31501, I. Two works from this collection, *Basso Continuo* [*II*] and [*Basso IV*], are realised by the Author as fully composed pieces and presented below. The realisation of these Partimenti intends to engage a polyphonic texture according to the rules of basso continuo and counterpoint adequate to the aesthetics and techniques of the music from the Baroque era. Realisations represent different genres of instrumental music of the 18th century, they apply counterpoint (fugue, fughetta and imitation texture) or freer techniques (figurative sonata, polyphonic fantasia).

Keywords

Bernardo Pasquini, partimento, basso continuo, harpsichord, fugue

> Komu los pozwoli wykonywać lub studiować pod okiem najsławniejszego pana Bernarda Pasquiniego w Rzymie lub kto przynajmniej zobaczy czy usłyszy go grającego, pozna najprawdziwszą, piękną i szlachetną manierę gry i akompaniowania[2].

Bernardo Pasquini urodził się w Massa di Val di Nievole (obecnie Massa e Cozzile, Toskania) 7 grudnia 1637 roku. Pierwszych lekcji udzielał mu *maestro* Mariotto Bocciantini da Monte Carlo w Uzzano[3]. Około roku 1650 młody Bernardo wraz ze swoim stryjem, księdzem Giovannim Pasquinim, przeniósł się do Ferrary, gdzie działało grono znanych nauczycieli – *maestri di capella* i organistów[4]. Już w latach 1654–1655 Pasquini sprawował funkcję organisty przy Accademia

2 „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" (F. Gasparini, *L'armonico pratico al Cimbalo*, Venezia 1708).

3 Mariotto Bocciantini wykładał nauki humanistyczne, ale prawdopodobnie przekazał swojemu uczniowi także podstawy muzyki. W Biblioteca Comunale di San Gimignano zachowały się dwie *Toccaty* na instrument klawiszowy, sygnowane „del Padre Mariotto Bocciantini" (I-SGc, sygn. F.S.M.58). O ile nie zachodzi tu zbieżność imienia i nazwiska z inną osobą, są to utwory pierwszego nauczyciela Pasquiniego.

4 Nie wiadomo, u kogo uczył się Pasquini, ale istnieje prawdopodobieństwo, że mógł to być któryś z muzyków związanych z Accademia della Morte (por. przyp. 5): Maurizio Cazzati, Biaggio Marini bądź Carlo Cappellini. Po tym ostatnim Pasquini przejął posadę organisty.

della Morte[5], a w grudniu 1655 roku rozpoczął służbę u rzymskiego arystokraty, rezydującego wówczas w Ferrarze, Innocenza Contiego del duchi di Poli. Najprawdopodobniej dzięki temu patronatowi Pasquini znalazł się niebawem w Rzymie, z którym to miastem związał swoje dalsze życie[6]. Od 1657 roku sprawował tam funkcję organisty w kościele Santa Maria in Vallicella, a w latach 1664–1704 był też organistą kościoła Santa Maria Maggiore oraz organistą senatu i mieszkańców Rzymu przy Santa Maria in Ara Coeli. Jako członek misji dyplomatycznej kardynała Flavia Chigiego, legata papieża Aleksandra VII, odbył w 1664 roku podróż do Francji na dwór Ludwika XIV[7]. Okoliczność ta dała kompozytorowi możliwość obserwowania francuskiego życia muzycznego i teatralnego na dworach arystokratycznych oraz dworze królewskim.

Sprawując nadal służbę na dworze kardynała Chigiego, w roku 1667 Pasquini został przyjęty na dwór rodziny książęcej Borghese, dla której pełnił m.in. funkcję organisty w kaplicy tejże familii w kościele Santa Maria Maggiore. Był ponadto zatrudniany przez największych mecenasów ówczesnego Rzymu, do których – oprócz Flavia Chigiego – zaliczali się kardynałowie Benedetto Pamphilj oraz Pietro Ottoboni, a także królowa Krystyna Szwedzka. W 1694 roku działał w tzw. Coro d'Arcadia, grupie wirtuozów, do której należeli m.in. Arcangelo Corelli, Matteo Fornari, Giovanni Lorenzo Lulier i Giovanni Bononcini. W 1706 roku wraz z Arcangelem Corellim i Alessandrem Scarlattim był jednym

5 Accademia della Morte – stowarzyszenie o charakterze charytatywnym (rodzaj konfraterni) powołane do istnienia w XIV wieku. Tego typu stowarzyszenia oprócz swojej podstawowej aktywności dobroczynnej rozwijały działalność kulturalną, także na polu muzyki. Przed Pasquinim funkcję organisty Accademii pełnili m.in. Luzzasco Luzzaschi i Girolamo Frescobaldi.

6 Istnieją przesłanki, jakoby w Rzymie Pasquini pobierał nauki u Loreta Vittoriego i Antonia Cestiego. Jednak Arnaldo Morelli w swojej biografii Pasquiniego obala ten pogląd (zob. A. Morelli, *La virtù in corte*, LIM Libreria Italiana Musicale, Lucca 2016).

7 Pasquini należał do grona czterech muzyków towarzyszących kardynałowi; pozostali to: Lelio Colista (lutnista), Domenico Giuseppe Tommasini (skrzypek) i Pietro Paulo Cappellini (skrzypek, grający także na lirze i mandoli). Misja ta miała na celu ponowne nawiązanie przez papiestwo kontaktów dyplomatycznych z Paryżem po skandalu, jaki miał miejsce w Rzymie w 1662 roku, wskutek którego ówczesny ambasador Francji opuścił placówkę. W trakcie podróży muzycy wielokrotnie występowali przed gośćmi legata, jednak na dworze Ludwika XIV już nie koncertowali.

z pierwszych muzyków przyjętych do Accademia dell'Arcadia[8]. Corelli, Pasquini i Scarlatti częstokroć grywali razem, gdy ten ostatni przebywał w Rzymie w latach 1703–1708. Głównym nurtem aktywności kompozytorskiej Pasquniego była opera i inne dzieła wokalno-instrumentalne dużego formatu. Jego utwory wykonywane były nie tylko w Rzymie, ale i w innych miastach włoskich.

Działalność dydaktyczną rozpoczął Pasquini dopiero pod koniec życia, gdy wycofał się już z wielu funkcji sprawowanych przez całe dziesięciolecia, w tym ze współpracy z teatrami operowymi. Miał wielu wybitnych uczniów, do których zaliczali się m.in. Georg Muffat, Johann Philipp Krieger, Giovanni Maria Casini, Floriano Arresti, Francesco Gasparini, Tommaso Bernardo Gaffi, Domenico Zipoli. Prawdopodobnie naukę u niego pobierali również młody Francesco Durante, który stał się później jednym z wiodących *maestri* szkoły neapolitańskiej, oraz Domenico Scarlatti.

Bernardo Pasquini zmarł w Rzymie 21 listopada 1710 roku[9]. Pierwszą notę biograficzną na jego temat znajdujemy u Ottavia Pitoniego w *Notizia de' contrapuntisti e compositori di musica* (1725). Ten działający w Rzymie organista i kompozytor mógł osobiście znać Pasquiniego – wyrażał się z najwyższym uznaniem zarówno o jego kompozycjach, jak i stylu gry.

Twórczość Bernarda Pasquiniego

Wśród dzieł Pasquiniego znajdują się wszystkie charakterystyczne dla epoki i ośrodka gatunki: opery, oratoria, kantaty, utwory na instrumenty klawiszowe. Pasquini pozostawił też świadectwa swojej działalności dydaktycznej – jest autorem dzieła *Regole per ben suonare il Cembalo ò Organo* (zaginione) i podręcznika kontrapunktu *Saggi di Contrappunto* (1695). Był jednym z najważniejszych kompozytorów

8 Właściwie Pontificia Accademia degli Arcadi – stowarzyszenie literatów założone w Rzymie w 1690 roku, rok po śmierci królowej Krystyny Szwedzkiej, dla upamiętnienia jej osoby. Pierwszoplanowym celem Accademii było wspieranie rozwoju włoskiej poezji. Accademia przetrwała przez kolejne dwa stulecia, a od 1925 roku spadkobiercą jej tradycji i archiwów jest stowarzyszenie literackie Accademia Letteraria Italiana.

9 Spadkobiercami, w których rękach spoczęły m.in. rękopisy muzyczne kompozytora, byli jego siostrzeńcy: Felice Bernardo Ricordati i Giovanni Francesco Ricordati.

włoskiej muzyki na instrumenty klawiszowe pomiędzy Girolamem Frescobaldim a Domenikiem Scarlattim. Jego utwory na instrumenty klawiszowe zachowały się przede wszystkim w rękopisach, w większości jako autografy. Zaledwie pojedyncze utwory pojawiały się w wydawanych drukiem antologiach z epoki[10]. Można domniemywać, że kompozytor nie dokładał starań o publikowanie swoich utworów, co jaskrawo kontrastuje z postawą jego kolegi Arcangela Corellego, który w okresie od 1681 do 1714 roku opublikował sześć opusów, a także wydał inne, nieopusowane dzieła.

Utwory przeznaczone na instrumenty klawiszowe – klawesyn i organy – pochodzą z ostatnich dwóch dekad życia kompozytora. Od około 1691 do 1708 roku Pasquini sporządził kilka tomów manuskryptów, z których zachowały się cztery. Obecnie jeden jest w posiadaniu Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (sygn. Landsberg 215), a pozostałe trzy w zbiorach British Library w Londynie (sygn. Add. 31501/I-III). Wiele z tych utworów reprezentuje styl polifonii imitacyjnej, jak np. capriccia, fantazje, ricercary, canzony, fugi. Ponadto pojawiają się toccaty, tastaty, cykle wariacji, partity, passacaglie, bizzarrie, arie, utwory taneczne (balli, alemandy, correnti, gagliardy, sarabandy). Spora grupa drobnych utworów nie posiada żadnego określenia. Słowa *toccata* i *tastata* traktuje się synonimicznie. Utwory tego typu są charakterystyczne dla stylu nowszego, a ich język harmoniczny zbliża się ku systemowi dur-moll. O ile określenie *toccata* jest dość powszechne, o tyle *tastata* jest słowem spotykanym rzadko, jednak to nie Pasquini posłużył się nim jako pierwszy – tastaty pojawiły się w twórczości nieco wcześniejszych generacji włoskich kompozytorów muzyki klawesynowej; zdarzają się także w literaturze lutniowej[11].

Pasquini był prawdopodobnie pierwszym kompozytorem piszącym prawdziwe partimenti[12], jakkolwiek sam nie stosował tego określenia. Można zatem przypuszczać, że zapis w postaci basu cyfrowanego był dla niego jedynie specyficznym sposobem notacji (innym

10 Najstarsza z tych antologii to zbiór wydany w Amsterdamie prawdopodobnie w ostatnich latach XVII wieku: *Toccates & Suittes Pour le Clavessin de Messieurs Pasquini, Poglietti, & Kaspar Kerle, Amsterdam*. Kilka utworów Pasquiniego znajduje się też w antologiach angielskich (por. A. Morelli, dz. cyt., s. 327–328).

11 Zob. np. Pietro Paolo Melli (1579–1623), *Tastata detta la Cortese* (*Intavolatura di liuto attiorbato. Libro secondo*, Venezia 1616).

12 Więcej o partimento w artykule autorki: J. Solecka, *Partimento – praktyka czy sztuka*, „Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ" 2019, nr 49, s. 23–42.

niż *intavolatura*), który mógł zostać zastosowany do dowolnego typu utworu na instrument klawiszowy. Należy w tym miejscu podkreślić, że zapis ten absolutnie nie musiał być zarezerwowany dla partii akompaniującej – *sonare sopra il basso* oraz *accompagnare* nie były w XVII wieku zwrotami równoznacznymi. Umiejętność *sonare sopra il basso* była elementem sztuki wykonawczej opisywanej jako *ben suonare il cembalo o organo* i nie dotyczyła samego akompaniamentu, a sztuki improwizacji na podanym przebiegu basowym. Wyraźnie te dwa aspekty wykonywania muzyki na podstawie basu cyfrowanego rozróżnia Francesco Gasparini w swoim *L'armonico pratico*[13].

Autorka przedstawia poniżej studium własnych realizacji wybranych partimenti Bernardo Pasquiniego: *Basso Continuo* [*II*][14] i [*Basso IV*], pochodzących ze zbioru *Sonate per uno o due Cembali con il basso cifrato* zachowanego w British Library w Londynie pod sygnaturą Ms. Add. 31501, I. Zbiór ten jest w całości autografem. Składają się na niego: *Tastata*, *Corrente* i *Aria*[15], a następnie 14 *Sonat* i 14 *Bassi* zapisanych w postaci basu cyfrowanego[16]. Materiały te – jako część większego przedsięwzięcia edytorskiego poświęconego twórczości Pasquiniego – zostały wydane w 2006 roku pod redakcją Edoarda Bellottiego[17] i na tekście nutowym tego wydania oparto się w prezentowanej pracy. Partimenti podwójne, zawierające dwa głosy basowe są określane przez kompozytora jako *Sonata*, natomiast partimenti pojedyncze noszą nazwy *Basso Continuo*, samo *Basso* bądź też nie mają żadnego określenia słownego. Są to utwory cykliczne, składające się z dwóch do sześciu części (dominuje jednak układ trzyczęściowy), a wewnątrz cyklu zawsze obowiązuje ta sama tonacja.

13 F. Gasparini, *L'armonico pratico al Cimbalo. Regole, osservazione, ed avvertimenti per ben suonare il basso e accompagnare sopra il cimbalo, spinetta ed organo*, Venezia 1708.

14 Tytuły poszczególnych utworów podane za: B. Pasquini, *Opere per Tastiera Vol. VI. London, Bl Ms. Add. 31501, I*, red. E. Bellotti, Il Levante, Latina 2006. Nawiasy kwadratowe zostały wprowadzone przez wydawcę Pasquiniego tam, gdzie w manuskrypcie brakuje albo numeru, albo całego tytułu kolejnego *Basso*.Uzupełnione numery odnoszą się do porządku utworów w całym zbiorze.

15 Są to drobne kompozycje w zapisie intawolaturowym.

16 Przy utworach zamieszczone są daty z lat 1703–1704, mogące świadczyć o czasie ich powstania lub skopiowania.

17 B. Pasquini, *Opere per Tastiera*…, dz. cyt.

Realizacja wybranych partimenti Pasquiniego

Przedstawione poniżej realizacje to w pełni rozpisane utwory na instrument klawiszowy, czyli tzw. *disposizioni*, a nie zapis improwizacji. Warto przypomnieć, że każda realizacja partimento – czy to w postaci improwizacji, czy kompozycji – jest zaledwie jedną z wielu możliwych interpretacji zapisu *basso continuo*. Techniki kompozytorskie i faktura przedstawionych realizacji zależały w największej mierze od samej materii tekstu muzycznego pozostawionego przez Pasquiniego i tkwiących w nim możliwości. Autorka nie stawiała sobie za cel stworzenia możliwie wiernych rekonstrukcji realizacji historycznych. Jej realizacje bazują na kontrapunkcie i starają się wpisywać w styl epoki, jednak ukierunkowane są przede wszystkim na ożywienie sztuki partimento we współczesnej praktyce wykonawczej.

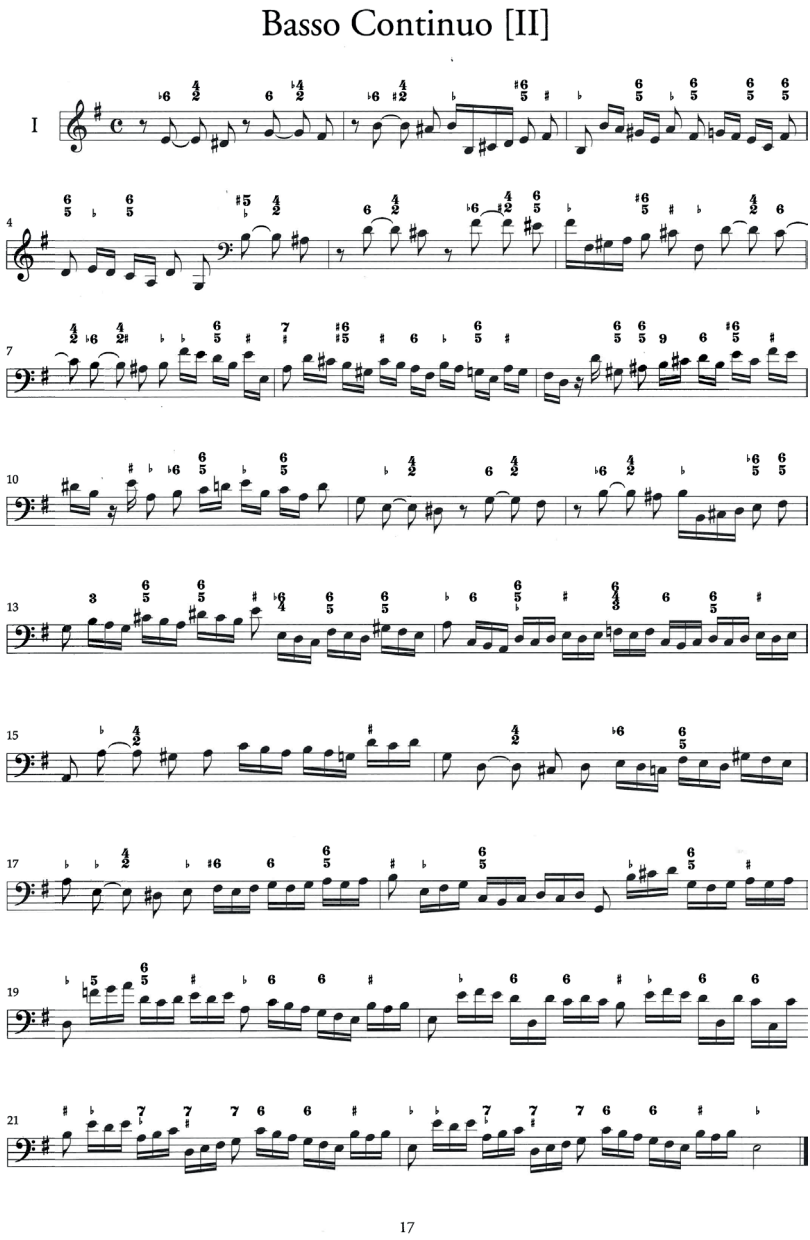
***Basso Continuo* [*II*]**

Cechy materiału muzycznego pozostawionego w postaci partimento

Basso Continuo [*II*] składa się z trzech części, wszystkie utrzymane są w tonacji e-moll. Pomiędzy częściami istnieje zasadniczy kontrast, przede wszystkim pod względem materiału muzycznego. Podobnie jak stanowcza większość partimenti Pasquiniego nie zostały one opatrzone żadnymi oznaczeniami odnośnie do tempa i charakteru.

Część I (przykład 1)

Linia melodyczna głosu cyfrowanego to zawsze najniższy głos w tej kompozycji, choć na początku przebiega on dość wysoko – pierwsza fraza dochodzi aż do h^1. Prawdziwy bas wchodzi dopiero w takcie 4, od momentu pojawienia się klucza basowego. Część ta najwyraźniej nie jest przeznaczona do realizacji z zastosowaniem ścisłej techniki imitacyjnej, ale zachęca do użycia imitacji swobodnej.



Przykład 1. *Basso continuo* [*II*], cz. I. Źródło: B. Pasquini, *Opere per Tastiera Vol. VI. London, Bl Ms. Add. 31501, I*, red. E. Bellotti, Il Levante, Latina 2006, s. 17

W linii głosu ocyfrowanego pojawiają się trzy pomysły melodyczne, dające podstawę do stworzenia pełnej tkanki polifonicznej. Są to:

- motyw I – formuła półkadencji z zastosowaniem rytmu synkopowanego i opóźnienia (t. 1),
- motyw II – figuracje szesnastkowe o charakterze formuł kadencyjnych (t. 3, 4),
- motyw III – figuracje w rytmie triol szesnastkowych (t. 13, 14).

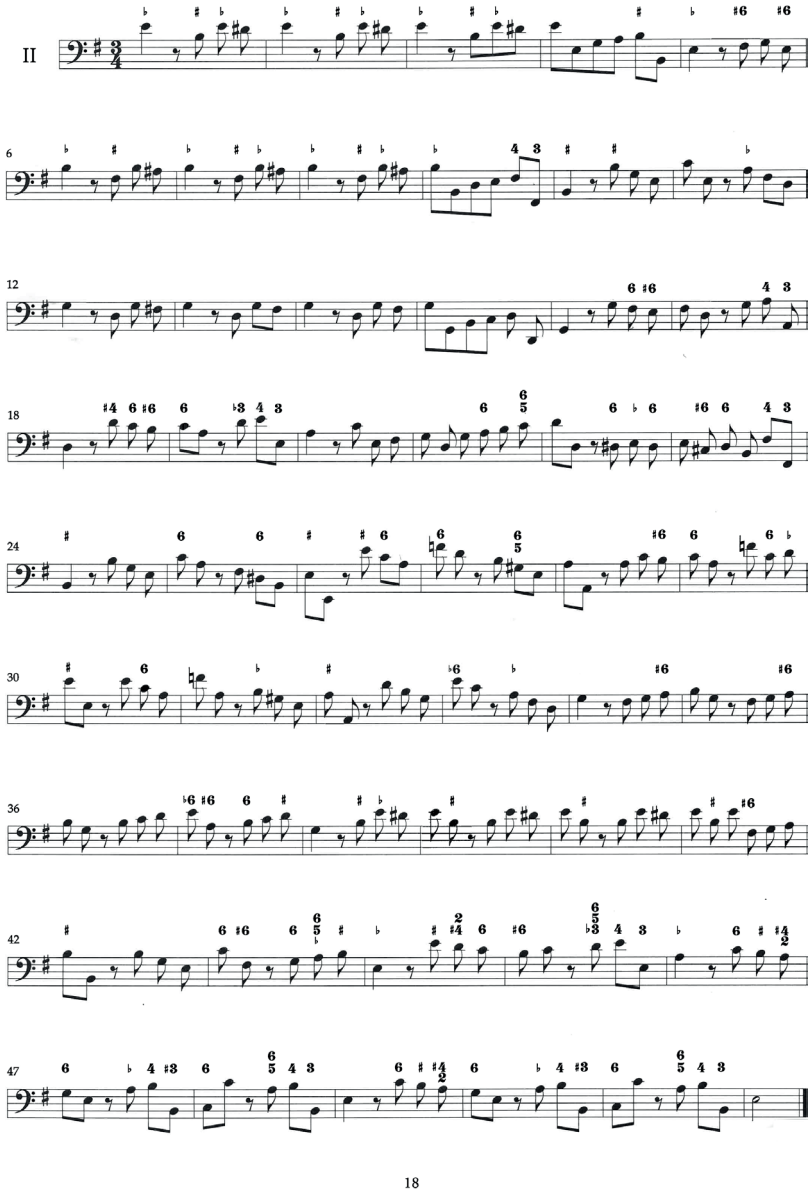
Cechą pomocną przy realizacji tej części jest czytelne frazowanie i kadencjonowanie głosu najniższego, często podkreślone dużym i charakterystycznym skokiem. Dzięki temu niektóre frazy rozgrywają się w oddalonych od siebie rejestrach instrumentu. Frazy są różnej długości i nie zawsze są względem siebie symetryczne, a ich zróżnicowana długość sugeruje zastosowanie w realizacji snucia motywicznego i imitacji. Uwagę zwraca fakt, że myśli muzyczne stają się coraz krótsze – na początku części mają po cztery takty długości i zbudowane są z różnych motywów, ale na końcu są już jednotaktowe i wykorzystują tylko przekształcenia motywu III. Świadczy to o tendencji do intensyfikacji narracji muzycznej w dążeniu do osiągnięcia kulminacji blisko zakończenia utworu.

Harmonia obfituje tu w dysonanse i opóźnienia. Cyfrowanie jest kompletne, ale pozwala na wprowadzenie dodatkowych składników akordów i opóźnień. Ciekawym miejscem jest modulacja do tonacji d-moll osiągniętej w takcie 19, a więc już blisko zakończenia. Jest to niespodziewany zwrot modulacyjny, oddziałujący tym intensywniej, że zaledwie takt wcześniej mamy akord H-dur. Ten niebanalny krok w przebiegu harmonicznym można uznać za kulminacyjny moment tej części.

Część II (przykład 2)

Tekst części II wygląda na pierwszy rzut oka dość skromnie i wręcz mało inspirująco. Brak tu motywów, które można by wykorzystać do imitacji, a krótkie, przerywane pauzami frazy głosu basowego zdają się grozić fatalnym skutkiem porwanej narracji muzycznej zrealizowanego utworu. Tymczasem największym atutem tej części jest jej przebieg formalny, wynikający w dużej mierze z harmonii.

Głos basowy porusza się motywami o charakterze zwrotów kadencyjnych, tworząc z nich krótsze i dłuższe frazy. Długość tych fraz bywa



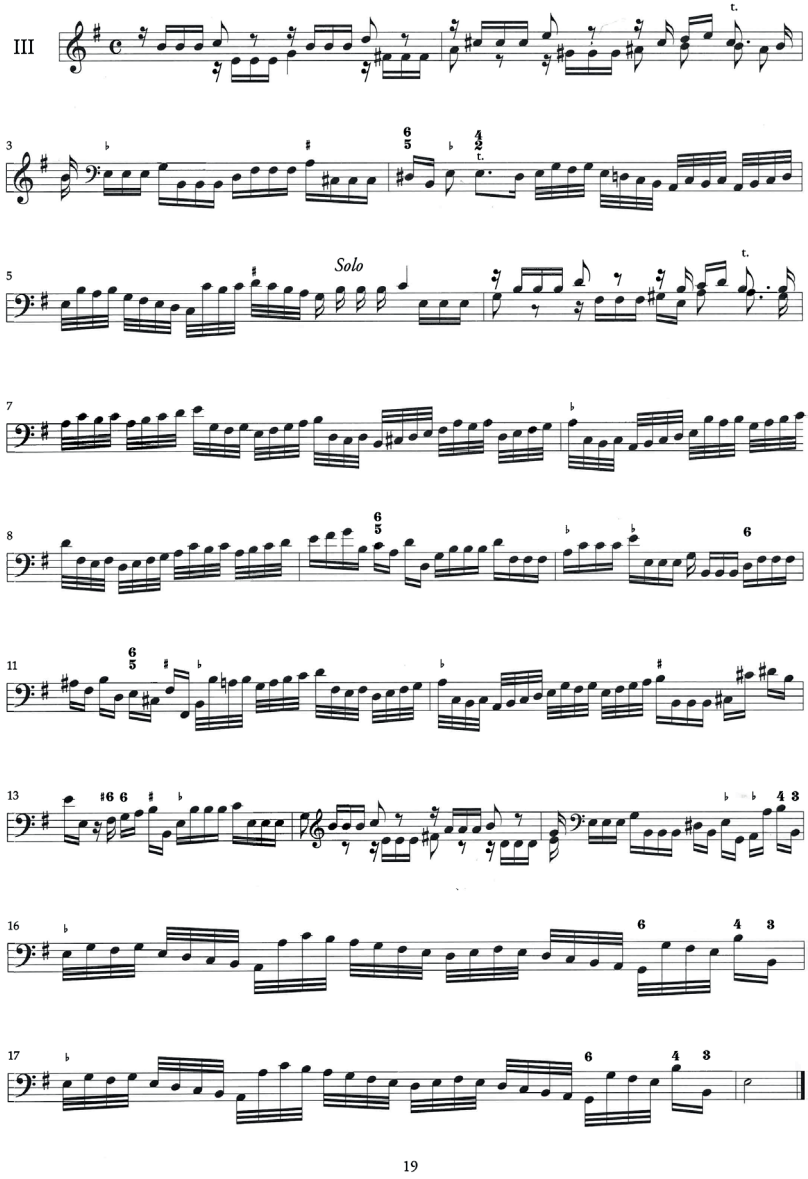
Przykład 2. *Basso continuo* [*II*], cz. II Źródło: B. Pasquini, *Opere per Tastiera Vol. VI. London, Bl Ms. Add. 31501, I*, red. E. Bellotti, Il Levante, Latina 2006, s. 18

łatwa do uchwycenia (jak choćby na początku), ale czasami – zwłaszcza w odcinku środkowym – trudno mówić o potoczystości narracji muzycznej. Jednakże bliższa analiza linii basu pozwala odkryć niezwykłą cechę tego utworu, a mianowicie formę repryzową z wyraźnie zarysowanym pomysłem tematu. Bazą dla tematu jest myśl muzyczna zawarta w taktach od 1 do początku 5. Po zaledwie jednotaktowym łączniku ten sam pomysł zostaje powtórzony w tonacji molowej dominanty (t. 6 – pocz. 10), a następnie – po dwutaktowym łączniku – w tonacji paralelnej (t. 12 – pocz. 16). Jak więc widać, mamy tu do czynienia z wyraźnym układem formalnym opartym na temacie, traktowanym w sposób zbliżony do tego, jak będzie to miało miejsce we wczesnej postaci klasycznej formy sonatowej. Wyłania się zatem ekspozycja z prezentacją tematu w tonacjach: toniki, molowej dominanty i paraleli.

Fragment, który następuje po tak ukształtowanej ekspozycji (t. 17 – pocz. 38), można zinterpretować jako przetworzenie. Jest to miejsce ruchliwe tonalnie, o nieregularnych frazach. Nadejście repryzy jest nieco zaskakujące – ma miejsce w takcie 38 i zaczyna się od tonacji G-dur, czyli paraleli, ale natychmiast zwraca się ku tonicznemu e-moll. Linia melodyczna basu przy powrocie tematu w repryzie tylko nieznacznie zmienia się w stosunku do ekspozycji, co pozwala uniknąć schematyczności w przedstawionej realizacji. Po rekapitulacji forma zmierza ku zakończeniu, posiłkując się małą repryzą (podobnie jak w części I tego *Basso*, w manuskrypcie jest ona zanotowana za pomocą znaku repetycji).

Część III (przykład 3)

Materiał muzyczny III części *Basso Continuo* [*II*] to podstawowe myśli muzyczne zaprezentowane od razu w kilku głosach oraz ruchliwa, figuracyjna linia głosu basowego. Dostajemy więc kompletny materiał motywiczny, dokładny przebieg harmoniczny, a także jednoznaczną sugestię zastosowania techniki imitacyjnej. Zasadniczym motywem służącym do imitacji, który możemy nazwać tematem, jest tu repetycja dźwięku (po pauzie szesnastkowej) i krok w górę o sekundę lub tercję. Kompozytor pozostawił pełną ekspozycję, prezentującą przeprowadzenie tematu najpierw przez dwa górne głosy (t. 1–2), a następnie przez dwa dolne (t. 3–4). Co prawda głosy dolne zanotowane są jako jedna linia melodyczna (t. 3), ale to konwencjonalny sposób zapisu,



Przykład 3. *Basso Continuo* [*II*], cz. III. Źródło: B. Pasquini, *Opere per Tastiera Vol. VI. London, Bl Ms. Add. 31501, I*, red. E. Bellotti, Il Levante, Latina 2006, s. 19

charakterystyczny dla partimento i pojawiający się także w dalszym przebiegu tej części. Przeprowadzenia tematu są uporządkowane zwrotami kadencyjnymi i dzięki temu tworzą klarowne frazy. W takcie 5 pokaz tematu został opatrzony określeniem *solo*. Motyw figuracji trzydziestodwójkowych pojawia się po raz pierwszy w takcie 4 w głosie basowym i jest on materiałem kontrapunktu dla tematu. Z tej figuracji powstaje wiele stosunkowo długich fraz głosu basowego.

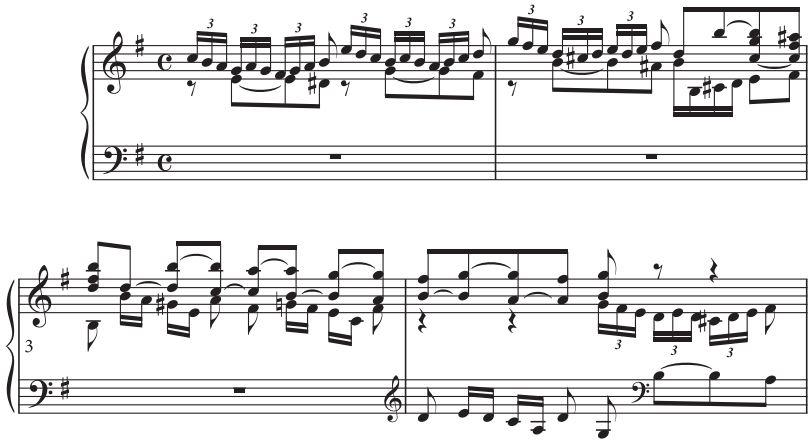
Ta część posiada wyraźne cechy formy repryzowej – w takcie 14 kompozytor zaplanował ponowne przeprowadzenie tematu, rozpisując jego przebieg. Podobnie jak w poprzednich częściach tego cyklu i tu pojawia się mała repryza, w manuskrypcie zanotowana znakiem repetycji, która w wydaniu Bellottiego została rozpisana.

Plan harmoniczny utworu jest dość prosty – po ekspozycji zamykającej się w tonacji zasadniczej w takcie 4 następują modulacje: do molowej subdominanty (t. 7), paraleli (t. 9), molowej dominanty (t. 11) i powrót do toniki (t. 13). Przypadają one na ogniwo środkowe, odróżniające się od ekspozycji i repryzy nie tylko harmonicznie, ale i melodycznie – właśnie tu przeważają w głosie basowym długie figuracje trzydziestodwójkowe, sugerujące w realizacji imitacje tematu w głosach wyższych.

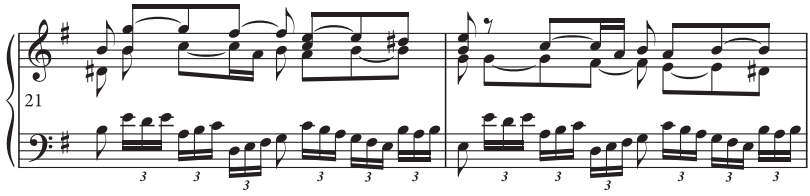
Realizacja

Część I

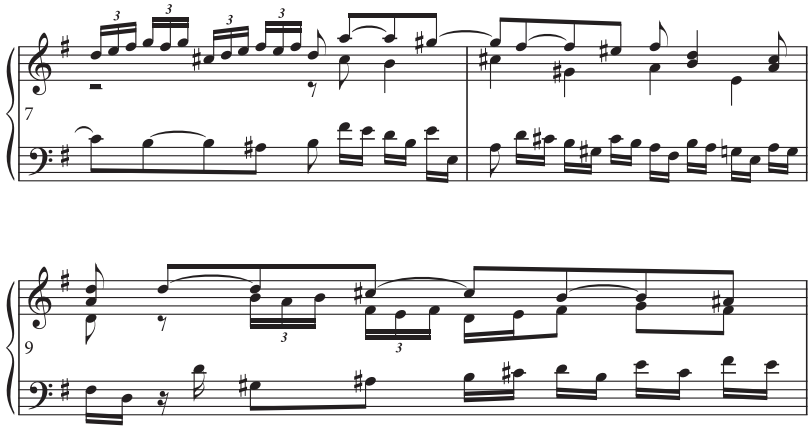
Część I *Basso Continuo* [*II*] w realizacji autorki posługuje się fakturą polifoniczną z zastosowaniem imitacji swobodnej. Zasadniczo faktura jest trzygłosowa, od czasu do czasu wzbogacona dodatkowym składnikiem w pojedynczych akordach, a jedynie we frazie kulminacyjnej liczba głosów wzrasta do czterech (kon. t. 17 – poł. 19). Poszczególne motywy kompozycji (wymienione powyżej) kontrapunktują się wzajemnie, tworząc zwarte frazy i eksplorując możliwości kontrapunktu podwójnego. I tak motywowi I towarzyszy już na początku w górnym głosie motyw III (przykład 4). W ostatnich taktach to bas prowadzi figurację opartą na motywie III, a głosy środkowy i górny poruszają się w oparciu o motyw I (przykład 5). Motyw II pojawia się tylko w basie, nie został on przeniesiony do głosów wyższych, ale również łączony jest z motywem I w tych głosach (przykład 6). Niekiedy motywy przenoszone są z głosu do głosu na krótkich odcinkach (przykład 7).



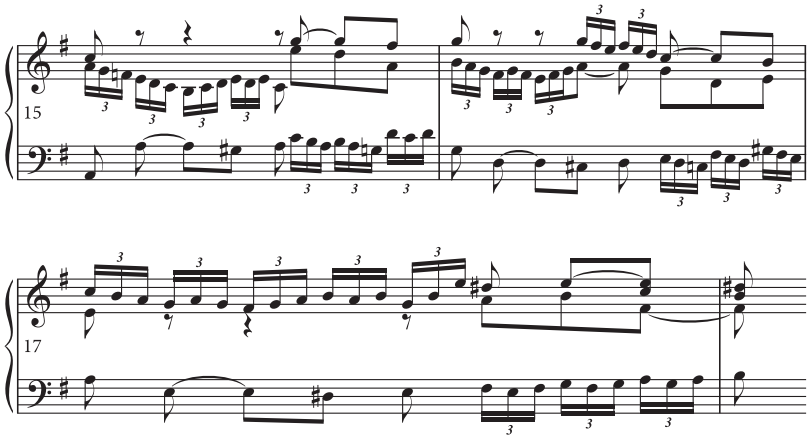
Przykład 4. *Basso Continuo* [*II*], cz. I, t. 1–4 (realizacja)



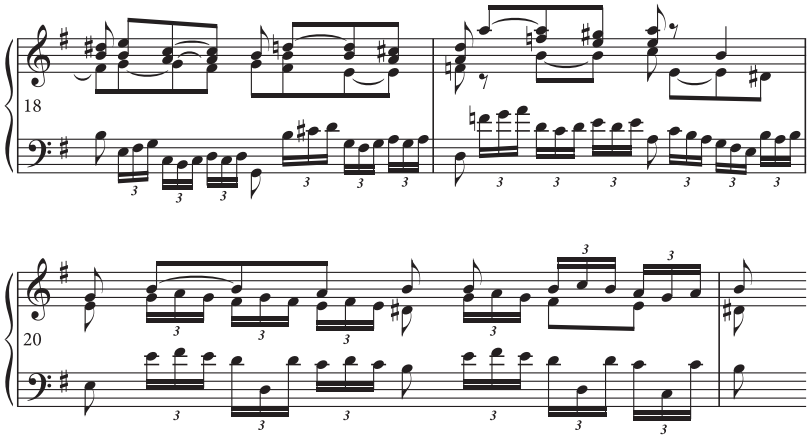
Przykład 5. *Basso Continuo* [*II*], cz. I, t. 21–22 (realizacja)



Przykład 6. *Basso Continuo* [*II*], cz. I, t. 7–9 (realizacja)



Przykład 7. *Basso Continuo* [*II*], cz. I, t. 15 – pocz. 18 (realizacja)



Przykład 8. *Basso Continuo* [*II*], cz. I, t. 18 – pocz. 21 (realizacja)

W kulminacji utworu (modulacja do d-moll) szczególnie dobrze sprawdził się motyw I. Zaangażowany w górnych głosach (t. 19), przysłużył się wzmożeniu napięcia harmonicznego opóźnieniami i synkopami, a stopniowemu rozładowaniu napięcia od taktu 20 sprzyja użycie motywu III w dwóch głosach równocześnie (przykład 8).

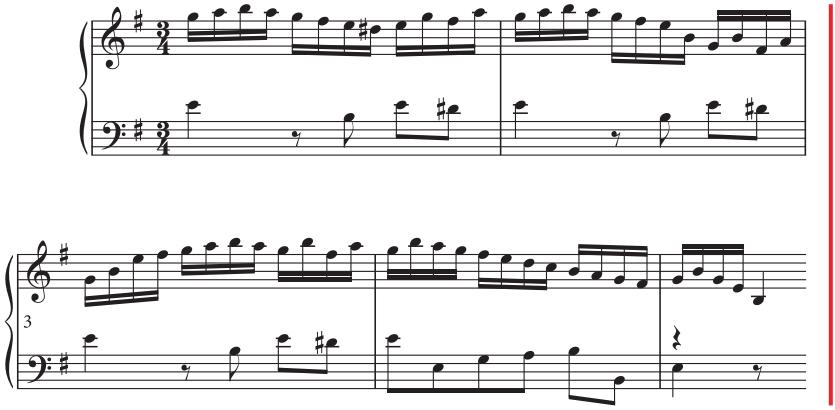
W stosunku do tekstu oryginału w kilku miejscach przedstawionej tu realizacji wzbogaceniu uległa harmonia. Stało się to za sprawą użycia motywu I i w związku z opóźnieniami, jakie niesie on ze sobą. Jest tak na przykład w taktach 3 i 4 (przykład 4).

Przedstawiona realizacja to rodzaj fantazji polifonicznej o swobodnej formie. Jej kulminacja jest budowana poprzez stopniowe skracanie fraz i tym samym intensyfikowanie narracji muzycznej. Dialog pomiędzy trzema podstawowymi motywami, wynikający z zastosowania kontrapunktu podwójnego, sprzyja jednolitości utworu, a jednocześnie przydaje mu cech retorycznych. Część ta nie ewokuje żadnych skojarzeń tanecznych, nie nawiązuje też do stylu wokalnego – reprezentuje czysty styl instrumentalny, idiomatyczny dla instrumentu klawiszowego (por. pełny tekst nutowy realizacji w *Aneksie*).

Część II

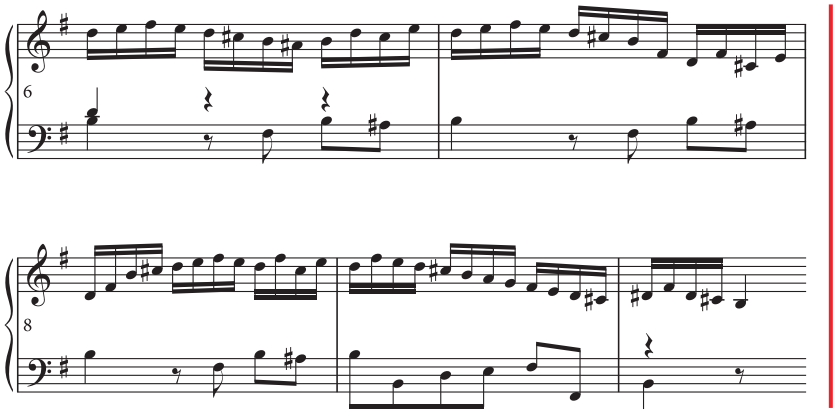
Część II w realizacji autorki przybrała postać sonaty figuracyjnej w żywym tempie. Faktura realizacji jest dwugłosowa, wzbogacona w kadencjach o homofonicznie traktowane dodatkowe głosy. Opisana powyżej interpretacja konstrukcji tego utworu jako wczesnej postaci formy sonatowej została zrealizowana w oparciu o motoryczną figurację, idiomatyczną dla instrumentu klawiszowego. Dzięki takiej melodyce, jej migotliwości i giętkości możliwe stało się przeprowadzenie tematu zarówno w ekspozycji – gdzie prezentowany jest w przytoczonych wymienionych wcześniej trzech tonacjach – jak i w repryzie (na tle nieco odmienionej linii melodycznej basu), a także w ogniwie przetworzenia, gdzie snujące się pochody figuracyjne nie rażą dosłownością cytowania tematu. Jeśli chodzi o przebieg harmoniczny, w jednym detalu realizacja odbiegła od zapisu cyfrowego. Ma to miejsce w drugim takcie każdego przytoczenia tematu: zanotowana przez Pasquiniego dominanta na drugiej połowie drugiej ćwierćnuty taktu zastąpiona została kontynuacją akordu tonicznego (por. przykłady 9–12).

Ekspozycja tematu w tonacji toniki:



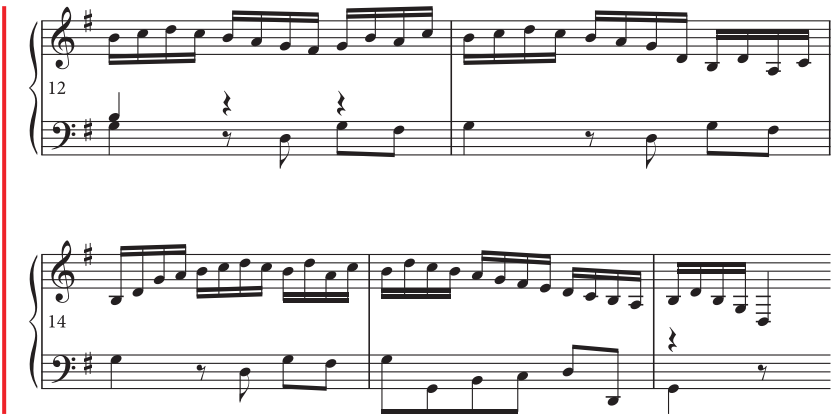
Przykład 9. *Basso Continuo* [*II*] cz. II, t. 1 – pocz. 5 (realizacja)

Powtórzenie tematu w tonacji molowej dominanty:



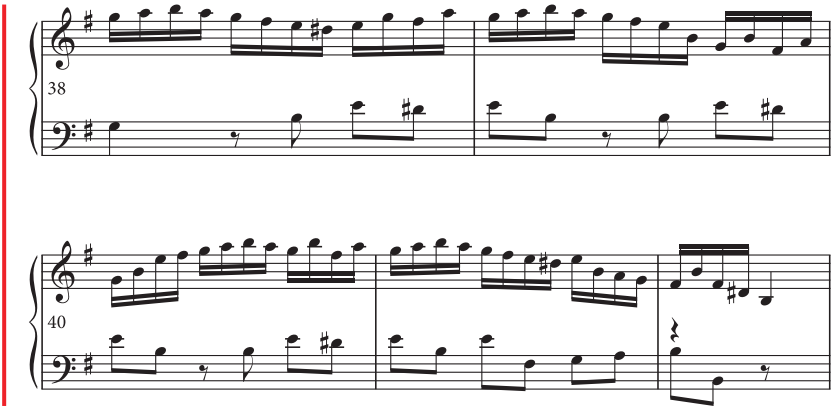
Przykład 10. *Basso Continuo* [*II*], cz. II, t. 6 – pocz. 10 (realizacja)

Powtórzenie tematu w tonacji paraleli:



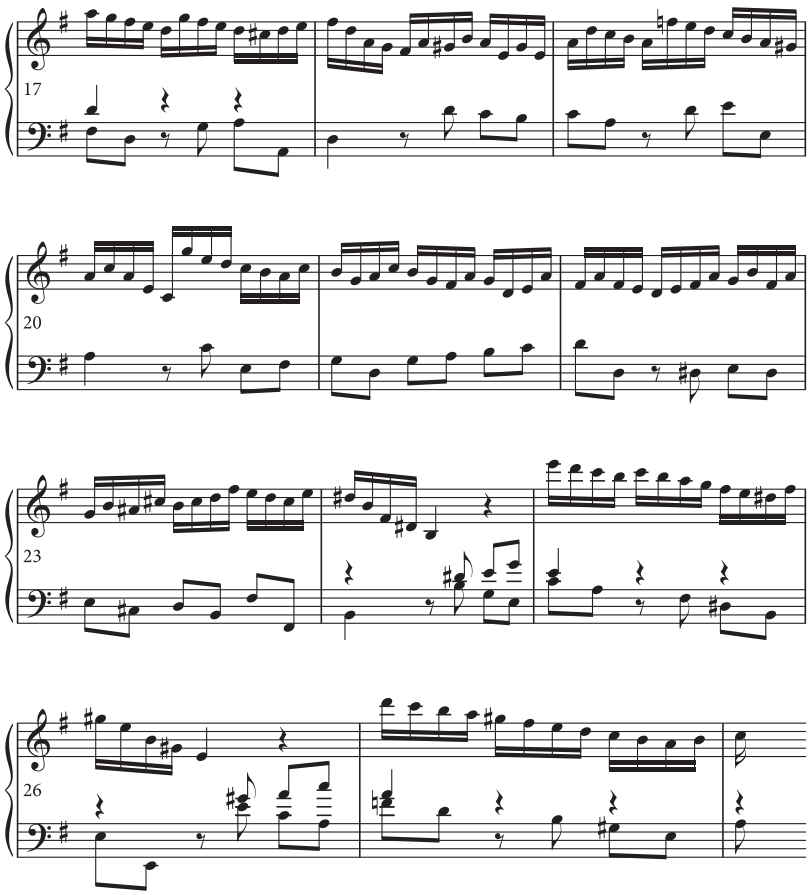
Przykład 11. *Basso Continuo* [*II*], cz. II, t. 12 – pocz. 16 (realizacja)

Temat w repryzie:



Przykład 12. *Basso Continuo* [*II*], cz. II, t. 38 – pocz. 42 (realizacja)

Ogniwo przetworzeniowe oparte jest w całości na pokrewnej tematowi motywice, ujętej w ramy harmonii i frazowania podyktowanych przebiegiem basu cyfrowanego (przykład 13). Nieregularne frazy tego ogniwa nie tylko nie szkodzą narracji muzycznej, ale wręcz wspierają ją swoją nieprzewidywalnością, dodając formie retorycznych cech *perturbatio*.



Przykład 13. *Basso Continuo* [*II*], cz. II, t. 17 – pocz. 28 (realizacja)

Odkrycie we włoskim basie cyfrowanym z przełomu XVII i XVIII wieku zalążka formy sonatowej jest ogromnym zaskoczeniem. Zdumiewająca jest – w tak szkicowo zapisanym utworze – konsekwencja, z jaką przeprowadzony został ten zamysł formalny, jego logika, a nade wszystko trafna prognoza tego nadzwyczajnego, jednego z najbardziej nośnych układów formalnych w muzyce instrumentalnej XVIII i XIX wieku. Szybkie przebiegi figuracyjne w górnym głosie realizacji pozwoliły zatrzeć wrażenie porwanej narracji muzycznej, jakie mogłoby powstać wskutek licznych pauz w głosie basowym. Linia basu z kolei dobrze sprawdziła się jako kontrapunkt do tej figuracji, przydając jej lekkości i nie tworząc zbyt natarczywego tła dla jej ruchliwości.

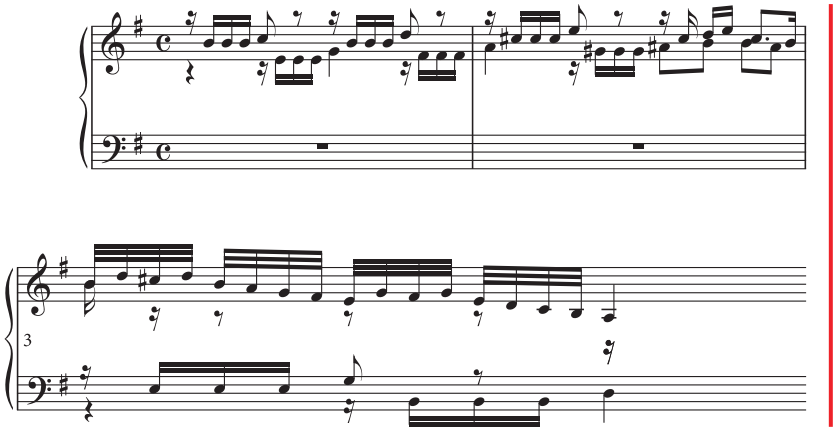
Zaprezentowana realizacja czyni z tej części *Basso Continuo* [*II*] utwór nowoczesny jak na czasy swojego powstania. Jeśli kompozytor, wiedziony niezawodnym instynktem twórczym, naszkicował układ formalny przyszłości, to autorka uznała, że można przybrać go w cechy zwiastujące to, co w muzyce na instrumenty klawiszowe miało dopiero nadejść, chociażby w twórczości Domenica Scarlattiego (por. pełny tekst nutowy realizacji w *Aneksie*).

Część III

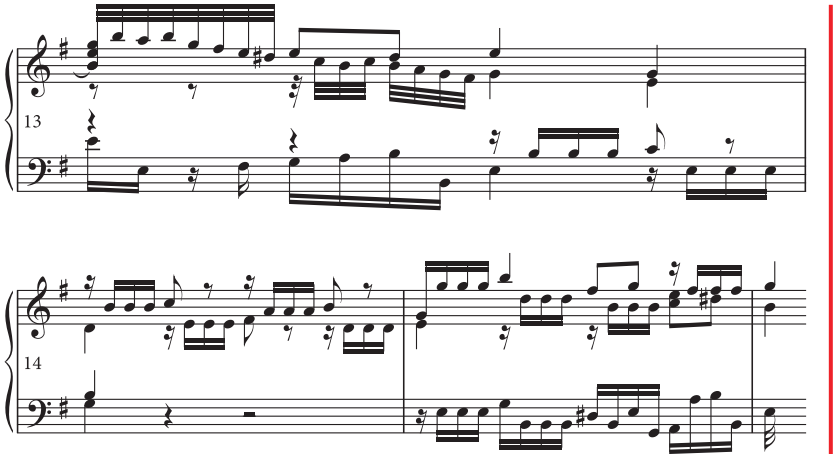
Podstawą jest tu krótki temat, nie tylko wprowadzony, ale i przeprowadzony przez kompozytora w ekspozycji i repryzie. Pierwsze dwa takty ekspozycji nie wymagały żadnej interwencji w realizacji, dopiero wejścia tematu w głosach dolnych wymusiły konieczność uzupełnienia kontrapunktem partii głosów wyższych. Użyty w nich został materiał motywiczny figuracji trzydziestodwójkowej (przykład 14). Podobnie przedstawia się realizacja repryzy (t. 14), z tym że nie pojawia się tam kontrapunkt (przykład 15).

Kontrapunkt w głosie górnym, poza miejscem przedstawionym w przykładzie 14 (t. 3), pojawia się jeszcze tylko dwukrotnie, na krótkich odcinkach: w takcie 6 (przykład 16) i w takcie 13 (przykład 15). Zdaje się, że kompozytor zarezerwował ten materiał muzyczny raczej dla partii basu.

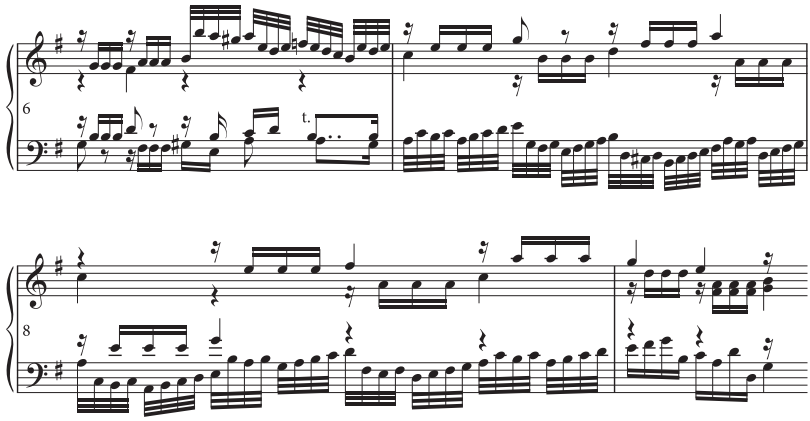
Drobne wartości rytmiczne kontrapunktu sugerują wirtuozowski charakter utworu, co jest cechą wyróżniającą go na tle innych *Bassi* Pasquiniego. W miejscach, gdzie dolny głos wykonuje długie figuracje wysnute z tego kontrapunktu (t. 7–8), głosy górne prowadzą dialog oparty na temacie (przykład 16).



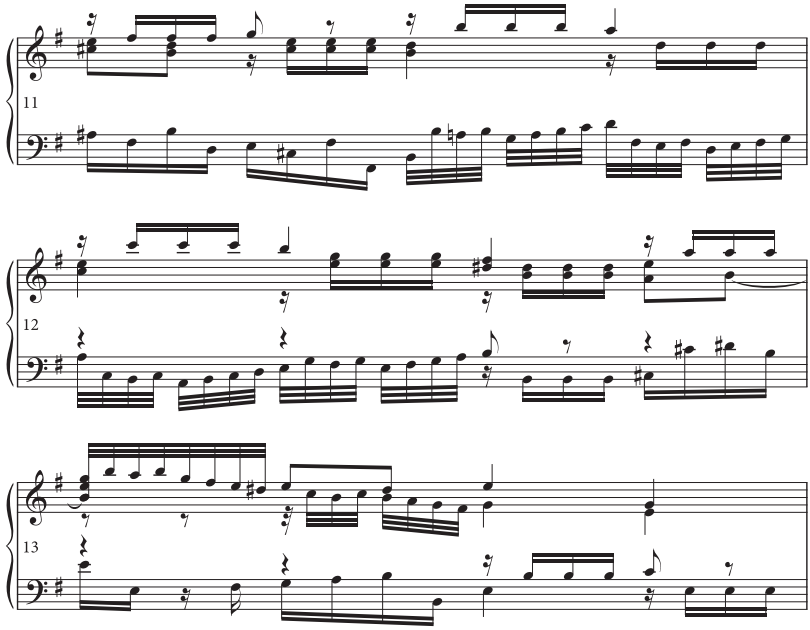
Przykład 14. *Basso Continuo* [*II*], cz. III, t. 1 – poł. 3 (realizacja)



Przykład 15. *Basso Continuo* [*II*], cz. III, t. 13 – pocz. 16 (realizacja)



Przykład 16. *Basso Continuo* [*II*], cz. III, t. 6 – poł. 9 (realizacja)



Przykład 17. *Basso Continuo* [*II*], t. 11–13, cz. III (realizacja)

Punktem kulminacyjnym tej części są takty 11–13, z przeprowadzeniem tematu w tonacji h-moll (na tle figuracyjnego basu) oraz z powrotem do tonacji e-moll przed repryzą (przykład 17). W celu

zwiększenia wolumenu brzmienia głosy górne zostały tu wzmocnione zdwojeniami tercjowymi.

Repryza przynosi nieoczekiwaną redukcję liczby głosów do dwóch górnych (t. 14), co powoduje wyraźne wcięcie w przebiegu całej formy. Dzięki temu łatwiej poprowadzić narrację muzyczną ku zakończeniu utworu i powoli wygaszać nagromadzone napięcia. Realizacja tej części przybrała kształt miniaturowej czterogłosowej fantazji polifonicznej o precyzyjnie przeprowadzonym zamyśle formalnym (por. materiał nutowy w *Aneksie*).

Basso Continuo [*II*] to cykl składający się z trzech miniatur, pozbawionych pokrewieństwa motywicznego czy też wspólnego zamysłu formalnego (co bywa cechą niektórych innych *Bassi* ze zbioru *Sonate per uno o due Cembali con il basso cifrato*). Ideą nadrzędną staje się tu maksymalne skontrastowanie poszczególnych ogniw cyklu. Zaczyna się ono już od samej materii melodycznej linii basu (czy też innych głosów, jeśli się pojawiają), a następnie dotyczy odmiennych rozwiązań formalnych i innych sposobów użycia techniki polifonicznej. Ostatecznie realizacje nadały każdej części jej własny charakter i afekt.

[*Basso IV*]

Cechy oryginalnego materiału muzycznego pozostawionego w postaci partimento

[*Basso IV*] jest utworem cyklicznym w tonacji g-moll, składa się z dwóch części o odmiennym metrum, nieopatrzonych żadnym określeniem dotyczącym tempa czy charakteru. Część pierwsza (przykład 18) ma oznaczenie metrum **c**, a część druga (przykład 18) metrum 3/8. W przebiegu obu części niektóre takty – bez zapisanej zmiany metrum – rozrastają się do większych rozmiarów, z zachowaniem odpowiednio parzystej i nieparzystej struktury metrycznej. Obie części wykorzystują technikę fugowaną, przy czym pierwsza jest prawdziwą fugą, a druga to fughetta. Materiał melodyczny i rytmiczny ugrupowań tematycznych jest dla obu części wspólny, z zachowaniem różnicy metrycznej. Można więc zinterpretować [*Basso IV*] jako rodzaj dwuczęściowej partity imitacyjnej.

Materiał pozostawiony przez kompozytora to w przypadku obu części w pełni ukształtowane tematy i odpowiedzi oraz pierwsze towarzyszące im kontrapunkty. Następnie przebieg linii basowej – w której występują pokazy tematu i odpowiedzi, jak i rozmaite swobodniejsze figuracje – dostarcza sporo pomysłów melodycznych, będących potencjalnym materiałem do wykorzystania w realizacji. W dwóch miejscach części I (przykład 18, t. 9–10 i 21) kompozytor zasygnalizował wprowadzenie w którymś z górnych głosów tematu – w tym celu posłużył się małymi poziomymi kreskami nad nutami basu. Harmonia obu części oznaczona została poprzez cyfrowanie dość dokładnie, choć nie nazbyt rygorystycznie, pozostawiając wykonawcy niewielką, acz wystarczającą swobodę.

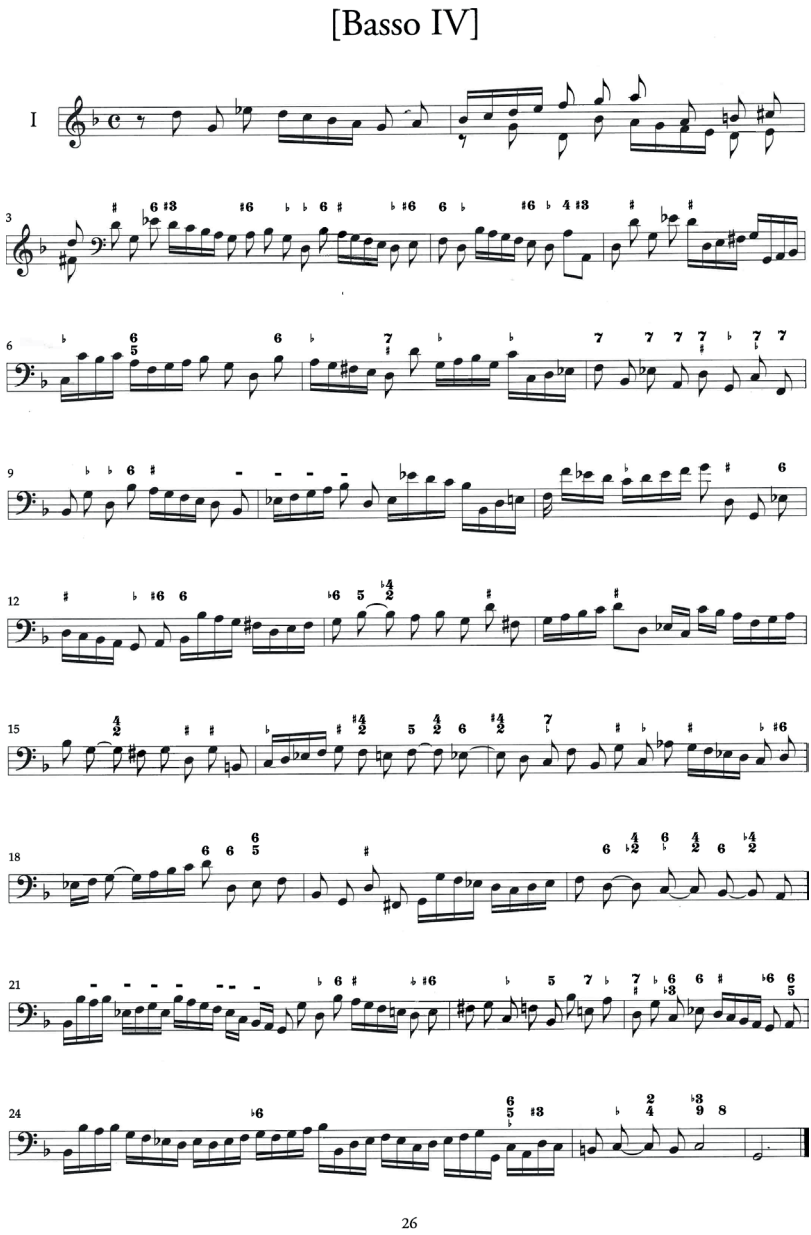
Część I (przykład 18)

Temat

Temat pojawia się w jednym z wyższych głosów (w przedstawionej tu trzygłosowej realizacji jest to głos górny) i reprezentuje typ *soggetto* – składa się z czoła oraz ewolucji. W dalszym przebiegu fugi temat niekoniecznie pojawia się w swojej pełnej postaci – częstokroć, szczególnie w polifonicznych splotach imitacyjnych w typie stretta, wystarcza samo jego czoło. Pełne pokazy tematu w linii basu (poza ekspozycją) mają miejsce w taktach 11–12 i 17–18, a w taktach 13–14 pojawia się temat w inwersji.

Odpowiedź

Odpowiedź tonalna wprowadzona zostaje w głosie bezpośrednio niższym (t. 2). W taktach 15–16 kompozytor wprowadził do linii basu odpowiedź w inwersji. Pokazy odpowiedzi w głosie basowym poza ekspozycją pojawiają się w taktach 9 i 21–22.



26

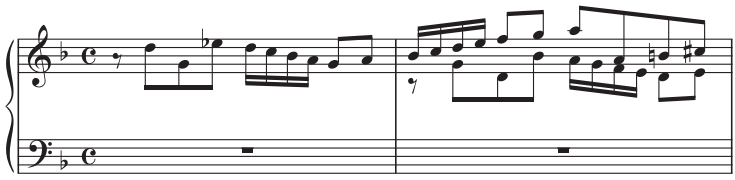
Przykład 18. [*Basso IV*], cz. I. Źródło: B. Pasquini, *Opere per Tastiera Vol. VI. London, Bl Ms. Add. 31501, I*, red. E. Bellotti, Il Levante, Latina 2006, s. 26

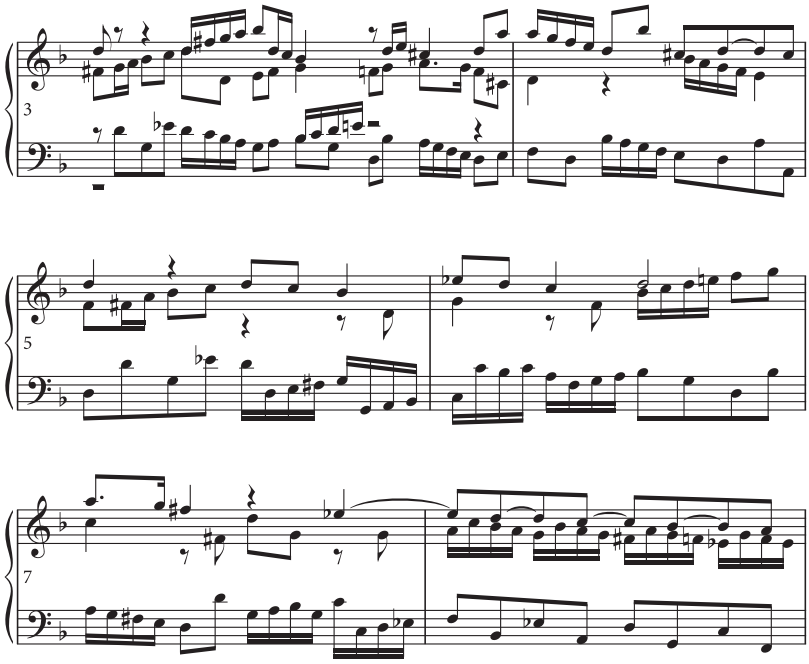
Kontrapunkt

Kontrapunkt pojawia się w takcie 2 w głosie górnym. Porusza się on diatonicznie w górę w ambitusie septymy, od b^1 do a^2 (jego pierwszy dźwięk łączy się elizyjnie z ostatnim dźwiękiem tematu). Następnym jego charakterystycznym motywem jest skok o oktawę w dół (a^2–a^1) i zwrot kadencyjny do tonacji dominanty przez dźwięk przejściowy cis^2. Tak sformułowany przez kompozytora kontrapunkt pojawia się w tekście [*Basso IV*] tylko ten jeden raz. Został zatem kilkakrotnie użyty w innych głosach w przebiegu przedstawionej realizacji – w całości lub fragmentarycznie (np. w taktach 6–7, 9, 21; por. materiał nutowy w *Aneksie*).

Ekspozycja

Kompozytor pozostawił ekspozycję w postaci szkicu dwóch pierwszych reperkusji, pomiędzy którymi nie ma łącznika. Reperkusja w tym ujęciu oznacza następstwo temat – odpowiedź, bądź też odpowiedź – temat. Pierwsza reperkusja obejmuje takty od 1 do początku 3 z parą temat – odpowiedź w głosach górnym i środkowym oraz z kontrapunktem w głosie górnym, a druga reperkusja w taktach od 3 do początku 4 jest zapisana jako głos basowy (przykład 18). Dwie pełne reperkusje mogą sugerować czterogłosową fakturę tej fugi, ale realizacja autorki jest trzygłosowa. Reperkusje te można traktować jako całość ekspozycji, jednakże dalszy przebieg formy, a przede wszystkim rozwój napięć pozwalają interpretować tę formę także w inny sposób: ekspozycja trwa aż do połowy taktu 7, a kolejne dwa pokazy mają miejsce w głosie basowym: temat w takcie 5 (motyw czołowy) oraz odpowiedź w taktach 6–7. W realizacji autorki ekspozycja została uzupełniona o kontrapunkty wywiedzione melodycznie z materiału partimento Pasquiniego i ostatecznie przybrała następujący kształt:





Przykład 19. [*Basso IV*], cz. I, t. 1–8 (realizacja)

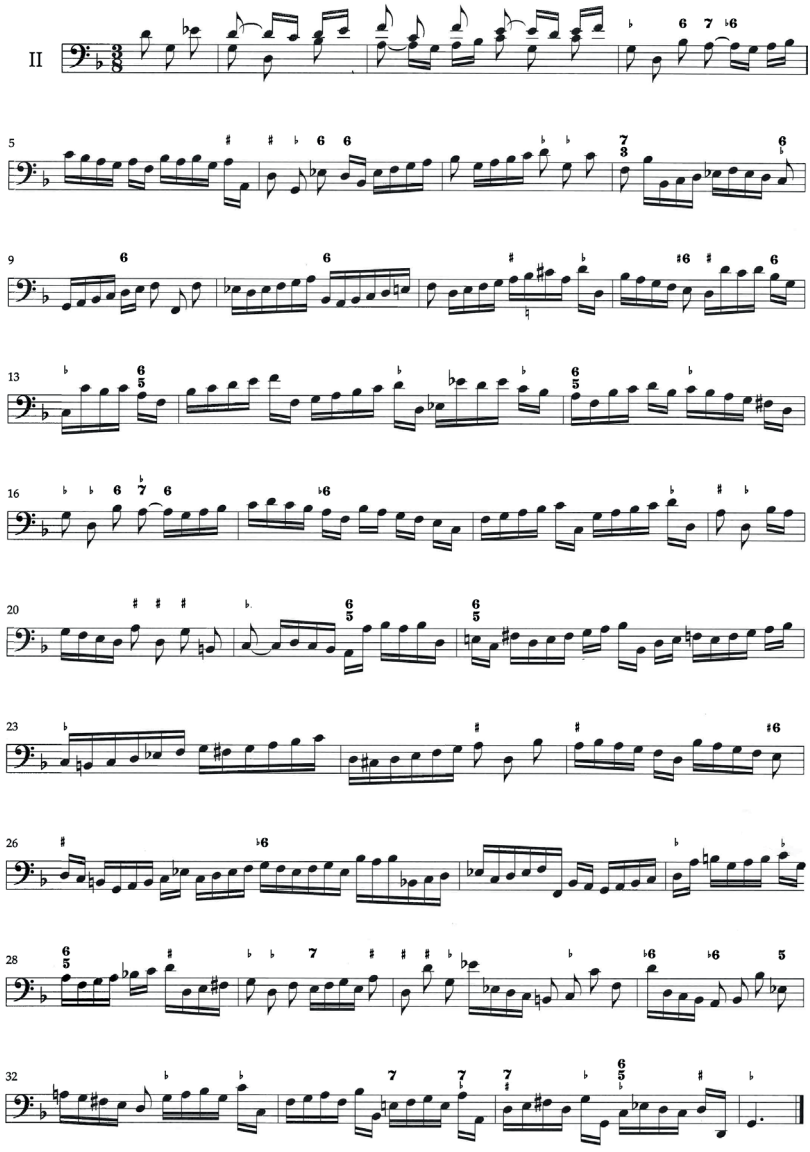
Część II (przykład 20)

Temat

Druga część [*Basso IV*] opiera się na bardzo krótkim temacie, reprezentującym typ *attacca*, zamykającym się w jednym takcie. Są to trzy pierwsze dźwięki (czyli czoło) tematu fugi będącej I częścią tego *Basso* (por. przykład 18). Temat wprowadzony jest przez głos środkowy.

Odpowiedź

Odpowiedź pojawia się w takcie 2 i jest wprowadzona przez bas. Reprezentuje typ odpowiedzi tonalnej, a jej rysunek melodyczny oraz rytmiczny odpowiada czołu odpowiedzi z I części [*Basso IV*] (por. przykład 18).



27

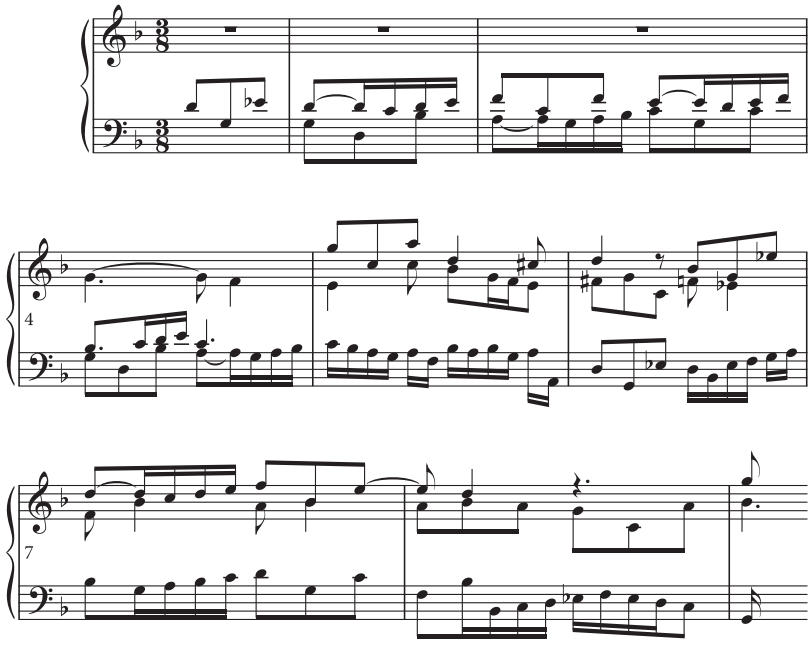
Przykład 20. [*Basso IV*], cz. II. Źródło: B. Pasquini, *Opere per Tastiera Vol. VI. London, Bl Ms. Add. 31501, I*, red. E. Bellotti, Il Levante, Latina 2006, s. 27

Kontrapunkty

Kontrapunkt w ekspozycji pozostawionej przez kompozytora pojawia się czterokrotnie: po raz pierwszy bezpośrednio po zakończeniu tematu, jako kontynuacja linii melodycznej głosu środkowego w takcie 2, a dalej w takcie 3 jako kontynuacja linii basu po wprowadzeniu odpowiedzi; następnie w tym samym takcie (wydłużonym do 6/8) ponownie w głosie środkowym oraz takt dalej w basie. Kontrapunkt ten jest urozmaicony melodycznie i rytmicznie, ale w istocie wypełnia krokami sekundowymi odległość tercji (przykład 20).

Ekspozycja

Temat w typie *attacca* oraz energiczny kontrapunkt nadają ekspozycji, a skutkiem tego i całemu utworowi, sporo wigoru. Pierwsza reperkusja mieści się w taktach 1–2 z tematem w głosie środkowym i odpowiedzią w basie (przykłady 20 i 21). Po niej następuje jednotaktowy łącznik, po którym kompozytor sugeruje kolejną reperkusję, wprowadzając odpowiedź w basie w takcie 4. Tu jednak kończy się podpowiedź kompozytora dotycząca formy, więc kontynuacja ekspozycji jest już elementem realizacji – w tym wypadku polega na wprowadzeniu tematu w głosie górnym w takcie 5 (przykład 21). Ekspozycja może sugerować czterogłosową fakturę tej fughetty, ale w realizacji autorki – tak jak i I część utworu – jest ona utrzymana zasadniczo w trzygłosie (w pojedynczych miejscach z powodów brzmieniowych i harmonicznych niektóre akordy zostały wzmocnione dodatkowymi składnikami). Dwie reperkusje z łącznikiem wewnętrznym pomiędzy nimi (t. 5) można uznać za całość ekspozycji, ale można też przyjąć, że ekspozycja trwa aż do początku taktu 9, z kolejną reperkusją w takcie 6 (w basie temat, a w głosie górnym odpowiedź o nieco zmodyfikowanym rysunku) oraz krótkim łącznikiem w t. 7–8. Uzupełnione partie górnych głosów posługują się materiałem pokrewnym tematowi i kontrapunktowi. Autorka nadała ekspozycji w swojej realizacji następujący kształt:



Przykład 21. [*Basso IV*], cz. II, t. 1 – pocz. 9 (realizacja)

Realizacja

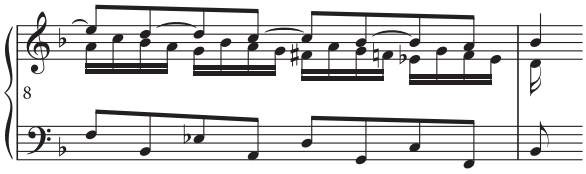
Część I

W przedstawionej realizacji część I [*Basso IV*] jest fugą trzygłosową. Materiał tematu i odpowiedzi (w ruchu prostym i w inwersji) oraz kontrapunktu, jak również linia basowa po ekspozycji, czyli komponenty pozostawione przez kompozytora, stanowią kompletny materiał, z którego można wywieść tkankę melodyczną dla całej polifonicznej struktury utworu. Rysunek melodyczny czoła tematu pozwala na wielorakie przetworzenia motywiczne, w tym inwersję (zaproponowaną już przez kompozytora), a także np. na zmianę kolejności składników, ewolucję motywów, augmentację. Dzięki takim zabiegom zyskuje się bogaty, monolityczny materiał, z którego można budować rozwinięte, oparte na progresjach i snuciu motywicznym linie melodyczne, a tym samym kształtować przebieg kontrapunktów oraz łączników. Można też tworzyć rozmaite konstelacje polifoniczne w typie stretta.

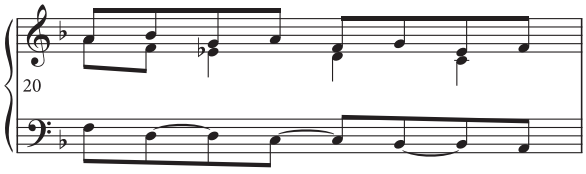
W przedstawionej realizacji przebieg tej fugi przybrał cechy formy repryzowej (por. materiał nutowy w *Aneksie*). Wygląda ona następująco:

- ekspozycja w taktach od 1 do połowy 7 (przykład 19),
- łącznik, który można zinterpretować jako zewnętrzny, w taktach od połowy 7 do początku 9 (przykład 19),
- drugie przeprowadzenie w taktach od 9 do początku 20 (przykład 24),
- łącznik, który można zinterpretować jako zewnętrzny, w takcie 20 (przykład 23),
- trzecie przeprowadzenie o cechach repryzy w taktach 21–26 (przykład 25).

Ekspozycja pozostawiona przez kompozytora oraz jej uzupełnienie w realizacji zostały opisane powyżej (przykład 19). Pełna polifoniczna realizacja utworu polega na uzupełnieniu prowadzenia kontrapunktów w oparciu o materiał dany jako partimento. Ugrupowanie z taktów od połowy 7 do początku 9 można uznać za łącznik. Głos basowy prowadzi w takcie 8 progresję opadającą, opartą na ciągu dominant pozornych (przykład 22). Linia melodyczna głosu środkowego – najbardziej ruchliwego w tym miejscu – nawiązuje do ewolucji tematu, a głos górny porusza się w rytmie synkopowanym, podobnie jak ma to miejsce w basie w takcie 20 (przykład 23). Synkopy te, tak w linii sopranu w takcie 9, jak i basu w takcie 20 mają związek z harmonią – przygotowują i rozwiązują dysonanse.



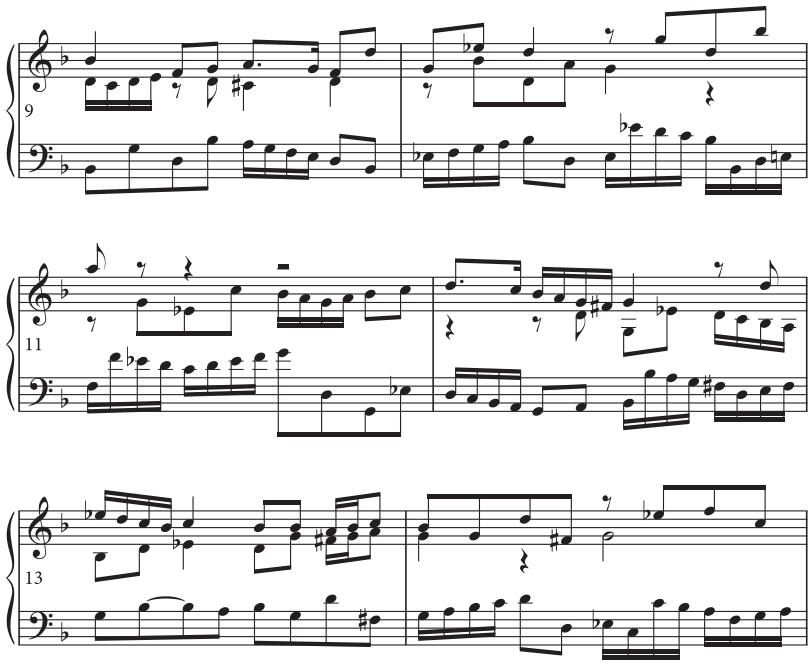
Przykład 22. [*Basso IV*], cz. I, t. 8 – pocz. 9 (realizacja)

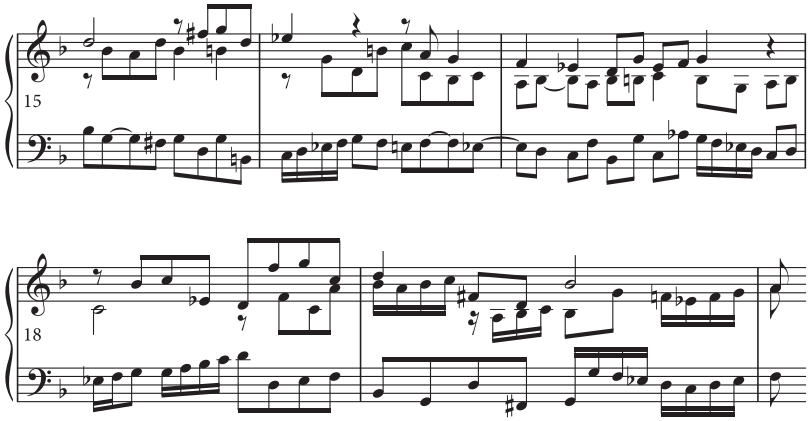


Przykład 23. [*Basso IV*], cz. I, t. 20 (realizacja)

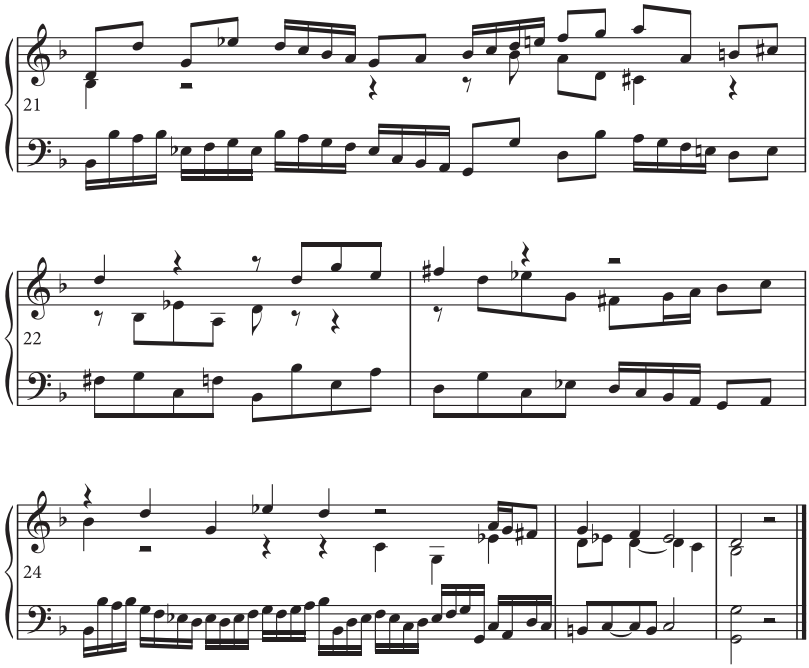
Od taktu 9 do początku 20 ma miejsce dość rozbudowane drugie przeprowadzenie, w którym poza pełnymi pokazami tematów i odpowiedzi przerzucany jest między głosami materiał motywiczny tematu, tworząc wiele krótkich imitacji z zastosowaniem przetworzeń motywicznych oraz stretta. W tym przeprowadzeniu temat i odpowiedź pojawiają się także w inwersji, zarówno w basie, jak i uzupełnionych głosach (przykład 24). Drugie przeprowadzenie jest najbardziej ruchliwe harmonicznie, mają tu miejsce wychylenia modulacyjne do tonacji F-dur (t. 11), c-moll (t. 16) i B-dur (t. 19).

Trzecie przeprowadzenie (przykład 25) rozpoczyna się w takcie 21 wejściem tematu w głosie górnym w postaci dokładnie takiej, jaką zaproponował kompozytor w ekspozycji w taktach 1–3 (przykład 19). W tym samym takcie w basie pojawia się odpowiedź – analogicznie do ekspozycji w taktach 2–3; tam odpowiedź pojawiała się w głosie środkowym. Po tej reperkusji następuje krótki łącznik w takcie 22, a zaraz potem krótkie imitacje przetworzonego czoła tematu w takcie 23 przygotowują wejście czoła tematu i odpowiedzi w augmentacji w taktach od 24 do początku 25. Tę reperkusję można interpretować jako kulminację utworu, prowadzącą bezpośrednio do zakończenia.





Przykład 24. [*Basso IV*], cz. I, t. 9 – pocz. 20 (realizacja)

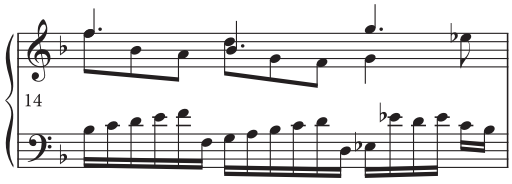


Przykład 25. [*Basso IV*], cz. I, t. 21–26 (realizacja)

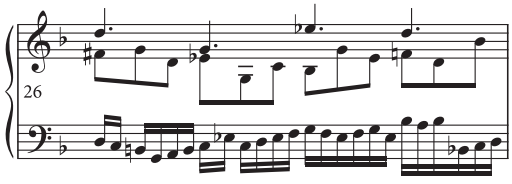
Część II

Jakkolwiek obie części [*Basso IV*] zasadzają się na tym samym rdzeniu materiału tematycznego, druga rozwija się dużo bardziej żywiołowo. Widać to nawet na pierwszy rzut oka, gdy obserwuje się jej zmienny przebieg metryczny (zmiany metrum nie zostały zaznaczone przez kompozytora). Temat oraz odpowiedź tworzą w całym przebiegu utworu wiele reperkusji, począwszy od opisanych już w ekspozycji (por. przykład 21); przykładami niech będą choćby pary w taktach 10–11 (głos środkowy i górny), 15–16 (głos środkowy i bas), 19–20 (oba pokazy w basie, temat w t. 19 z drobną figuracją i odpowiedź w t. 20 w inwersji), 21–22 (oba pokazy w głosie górnym) itd. (por. materiał nutowy realizacji w *Aneksie*). Jednak te reperkusje nie mówią wszystkiego o tym, jak gęsta jest tu imitacja motywów tak bliskich tematowi, że słuchacz ulega wrażeniu jego nieustannej obecności. Temat i odpowiedź poddają się z łatwością przetworzeniom motywicznym: inwersji, zmianie interwałów, kierunku ruchu i kolejności składników.

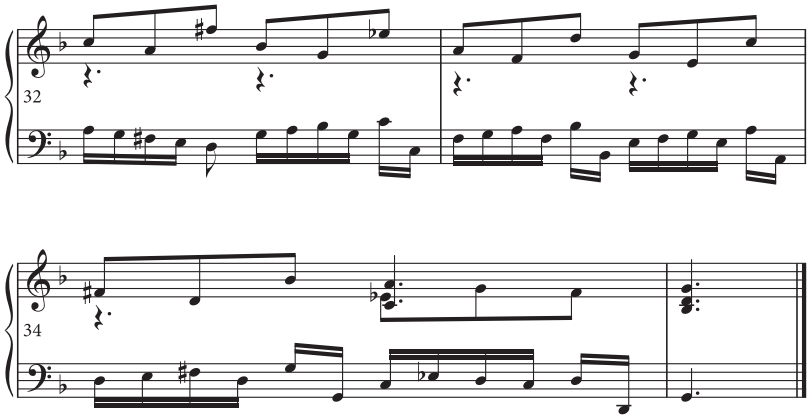
Temat dwukrotnie pojawia się w augmentacji, w taktach 14 i 26 (przykłady 26 i 27). Warto zwrócić uwagę na rysunek towarzyszących mu wówczas kontrapunktów – ich pokrewieństwo melodyczne z motywem tematu i odpowiedzi jest oczywiste, co pozwala osiągnąć efekt stretta. Z motywu odpowiedzi zbudowana jest progresja opadająca w górnym głosie w taktach 32–34, prowadząca utwór do zakończenia (przykład 28).



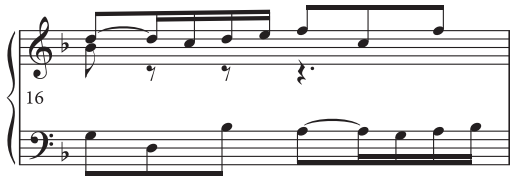
Przykład 26. [*Basso IV*], cz. II, t. 14 (realizacja)



Przykład 27. [*Basso IV*], cz. II, t. 26 (realizacja)



Przykład 28. [*Basso IV*], cz. II, t. 32–35 (realizacja)



Przykład 29. [*Basso IV*], cz. II, t. 16 (realizacja)

W zakresie formy kompozytor zaproponował istotny, choć trudny do wykorzystania w realizacji zabieg, przywołując w takcie 16 (przykład 29) tę samą linię basu, co w taktach 2–3 (por. przykład 21).

Powtórzenie początku linii basu, jakkolwiek pociągnęło za sobą także powtórzenie materiału kontrapunktycznego z tego samego miejsca w górnym głosie, nie sugeruje – jak było to w przypadku części I [*Basso IV*] – repryzy ani nie pociąga za sobą symetrycznego układu formy, gdyż wypada mniej więcej w jednej trzeciej jej przebiegu. W rzeczywistości trudno więc zabieg ten wykorzystać jako element porządkujący przebieg tej fughetty.

Dwuczęściowe [*Basso IV*] to spójny dyptyk złożony ze skontrastowanych części fugowanych, opartych na pokrewnym materiale tematycznym. Pomysł dwuczęściowego cyklu tego typu zdecydowanie wykracza poza ramy ćwiczenia kontrapunktycznego i właściwie mógłby się stać

kanonem kompozytorskim, podobnie jak łączenie fugi z preludium. Czyżby [*Basso IV*] stanowiło przykład niewykorzystanej ścieżki ewolucji gatunków muzyki instrumentalnej epoki baroku?

Podsumowanie

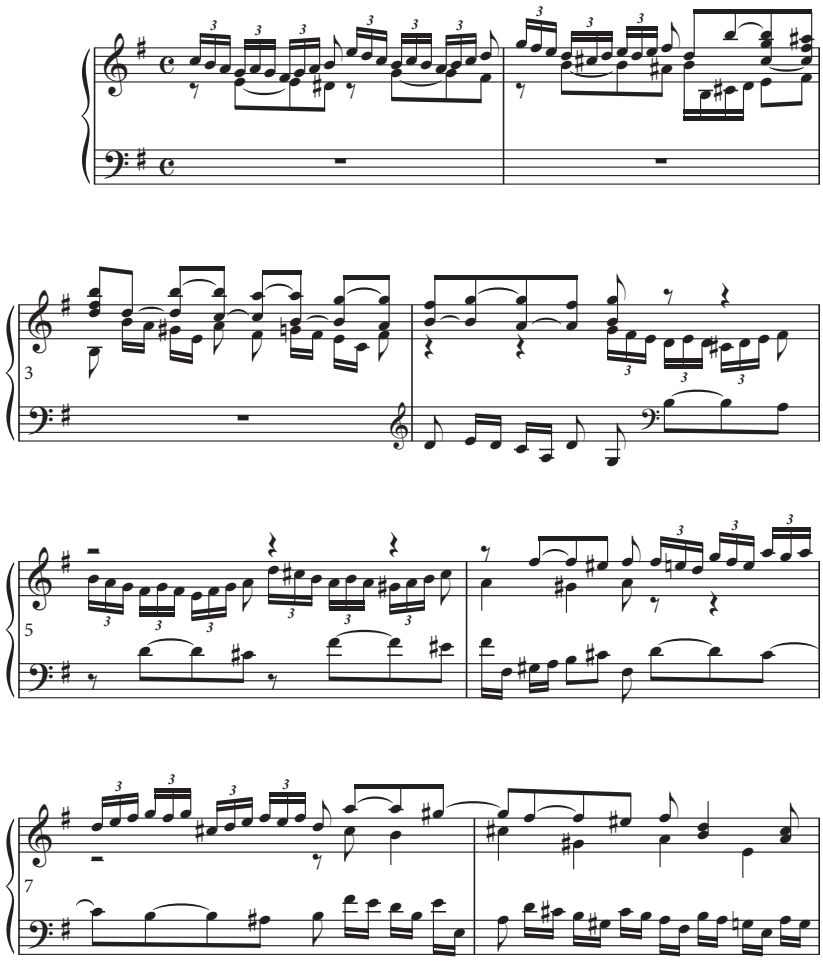
Nauka, czy też praktyka partimento, powoli, po latach zapomnienia, wraca do łask i zyskuje coraz większe zainteresowanie w środowisku muzyków specjalizujących się w wykonawstwie muzyki dawnej. Praca nad realizacjami wybranych *Bassi* Pasquniego, jakiej podjęła się autorka, ukierunkowana była na ożywienie sztuki partimento we współczesnej praktyce wykonawczej, a także na próbę wejścia w taką rolę, jaką muzycy odgrywali w XVII i XVIII wieku, gdy jako wykonawcy nie stronili od komponowania. W literaturze muzycznej epoki baroku znajdują się utwory posługujące się w mniejszym lub większym stopniu metodą partimento, czyli zapisane w całości albo fragmentami w postaci basu cyfrowanego. Warto po nie sięgnąć i obudzić słupki cyfr, nadać im kształt brzmieniowy, ożywić je własnym konceptem i osobowością. Wykonawca nie jest w tym zadaniu wyłącznie interpretatorem gotowego utworu, ale współtworzy tę muzykę na równi z kompozytorem. Zdaniem autorki rola muzyka – wykonawcy i jednocześnie współautora utworu jest szczególnie fascynująca, a partimenti to nie tylko wprawki kontrapunktyczne, ale wręcz nieprzebrany ogrom muzyki czekającej na odkrycie. Niech zatem partimenti barokowe stają się nie tylko przedmiotem wnikliwych badań naukowych, ale i żywą inspiracją zarówno dla dojrzałych artystycznie, jak i debiutujących wykonawców.

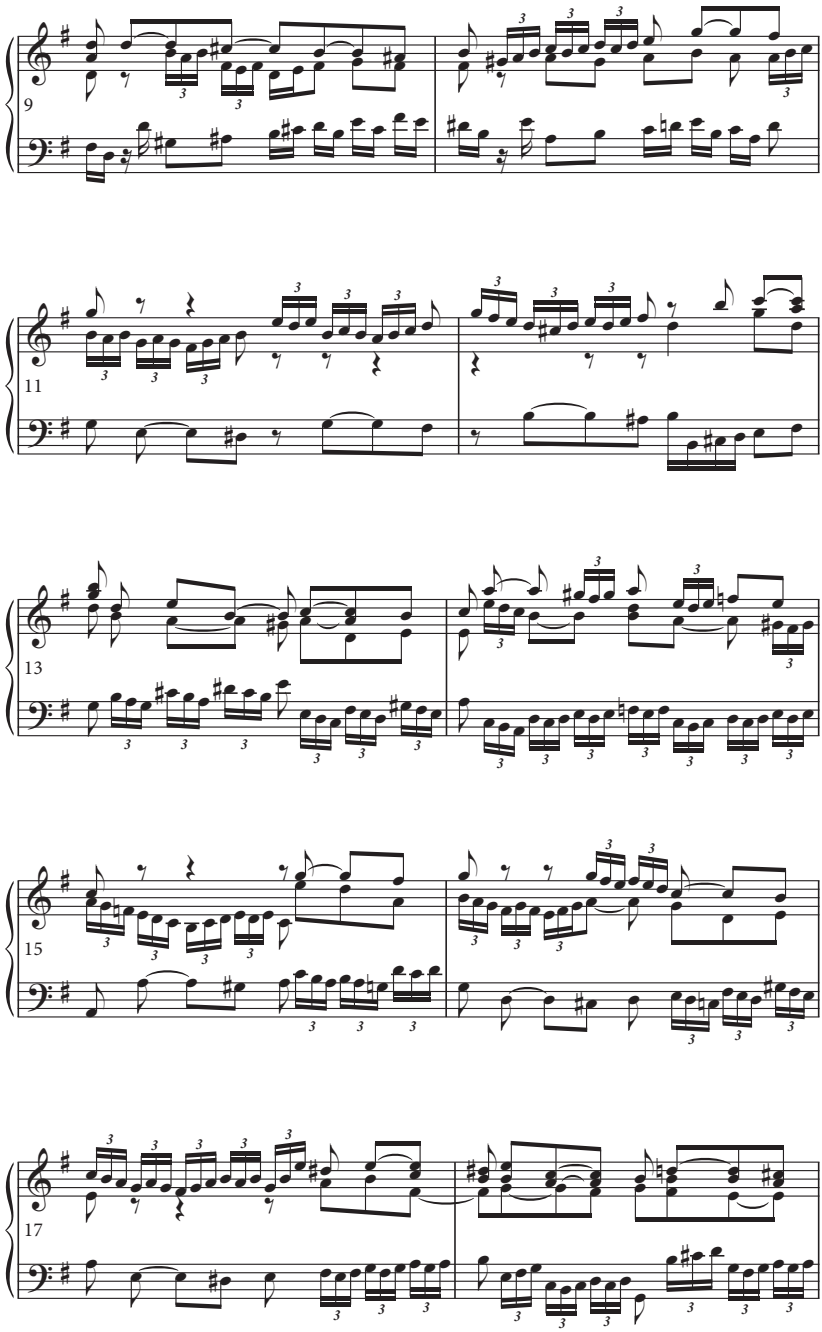
Aneks

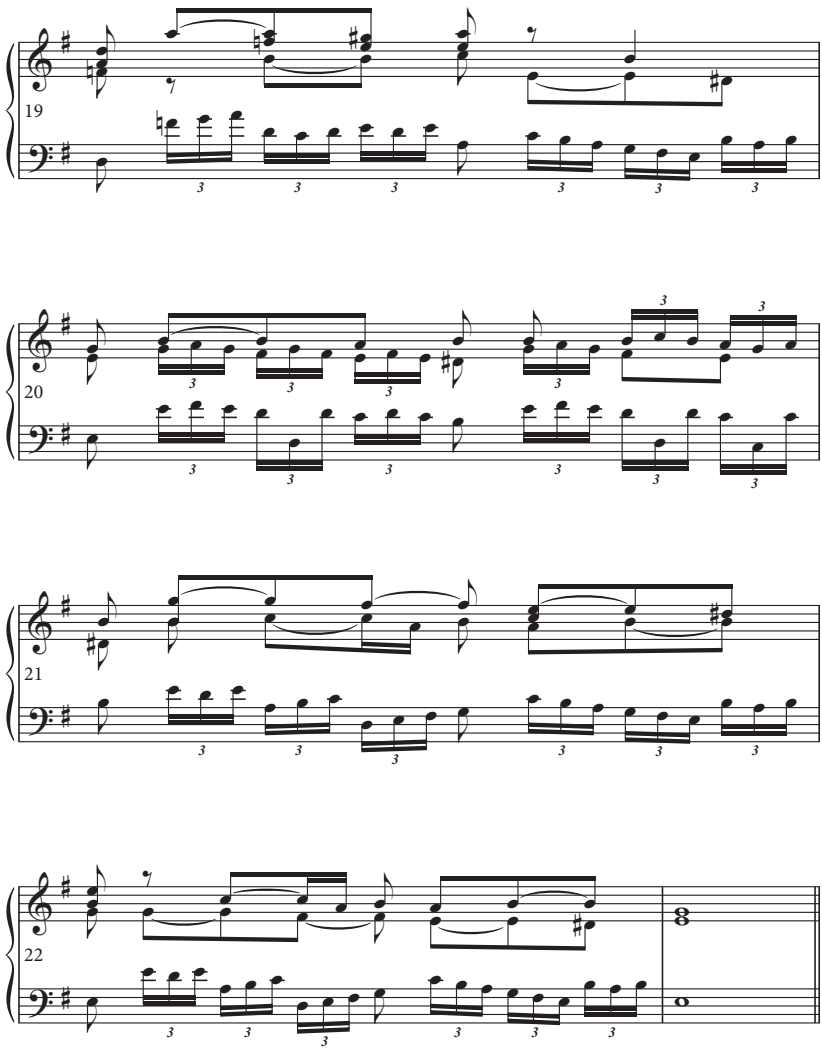
Bernardo Pasquini, *Basso continuo* [*II*] i [*Basso IV*] ze zbioru *Sonate per uno o due Cembali con il basso cifrato*. Realizacja basu cyfrowanego – Joanna Solecka

Basso Continuo [*II*]

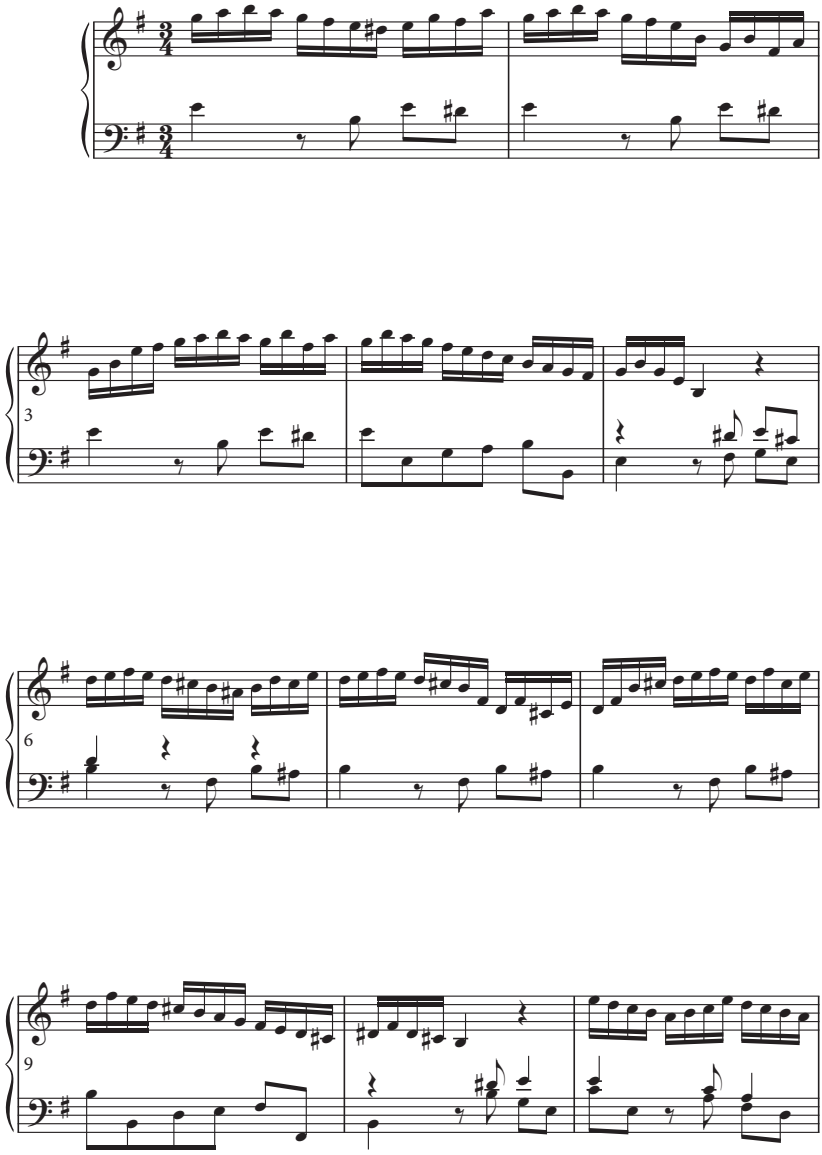
I

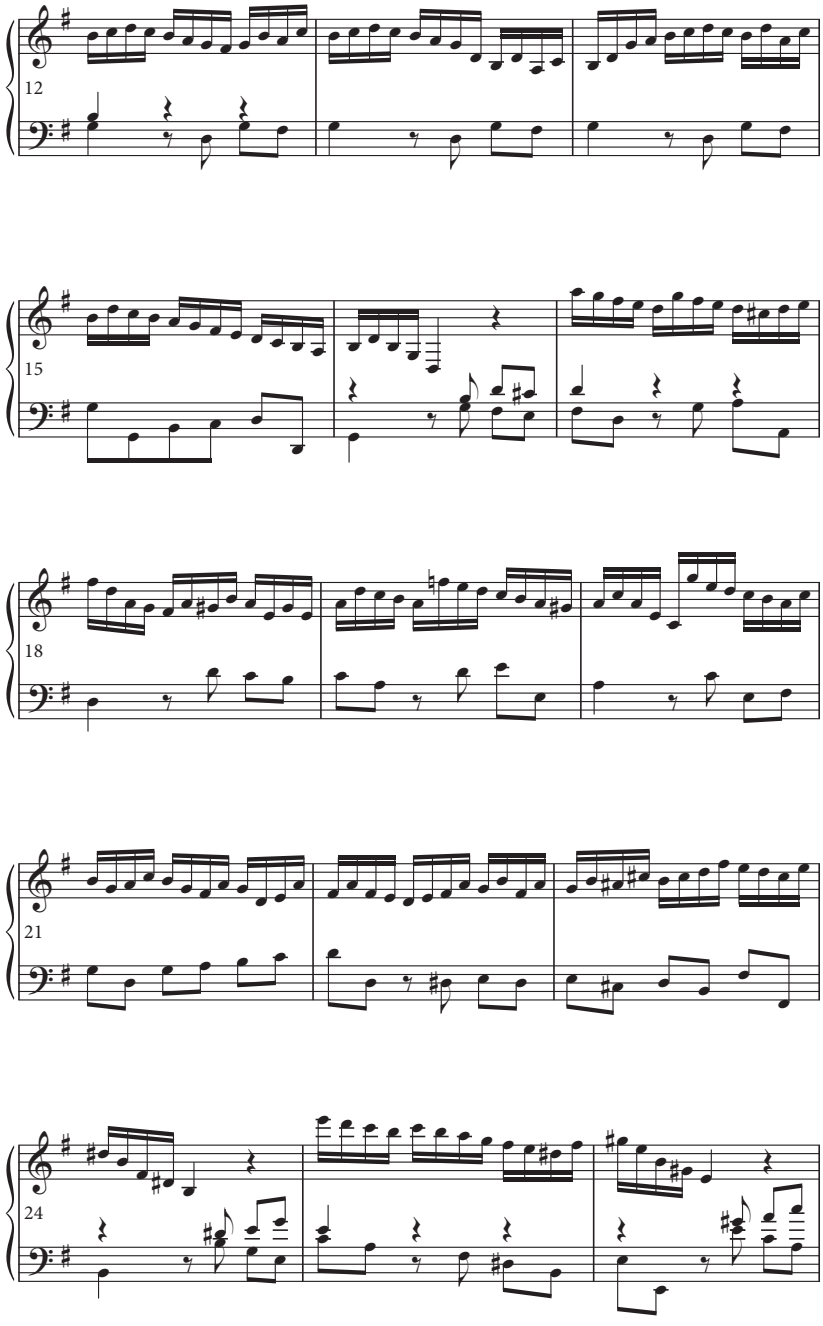


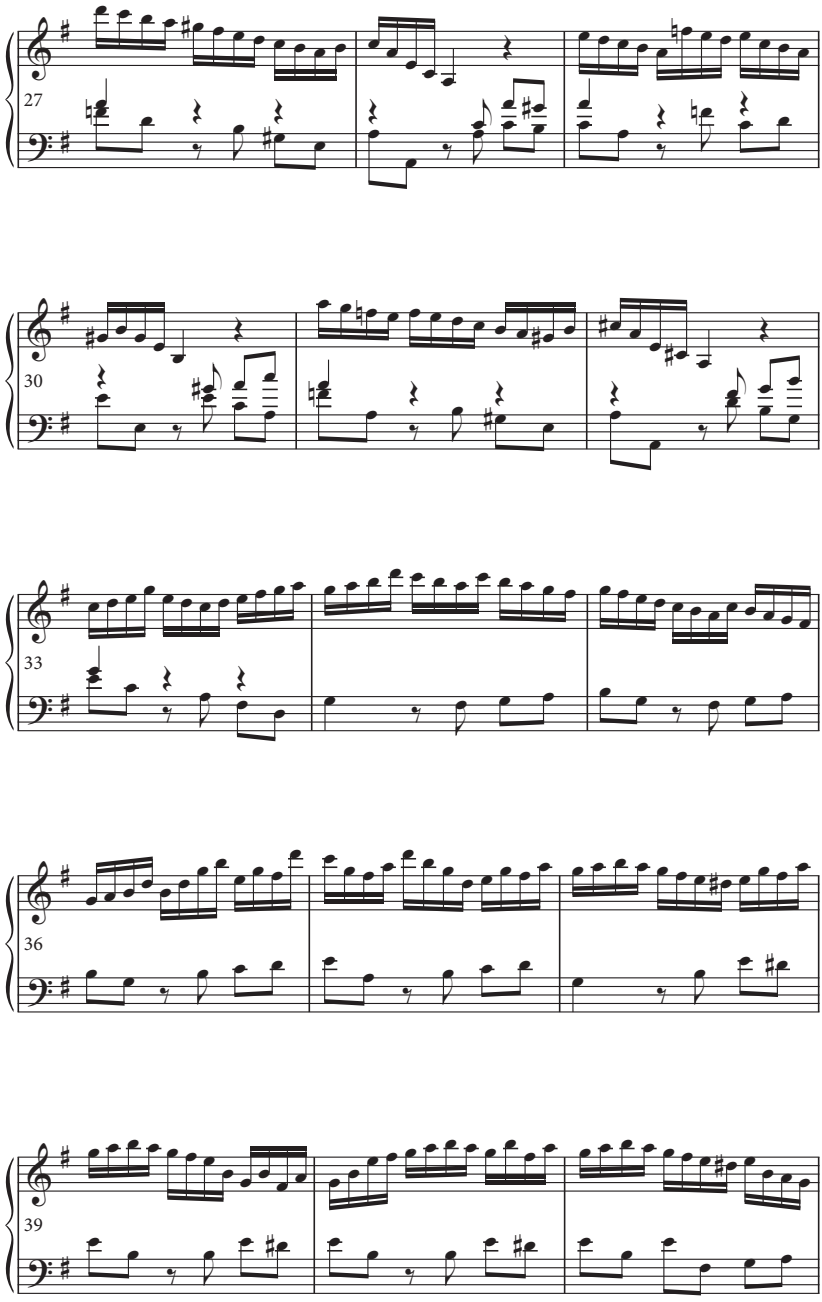

9
11
13
15
17

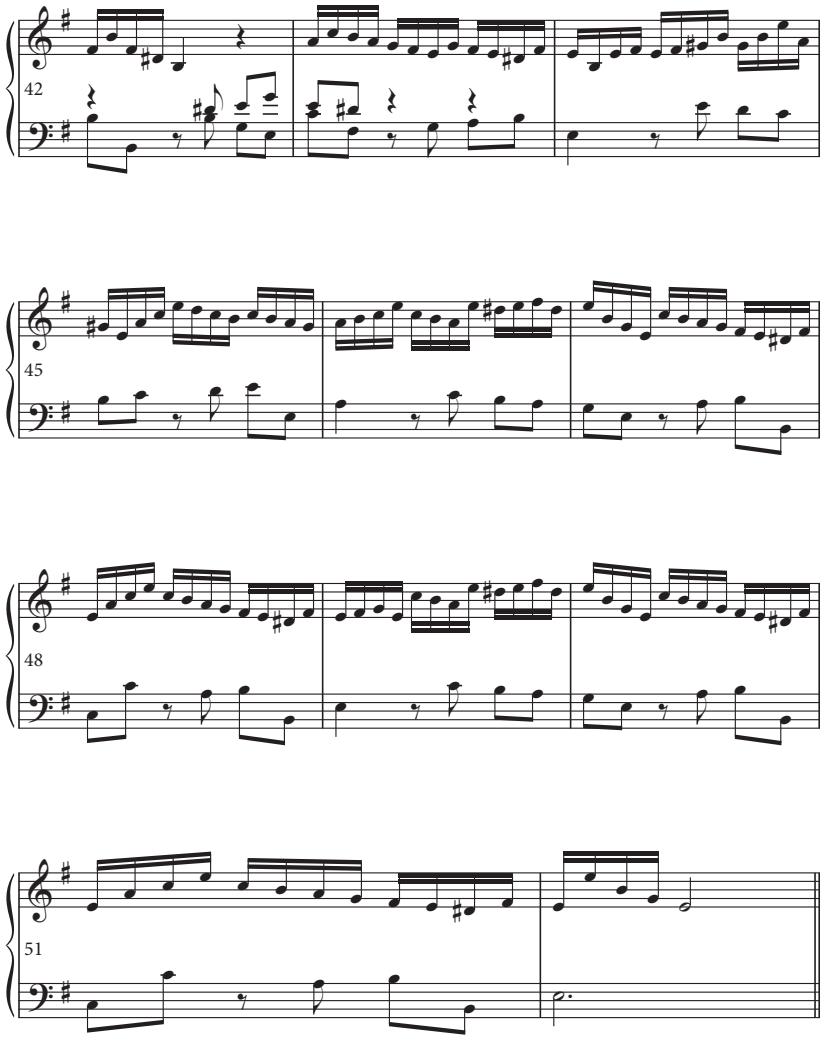

19
20
21
22

II

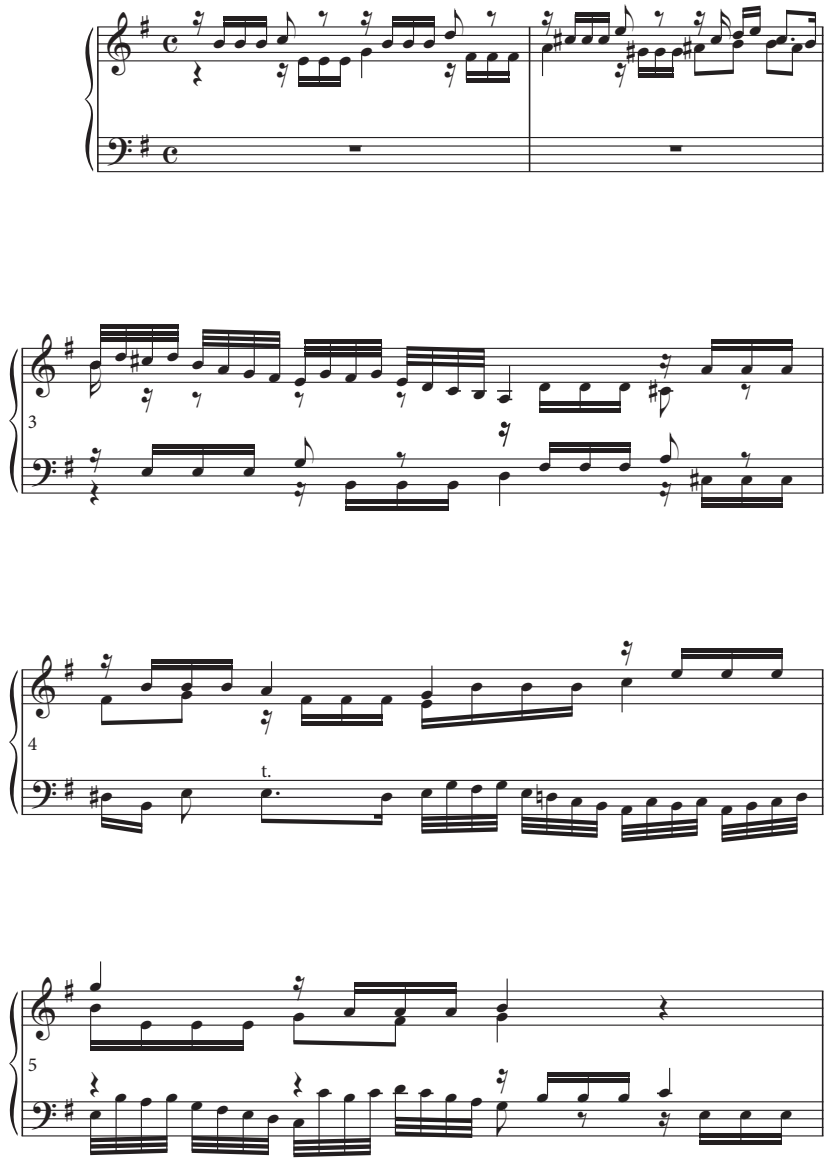


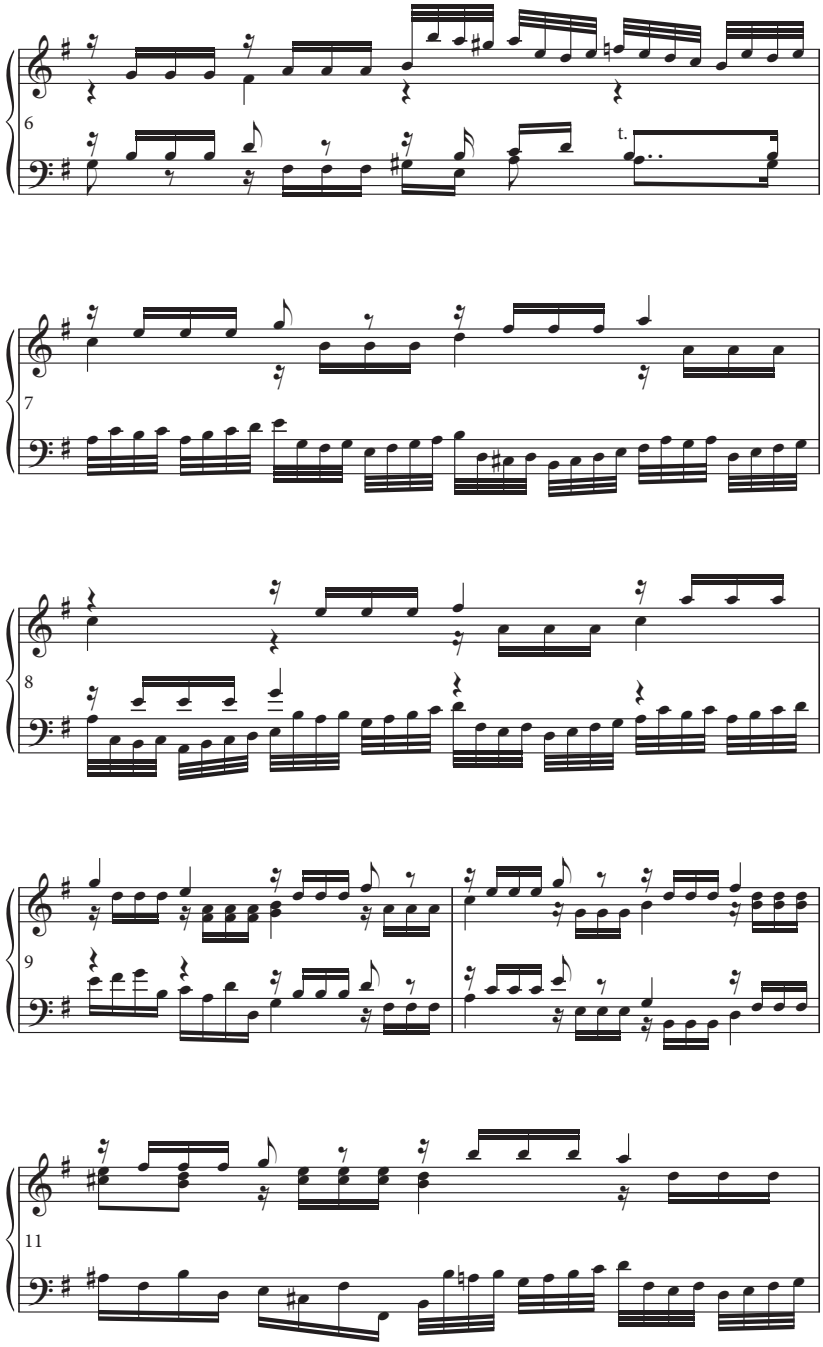

12
15
18
21
24

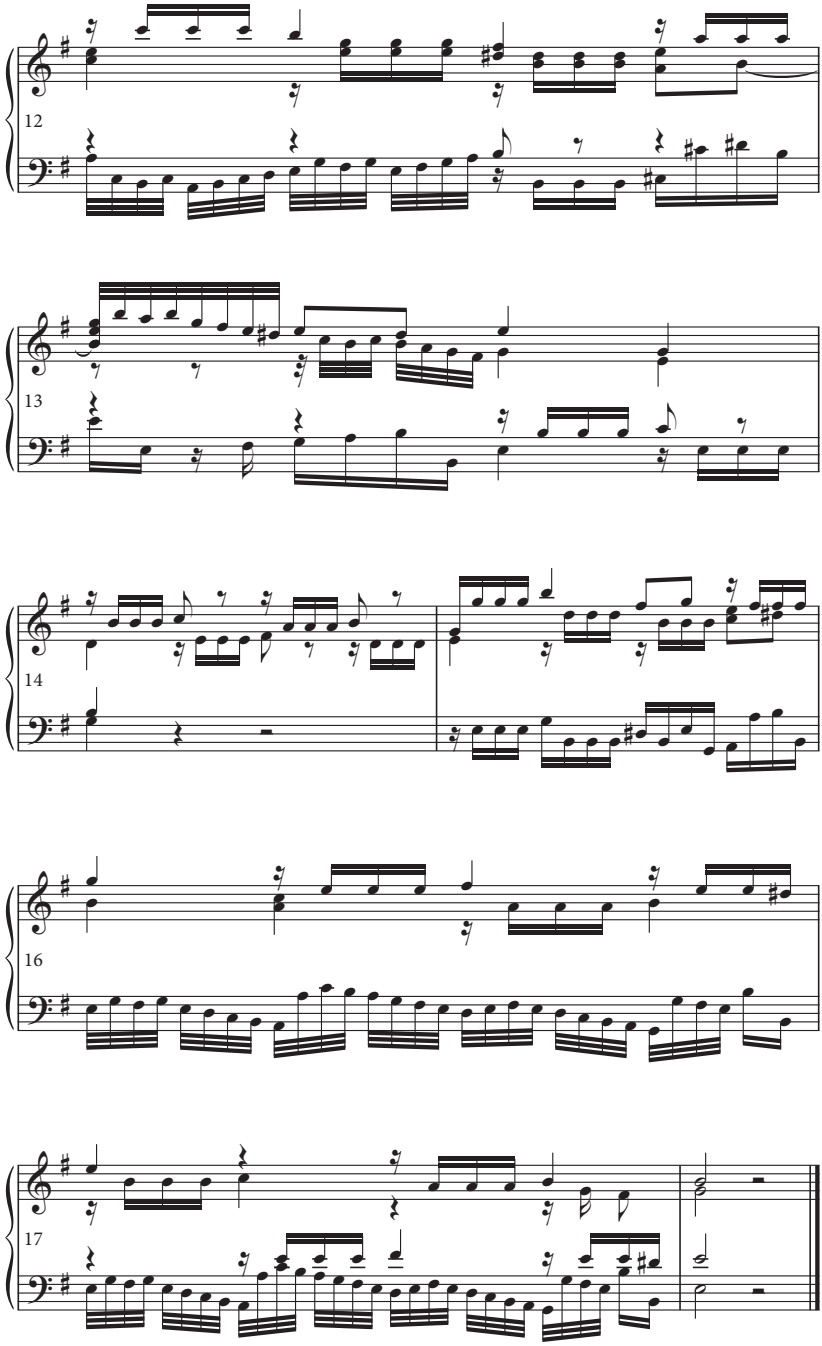

27
30
33
36
39


42
45
48
51

III

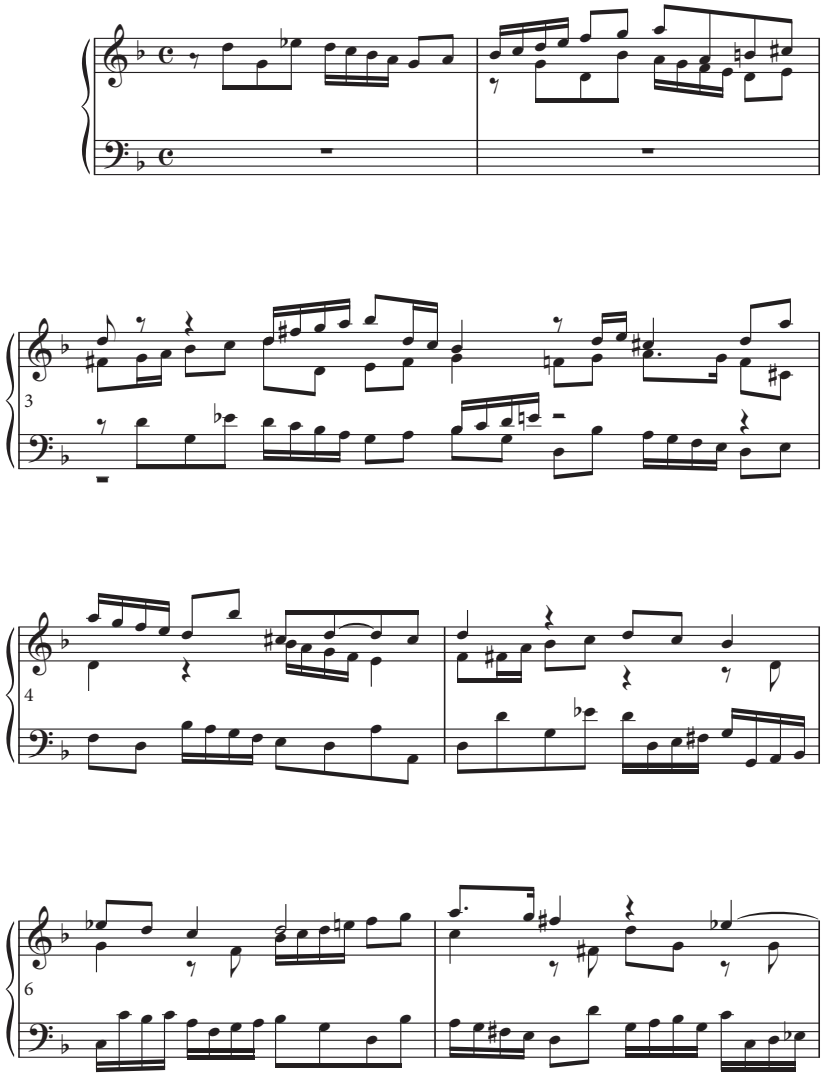


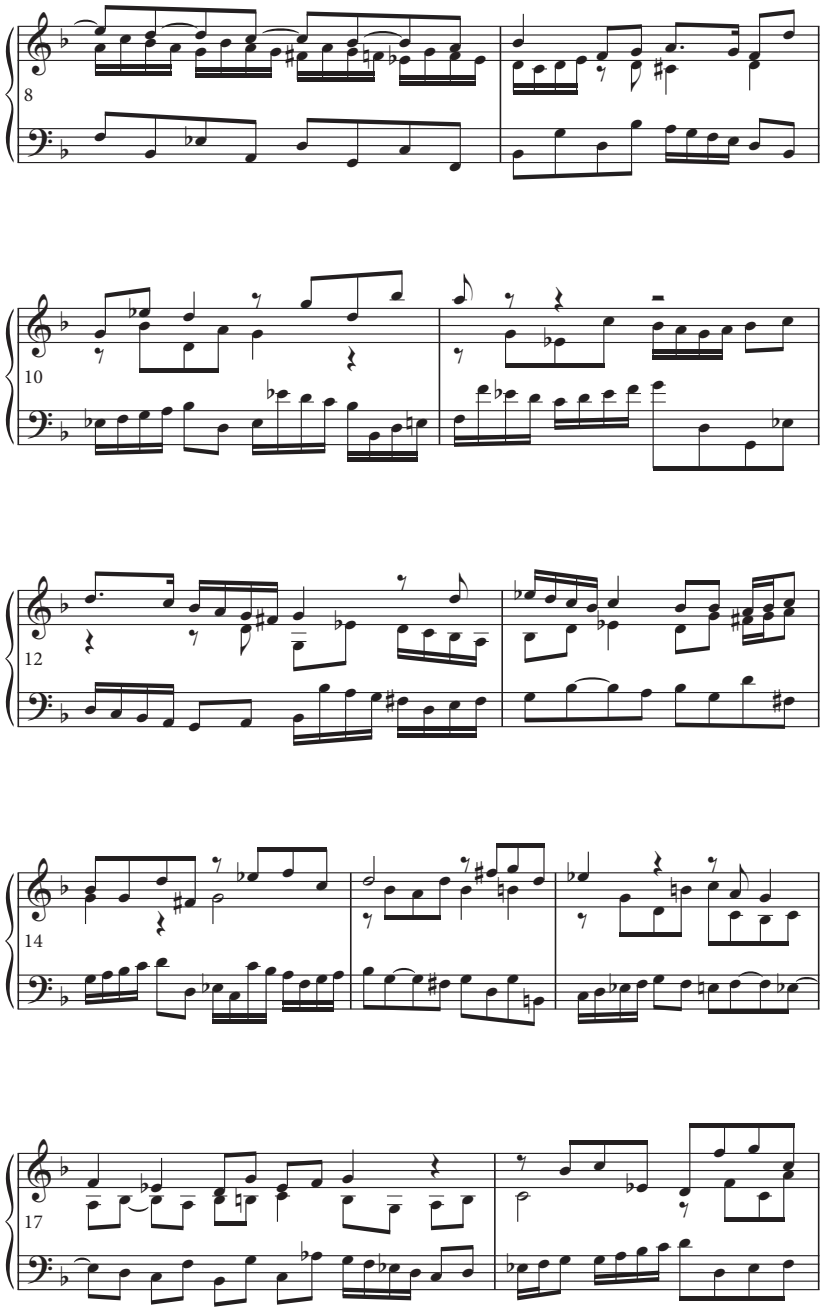

6
t.
7
8
9
11

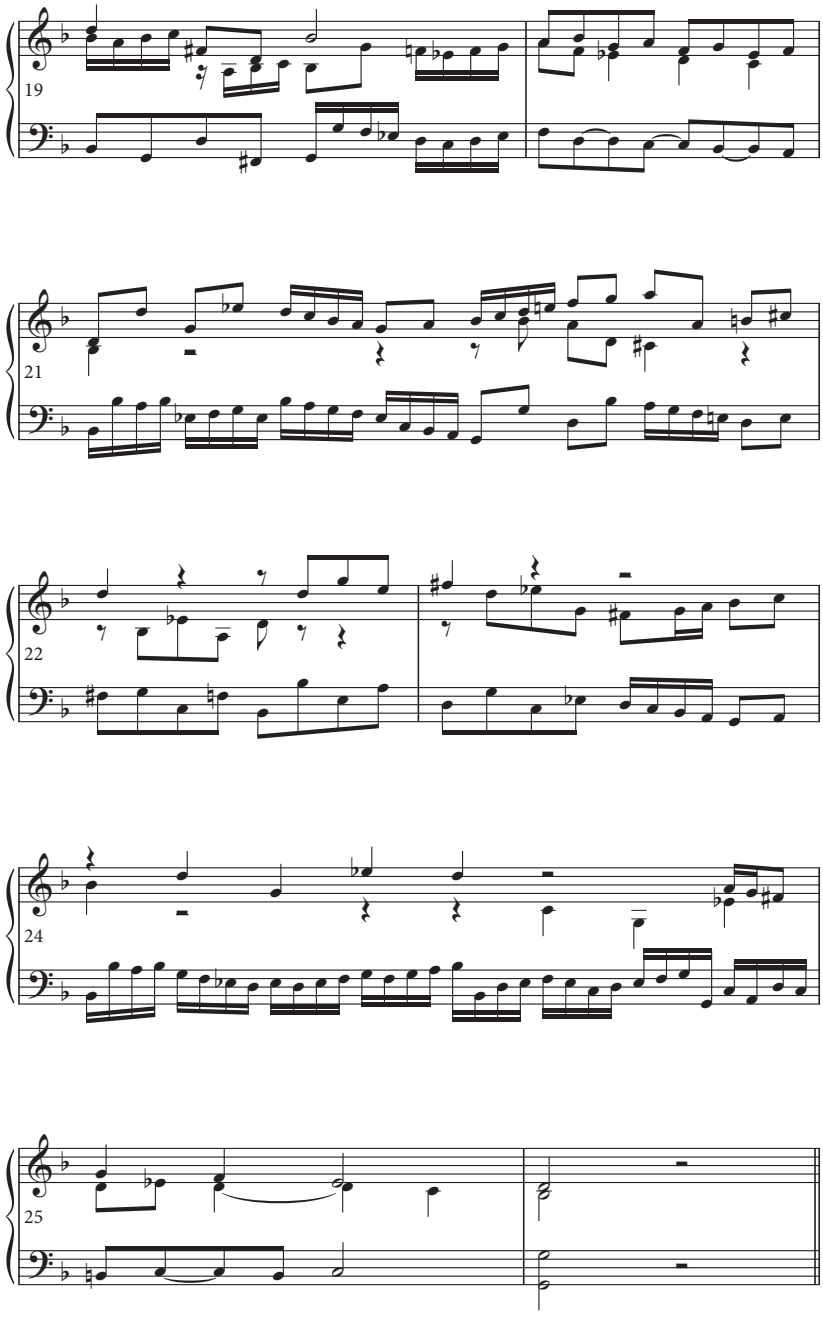

12
13
14
16
17

[*Basso IV*]

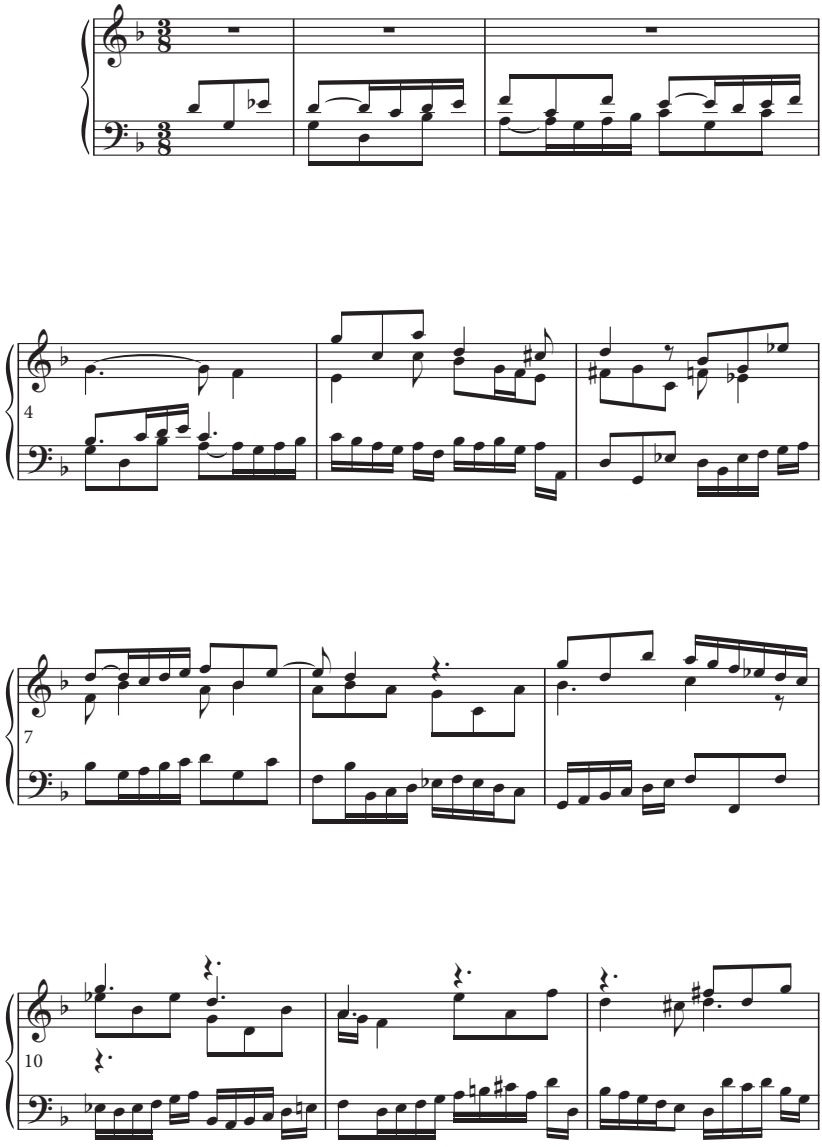
I

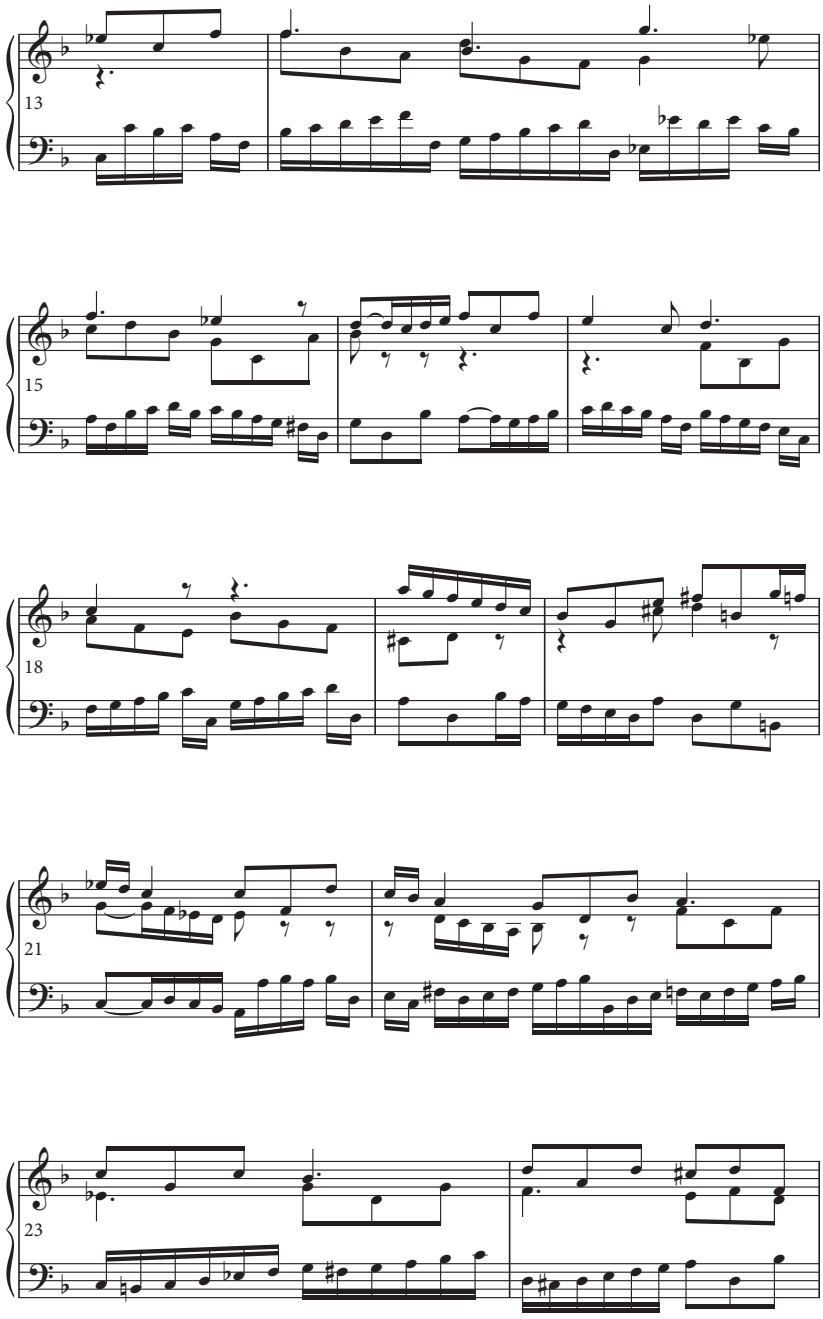


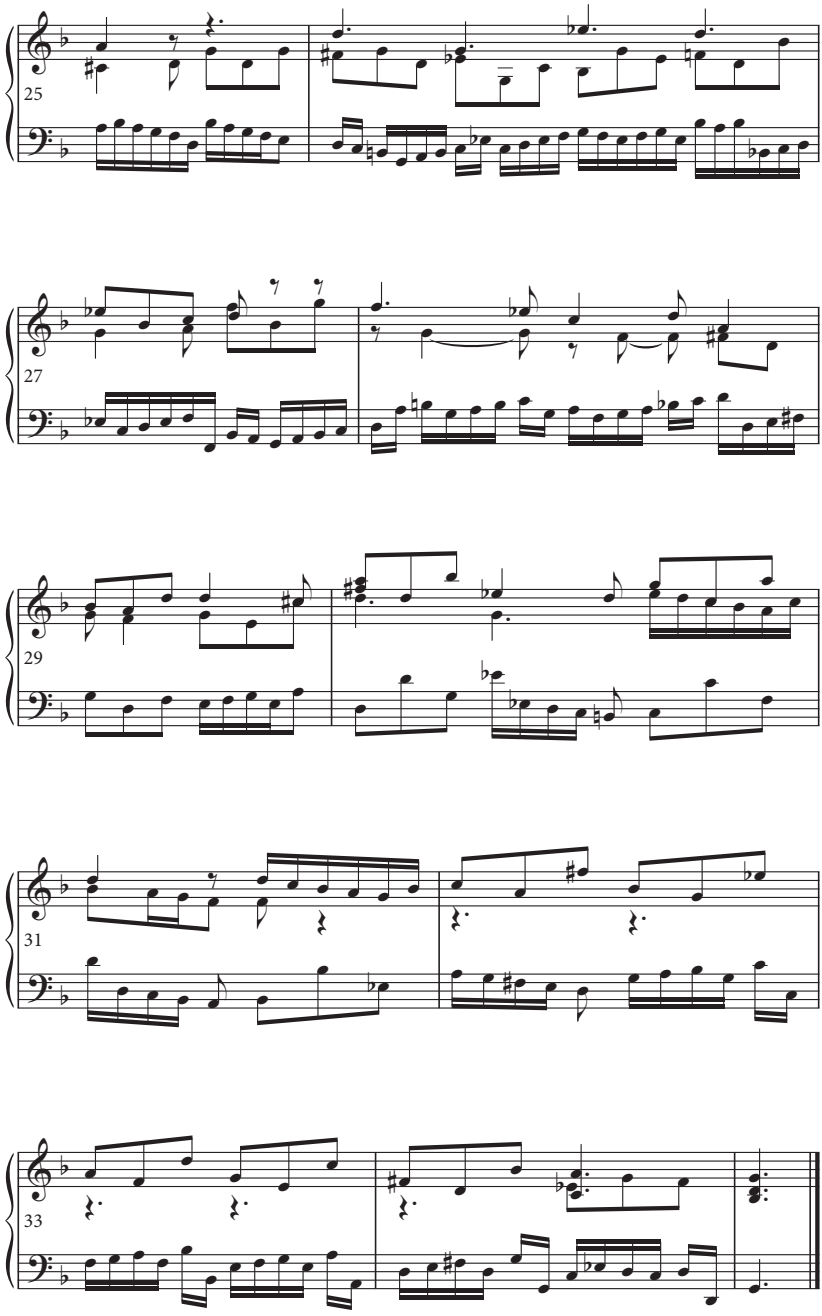

8
10
12
14
17


19
21
22
24
25

II




13
15
18
21
23


25
27
29
31
33

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'improvvisatione. 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 Excersises, 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.

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), Brillant Classics, nr 94347, 2013.

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