

CHAN 0704



CHACONNE

BERNARDO PASQUINI

Sonate per gravicembalo

Roberto Loreggian

CHANDOS early music



Bernardo Pasquini

Lebrecht Collection

Bernardo Pasquini (1637–1710)

Sonate per gravicembalo

- | | | |
|----|---|-------|
| 1 | Toccata [in sol minore]
[in G minor • in g-Moll • en sol mineur] | 4:24 |
| 2 | Partite diverse di follia | 6:41 |
| 3 | Toccata con lo scherzo del cucco | 4:57 |
| 4 | Alemanda d'Ongheria* | 4:53 |
| 5 | Partite del salterello | 3:20 |
| 6 | Toccata [in fa maggiore]*
[in F major • in F-Dur • en fa majeur] | 3:27 |
| 7 | Canzon franzèsa* | 1:59 |
| 8 | Passaggli [in do maggiore]
[in C major • in C-Dur • en ut majeur] | 4:00 |
| 9 | Toccata [in sol maggiore]*
[in G major • in G-Dur • en sol majeur] | 2:36 |
| 10 | Bergamasca* | 1:16 |
| 11 | Ricercare con la fuga in più modi | 13:36 |
| 12 | Partite di bergamasca | 4:03 |

13	Passaggli [in sol minore]*	3:07
	[in G minor • in g-Moll • en sol mineur]	
14	Variationi capricciose	5:39
15	Passaggli per lo scozzese	2:45
16	Tre arie*	1:27
	Sonata XIV à basso continuo in la [minore]†	5:55
	in A [minor] • in a[-Moll] • en la [mineur]	
17	[Adagio] –	1:22
18	[Allegro] –	1:21
19	[Andante] –	1:22
20	[Presto] –	0:37
21	[Gavotta]	1:14
	TT	75:37

Roberto Loreggian harpsichord • spinet*

with

Francesco Ferrarini cello†

<i>cello</i>	Italian (School of Milan), late 18th century
<i>harpsichord</i>	Riccardo Pergolis, copy of Giovanni Battista Giusti, Lucca late 17th century
<i>spinet</i>	Riccardo Pergolis, copy of Honofrio Guarracino, Naples 1663
	Tuning: quarter comma meantone
	Pitch: A = 415 Hz

The Keyboard Music of Bernardo Pasquini:
Types of Composition, Analysis of Forms, Evolution of Style

Born in Massa Valdinievole near Lucca in December 1637, Bernardo Pasquini received his earliest education either at the hands of Mariotto Bocciantini, the parish priest at Uzzano near Pescia, or – according to a manuscript *notizia* by Padre Martini¹ – at those of his paternal uncle Giovanni in Ferrara. The one does not necessarily exclude the other. Bernardo may well have spent part of his youth in Ferrara, seat of the Este family, before travelling to Rome in 1650. Here he became one of the pupils of Loreto Vittori (a native of Spoleto, one of the most famous male sopranos of his time and much sought after as a teacher; he was a former student of Giovanni Maria and Giovanni Bernardino Nanino, Francesco Soriano and Francisco Soto de Langa) and, subsequently, Antonio Cesti (who, in his turn, had probably been a pupil of Antonio Maria Abbatini and Giacomo Carissimi).

Pasquini's earliest biographers emphasise that during this period of apprenticeship in Rome he had opportunity to familiarise himself with the works of Girolamo Frescobaldi and, in particular, those of

Giovanni Pierluigi da Palestrina. He made a copy in his own hand of the whole of Frescobaldi's *Primo libro delle fantasie*, while throughout his life he never ceased to be absorbed by Palestrina's style, studying it by writing his compositions out in score. In this connection the Abbot Giuseppe Baini, in his famous *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, claimed to possess a whole volume of such exercises, copied out in 1690, with an inscription in Pasquini's own hand on the title page attesting his indebtedness to the composer:

Whoever claims to be a master of music, even an organist, yet does not imbibe the milk and honey of these divine compositions of Palestrina, will of a certainty remain poor for ever.

In fact, from his choice of teachers, his predilection for the art of Palestrina, and finally a career spent almost wholly in his adopted city with whose institutions he was closely connected throughout his life, a clear picture emerges of a musician who never lost the desire to assimilate – and so make

himself a vehicle, so to speak, for carrying forward – the tradition from which all that derived which he had learned from his models, direct and indirect.

Celebrated as an incomparable keyboard virtuoso, Pasquini nevertheless did not spurn the challenge of the theatre, nor making an essential contribution to the performances that took place at the Oratory of San Marcello, nor appearing in the dual role of harpsichordist and composer at various private gatherings and academies, enjoying the sponsorship and esteem of illustrious patrons such as the Cardinals Ottoboni and Pamphili, Queen Christina of Sweden, the Colonna princes and, above all, Giambattista Borghese.

On the other hand, his only two trips beyond the borders of Italy of which records survive were both attributable to his widespread fame as a harpsichordist. The first brought him to Vienna – to the court of Leopold I, who tried in vain to procure his services on a permanent basis –, the second to Paris – in the entourage of the papal legate, Cardinal Flavio Chigi – where he was able to perform in the presence of Louis XIV.

In Rome, however, his official appointments brought him first to succeed Fabrizio Fontana as titular organist in the

church of Santa Maria in Vallicella, after which he moved to that of San Luigi dei Francesi in Mutui. He held similar posts at the Chiesa Nuova [New Church] and, most importantly, at Santa Maria in Aracoeli where he was appointed ‘Organist to the People and Senate of Rome’, and where he remained almost uninterruptedly from the winter of 1664 until his death, which occurred on 21 November 1710.

A few years earlier he had, like Corelli and Alessandro Scarlatti, been admitted to the Accademia Arcadia, taking the pseudonym ‘Protico Azeriano’. And even earlier than this he had on various occasions been given the role of ‘guardian of the organists’ of the Congregation of St Cecilia in virtue of the prestige and authority with which his presence attracted some of the most talented exponents among the young generation of Italian harpsichordists to the school. Among these were Giovanni Maria Casini, Tommaso Bernardo Gaffi, Francesco Gasparini and Domenico Zipoli. Others came from beyond the Alps, such as Johann Philipp Krieger and Georg Muffat.

With the exception of a small group of works printed within three collective volumes published between 1700 and 1720², Pasquini’s entire output for keyboard has

come down to us in manuscript form.

Among all these manuscripts, only two are autographs – and currently in the possession of the Staatsbibliothek in Berlin – Stiftung Preussischer Kulturbesitz and the British Library in London. Besides these there exist a few copies³ which probably were produced at the end of the seventeenth century and in the first years of the eighteenth on the basis of authentic manuscripts of corresponding content which have since been lost.

The Berlin autograph – which bears the title *Sonate per Gravicembalo, composte dal Sig[nor] Bernardo Pasquini e scritte di sua mano in questo libro* – is by far the most important source of Pasquini’s keyboard music. Consisting of a single volume, oblong in shape and containing more than 400 pages, it formed part of the private library of Count Ludwig Landsberg before being donated to the Staatsbibliothek. It must be noted that neither the description of its contents in the title nor the instrumental indication ‘gravicembalo’ is to be understood in a literal sense, for at the time, the term ‘sonata’ – which, incidentally, does not recur in the title of any of the eighty-eight pieces copied into the manuscript – was used generically, in opposition to that of ‘cantata’, to indicate an instrumental work, while at

least one of the compositions is intended expressly for organ. Only a dozen or so of the pieces carry the indication of a date (the earliest goes back to 13 July 1693, the latest to April 1702), and as these are distributed throughout the volume in a chronological progression, it is likely that the entire manuscript was compiled following a more or less corresponding criterion.

The London source – or more precisely manuscript Add. 31501 in the British Library – differs from the Berlin autograph in that it comprises three separate volumes. The first and third are wholly in autograph, while of the fifty-five leaves constituting the second volume only the first twenty-three are in the composer’s own hand. The remaining leaves contain a series of pieces whose entry can be ascribed to Bernardo Ricordati, the composer’s nephew and pupil, for whose instruction the entire collection was conceived and produced.

Although some scholars have suggested that the London manuscripts are a continuation of the one in Berlin, the simplicity of the pieces transmitted within the former would seem to contradict such a theory decisively, while confirming the inscriptions on the title pages of the first and third volumes which make the didactic

purpose of the London volumes clear: 'Ad usum Bernardo Felice Ricordati, de Buggiano, in Etruria' and 'Del Sig. Bernardo Pasquini, ad usum Bernardi Ricordati, Nepotis Bernardo Pasquini, Etruriensis'.

On the other hand, the preparation of the London manuscripts may follow a similar chronological scheme, as the first volume was edited between 6 May 1703 and 3 December 1704, while the writing of the next volume was not begun before February four years later.

In his analysis of Pasquini's works for keyboard, Maurice Brooks Haynes⁴ identifies one of their most characteristic aspects as the – quite successful – combination of rather heterogeneous stylistic and formal elements, which range from the employment of some of the most traditional techniques of counterpoint, through the adoption of a prevalently homophonic and chordal texture, to the emphasis on a single line of melody moving against a background of secondary importance.

Of the surviving output, only eleven compositions adopt a predominantly polyphonic style: two *capricci*, a *fantasia*, two *ricercari*, three *canzoni francesi*, a fugue and two sonatas in fugal style. Apart from two *ricercari* published around 1700 by Giulio

Cesare Arresti and the two sonatas, both preserved in the British Library, all the works in this formal category are found in the first part of the Berlin autograph and may therefore be regarded as examples of Pasquini's most conservative style.

Among these, the *Ricercare con la fuga in più modi* – whose form, despite the title, is more akin to that of the *capricci* – represents without a shadow of doubt the composer's greatest achievement in this particular sphere of his production. It is, in fact, the most extended of his works for keyboard, comprising as it does no fewer than 345 bars divided into nine discrete sections, each based on the same theme, stated at the opening, or on a variation of it:

Section	Time signature	Bars	Thematic material
I	4/2	1–20	X
II	4/2	21–68	X/X ¹
III	4/4	69–122	X
IV	4/2	123–154	X–Y
V	4/2	155–208	X/Y
VI	3/4	209–246	X ²
VII	4/4	247–265	X ³
VIII	6/4	266–311	X ⁴
IX	12/8	312–345	X ⁵

Although there are two sections – the fourth and fifth respectively – in which

Pasquini introduces a new theme, the entire work retains its primarily monothematic character, for the extraneous melodic material is always used in rapid succession to, or in association with, the principal theme, serving the purpose of renewing interest in the face of the various statements of this theme, whose treatment does not fail to incorporate the most complex and elaborate technical artifice. A similar device is also apparent in the *capricci*, whose thematic ideas – on a par with most of the 'subjects' of a *ricercare* – are characterised by a substantial degree of concision and by a sustained musical flow that deprives them of intrinsic rhythmic interest.

By contrast, already in the *canzoni francesi* Pasquini shows a first attempt at liberating himself from the most traditional polyphonic forms and the somewhat intellectualised techniques of the *capricci* and *ricercari*, though without sacrificing the maintaining of that monothematic structure to which Frescobaldi had previously given definition.

Unequivocal evidence of Pasquini's striving for a new means of expression by decisively updating the rules of composition is found in that largest *corpus* of works which in the Berlin autograph are designated 'toccate' or 'tastate'. There are no fewer than thirty-nine

such pieces, most of which consist of a single elaborate section that resists assimilation into any rigid, preconceived formal scheme. Their collocation in the manuscript testifies to Pasquini's gradual abandonment of the multi-sectioned forms popular in the late seventeenth century in favour of more concise, compact structures, distinguished by a technique of composition which we might define as quasi-rhapsodic. In these instances, the overall cohesion and coherence of each individual piece is not achieved by means of unified thematic material but rather by the reiteration of discrete passages and of incisive, highly distinctive instrumental figures.

Conversely, the toccatas entered at the beginning of the manuscript or transmitted only through sources of a secondary nature, appear to indicate a much more backward-looking attitude, not dissimilar to that of such predecessors of Pasquini's as Girolamo Frescobaldi and Georg Muffat. Among these works, however, it is worth mentioning at least the well-known *Toccata con lo scherzo del cucco*, in which Pasquini resorts to the onomatopoeic imitation of the call of the cuckoo – which had already been used by Frescobaldi (among others) and by Johann Kaspar Kerll in his similarly famous *Capriccio sopra il cuccu*.

The Pasquini toccata appearing in the first part of the Berlin autograph is subdivided into five distinct sections that, however, hark back to a tripartite formal archetype:

Section	Bars	Time signature	Modulations
I	1–14	4/4	Tonic–Dominant
II	15–24	4/4	Dominant–Tonic
III	25–35	4/4	Relative minor–Tonic
IV	36–78	4/4	Tonic
V	79–92	4/4	Tonic

The two opening sections of the toccata form a reasonably cohesive unit characterised by the reiteration of the ‘cuckoo’ motif over a substratum made up of generally linear instrumental figuration, which is followed by a short interlude in a predominantly chordal style, and marked by the expected *duresse e ligature* in which the statement of the motif is temporarily suspended. It only reappears in the two final sections of the work, the first of which – a ‘duo’ to which a third voice is added shortly before the final cadence – leads directly into the coda which concludes the toccata, embellished by a continuous trill in an internal part and by urgent reiterations of the motif itself.

A similar development to that characterising the toccata, in which the blanket application of the most traditional

polyphonic techniques gradually gave way to a freer, more personal expressiveness, may be noticed also in the large group of pieces in which the composer turns to the stylisation of various types of dance. At times, a certain number of dances characterised by the same tonal pattern have been copied consecutively into the manuscripts, forming groups whose sequence of association is frequently modelled upon the succession of movements in the contemporaneous *sonata da camera*. Although occasional passages of polyphony occur, mostly confined to the opening of the piece, the writing is largely homophonic with the melodic interest firmly concentrated in the top line. The earliest pieces, on the contrary, demonstrate a certain formal asymmetry, the phrase structure being somewhat prolix and irregular.

As far as Pasquini’s approach to the techniques of variation form is concerned, the first thing to note is that in multi-sectional forms he has a preference for the use of bipartite thematic ideas whose harmonic structure is similar to that of the dances, in which an initial transition from tonic to dominant is followed promptly by a return to the home tonality of the piece. An interesting exception is presented by the set of variations based on the ‘follia’, whose

surprising similarities with Corelli’s more famous violinistic exercise can perhaps be explained by the long association between the two composers. Elsewhere, the element that unifies the whole set is furnished by a very loosely structured melodic idea treated with great fantasy and freedom. This approach is evident, even from the choice of the title, in the *Variazioni capricciose*, whose theme is so full of figures and coloratura as to become difficult to recognise in the course of its successive re-elaborations.

This pre-eminence of the melodic parameter is in fact abandoned in the variations conceived as a single extended section which is based on the reiteration and transformation of short harmonic progressions generally consisting of only four bars and introduced at the beginning of each piece. In the *bergamasche*, the cohesion of the entire set is emphasised, furthermore, by extensive use of harmonic elision at the cadential points, by which the key reached in the concluding cadence of one variation at the same time is that in which the immediately following variation opens. Elsewhere – as, for example, in the *saltarelli* – the cadential points are more marked (although, because of the brevity of each variation, the general sense of continuity is

never compromised), while in the various *passacaglie* the intention to adhere more closely to the original bass is quite obvious (though not to the extent that they can be considered variations on a ‘basso ostinato’ in any strict sense).

All the compositional genres mentioned so far belong to a tradition of writing for the harpsichord which Pasquini approached in his own more or less personal way, leaving us a body of works which, by their particular characteristics, constitute a kind of *unicum* in the entire literature of the instrument. To be precise, several pieces contained in the first volume of the London autograph share the unusual feature of preserving only the notation of the bass line, which means that the performer is forced to improvise the remaining parts on the basis of the harmonic functions indicated, or simply implied, in the lowest one. To understand fully the function of these twenty-eight pieces, half of which are intended for two performers, it is necessary to consider closely the fundamentally didactic purpose of the manuscript in which they are included, which, as we have seen, was to provide instruction for Pasquini’s nephew Bernardo Ricordati. Divided into several movements – distinguished by

adherence to the same key and based on the form of the contemporaneous *sonata da camera* – these works focus on a variety of stylistic and expressive attitudes which range from the full-blown *fugato* to various stylised forms of dance, thus in the process revealing one of the most fascinating sides of their author, besides his undoubted talent as an extraordinarily gifted and original teacher.

© 2004 Alessandro Borin

Translation from the Italian: Avril Bardoni

¹Cfr. Arnaldo Bonaventura, *Bernardo Pasquini: monografia*, Musica, Rome, 1923

²These volumes are, respectively, *Toccatte et Suites pour le Clavessin de Messieurs Pasquini, Poglietti, e Gaspard Kerle*, printed and published by Etienne Roger in Amsterdam in 1704; the reprint with additional material published by John Walsh in London in 1719 under the title *A Second Collection of Toccatte, Volentays & Fugues, made for the Organ and Harpsichord, Compos'd by Pasquini, Poglietti, and Others, the Most Eminent Foreign Authors*; and finally the collection of *Sonate da Organo di Varii Autori* edited around 1700 by Giulio Cesare Arresi.

³The most important are the manuscripts Add. 36661 and Add. 14248 in the British Library in London and the manuscript DD 53 held at the

Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna.

⁴Maurice Brooks Haynes, *The Keyboard Works of Bernardo Pasquini*, diss., Indiana University, 1960, 5 vols

Born in Monselice near Padua, **Roberto Loreggian** studied organ and composition at the Conservatory of Rovigo, where he obtained his diploma with full marks. He then studied harpsichord at the Conservatory of Castelfranco, Veneto with Patrizia Marisaldi and at the Royal Conservatory of The Hague with Ton Koopman. He has received many first prizes and been awarded honours in various competitions throughout Europe. In addition to his busy career as a soloist, he is much in demand as continuo player in both chamber ensembles and orchestras. Roberto Loreggian is particularly interested in the great harpsichord heritage of seventeenth- and eighteenth-century Italy, recently editing all the extant manuscripts of Giovanni Battista Ferrini's works for the instrument. The consequent recording was awarded the *Preis der deutschen Schallplattenkritik*. Roberto Loreggian has also recorded works by Geminiani, Poglietti, Frescobaldi and Vivaldi, and, for Chandos, Benedetto Marcello's Sonatas for Harpsichord, Op. 3.

Die Tastenmusik von Bernardo Pasquini: Gattungen, Formanalysen, Stilentwicklung

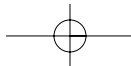
Bernardo Pasquini wurde im Dezember 1637 in Massa Valdinievole bei Lucca geboren und erhielt seine früheste Erziehung durch Mariotto Bocciantini, der Pfarrer in Uzzano bei Pescia war, oder – nach einer handschriftlichen Notiz Padre Martinis¹ – durch seinen Onkel väterlicherseits Giovanni Pasquini in Ferrara (wobei diese beiden Möglichkeiten einander nicht ausschließen). Es ist gut denkbar, daß Bernardo einen Teil seiner Jugend in Ferrara verbrachte, dem Sitz der Este-Familie, bevor er 1650 nach Rom reiste. Dort zählte er zu den Schülern von Loreto Vittori (der aus Spoleto stammte und als einer der berühmtesten Sopranisten seiner Zeit auch als Lehrer sehr gefragt war; Vittori war Schüler von Giovanni Maria und Giovanni Bernardino Nanino sowie von Francesco Soriano und Francisco Soto de Langa gewesen) und später von Antonio Cesti (der selbst wiederum wahrscheinlich Schüler von Antonio Maria Abbatini und Giacomo Carissimi gewesen war).

Pasquinis früheste Biographen betonen, daß er während seiner Lehrzeit in Rom Gelegenheit hatte, sich mit den Werken von

Girolamo Frescobaldi und besonders auch von Giovanni Pierluigi da Palestrina vertraut zu machen. Er schrieb eigenhändig Frescobaldis gesamtes *Primo libro delle fantasie* ab und beschäftigte sich sein ganzes Leben hindurch mit dem Stil Palestrinas, den er studierte, indem er seine Kompositionen in Partitur ausschrieb. In diesem Zusammenhang behauptete der Abt Giuseppe Baini in seinen berühmten *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, einen ganzen Band derartiger Übungen zu besitzen, die 1690 kopiert wurden und auf der Titelseite eine eigenhändige Notiz Pasquinis enthielten, in der dieser attestierte, wie sehr er dem Komponisten verbunden war:

Wer behauptet, ein Meister der Musik oder auch bloß Organist zu sein, jedoch nicht von der Milch und dem Honig dieser göttlichen Kompositionen Palestrinas gekostet hat, wird gewiß ewig arm bleiben.

Aus der Wahl seiner Lehrer, aus seiner Vorliebe für die Kunst Palestrinas und schließlich aus dem Umstand, daß er nahezu sein gesamtes Berufsleben in seiner



Wahlheimat Rom verbrachte, mit deren Institutionen er Zeit seines Lebens eng verbunden war, ergibt sich in der Tat das deutliche Bild eines Musikers, dessen fortwährender Wunsch es war, die Tradition zu assimilieren – und sich so gewissermaßen in den Dienst ihrer Weitervermittlung zu stellen –, von der sich all das ableitete, was er direkt oder indirekt von seinen Vorbildern gelernt hatte.

Pasquini wurde als unvergleichlicher Tastenvirtuose gefeiert, stellte sich aber auch den Herausforderungen des Theaters und trug zudem wesentlich zu den Aufführungen im Oratorium von San Marcello bei; außerdem trat er in der Doppelrolle als Cembalist und Komponist bei verschiedenen privaten Versammlungen und Akademien auf, wo er die Bewunderung und Unterstützung solch illustrierter Gönner wie der Kardinäle Otoboni und Pamphili, der Königin Christina von Schweden, der Prinzen Colonna und vor allem Giambattista Borghese genoss.

Seine einzigen beiden Reisen über die Grenzen Italiens hinaus, von denen sich Zeugnisse erhalten haben, sind hingegen seinem weit verbreiteten Ruhm als Cembalist zuzuschreiben. Die erste führte ihn nach Wien an den Hof Leopolds I., der sich

vergeblich bemühte, ihn dauerhaft zu verpflichten, und die zweite nach Paris – im Gefolge des päpstlichen Legats Kardinal Flavio Chigi –, wo er Gelegenheit fand, vor Ludwig XIV. zu spielen.

In Rom fand er seine erste offizielle Anstellung als Nachfolger Fabrizio Fontanas als Titularorganist an der Kirche von Santa Maria in Vallicella, später in Mutii an San Luigi dei Francesi. Ähnliche Stellungen bekleidete er später an der Chiesa Nuova [Neue Kirche] und vor allem an Santa Maria in Aracoeli, wo er als „Organist des Volkes und Senats von Rom“ angestellt war und vom Winter 1664 bis zu seinem Tod am 21. November 1710 nahezu ohne Unterbrechung wirkte.

Einige Jahre zuvor war er, wie Corelli und Alessandro Scarlatti, in die Accademia Arcadia aufgenommen worden, wo er das Pseudonym „Protico Azeriano“ trug. Und davor noch war er bei verschiedenen Anlässen von der Congregazione di S. Cecilia mit dem Amt des „Mentors der Organisten“ betraut worden, da er dank seines Prestiges und seiner Autorität einige der talentiertesten Vertreter der jüngeren Generation italienischer Cembalisten an diese Schule band. Zu diesen zählten Giovanni Maria Casini, Tommaso Bernardo Gaffi, Francesco

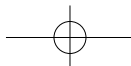
Gasparini und Domenico Zipoli. Andere kamen von jenseits der Alpen, so zum Beispiel Johann Philipp Krieger und Georg Muffat.

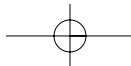
Mit Ausnahme einer kleinen Gruppe von Werken, die in drei zwischen 1700 und 1720 erschienenen Anthologien² gedruckt wurden, sind sämtliche Kompositionen Pasquinis für Tasteninstrumente in handschriftlicher Form überliefert. Unter all diesen Manuskripten gibt es nur zwei Autographe, die sich heute im Besitz der Staatsbibliothek zu Berlin – Stiftung Preussischer Kulturbesitz und in der British Library in London befinden. Daneben gibt es noch einige Abschriften,³ die vermutlich Ende des siebzehnten und in den ersten Jahren des achtzehnten Jahrhunderts nach heute verschollenen authentischen Vorlagen vergleichbaren Inhalts entstanden.

Die bei weitem wichtigste Quelle für Pasquinis Tastenmusik ist das Berliner Autograph, das den Titel *Sonate per Gravicembalo, composte dal Sig[nor] Bernardo Pasquini e scritte di sua mano in questo libro* trägt. Es besteht aus einem einzigen Band in Querformat mit einem Umfang von mehr als 400 Seiten und gehörte zur Privatsammlung des Grafen Ludwig Landsberg, bevor es der Staatsbibliothek übermacht wurde. Es sei

darauf hingewiesen, daß weder die Beschreibung des Inhalts im Titel noch die Instrumentenangabe „Gravicembalo“ im wörtlichen Sinn zu verstehen ist, da der Begriff „sonata“ – der übrigens nicht in einem einzigen Titel der achtundachtzig in der Handschrift enthaltenen Stücke auftaucht – in jener Zeit im generischen Sinne als Gegensatz zu „cantata“ zur Bezeichnung eines Instrumentalwerks verwendet wurde, während mindestens eine der Kompositionen ausdrücklich für Orgel vorgesehen ist. Nur etwa ein Dutzend der Stücke tragen ein Datum (das früheste ist auf den 13. Juli 1693 datiert, das späteste auf April 1702), und da diese Kompositionen in dem Band chronologisch fortlaufend angeordnet sind, ist anzunehmen, daß die gesamte Handschrift nach einem mehr oder weniger korrespondierenden Kriterium zusammengestellt wurde.

Im Gegensatz zu der Berliner Handschrift besteht die Londoner Quelle – oder genauer das Manuskript Add. 31501 der British Library – aus drei separaten Bänden. Der erste und dritte sind vollständig autograph, während von den fünfundfünfzig Blättern des zweiten Bandes nur die ersten dreiundzwanzig von der Hand des Komponisten stammen. Die übrigen Blätter





enthalten eine Reihe von Stücken, deren Eintragung Bernardo Ricordati zugeschrieben werden kann, dem Neffen und Schüler des Komponisten, für dessen Unterricht die ganze Sammlung konzipiert und angelegt wurde.

Einige Forscher haben vermutet, die Londoner Handschriften stellten eine Fortsetzung der Berliner Quelle dar; die Einfachheit der dort enthaltenen Stücke würde einer solchen Theorie hingegen entschieden widersprechen, während sie zugleich die Inschriften auf den Titelseiten des ersten und dritten Bandes bestätigt, die die didaktischen Intentionen der Londoner Bände unterstreichen: "Ad usum Bernardo Felice Ricordati, de Buggiano, in Etruria" und "Del Sig. Bernardo Pasquini, ad usum Bernardi Ricordati, Nepotis Bernardo Pasquini, Etruriensis".

Allerdings mag die Anlage der Londoner Handschriften einem ähnlichen chronologischen Schema gefolgt sein, da der erste Band zwischen dem 6. Mai 1703 und dem 3. Dezember 1704 entstand, während die Niederschrift des nächsten Bandes nicht vor Februar 1708 in Angriff genommen wurde.

In seiner Analyse von Pasquinis Tastenwerken identifiziert Maurice Brooks

Haynes⁴ einen ihrer charakteristischsten Aspekte als die – überaus erfolgreiche – Verbindung ausgesprochen heterogener Stil- und Formelemente, die von einigen der traditionellsten Techniken des Kontrapunkts über eine vornehmlich homophone und akkordische Satztechnik bis zur Betonung einer einzelnen Melodielinie vor einem untergeordneten Hintergrund reicht.

Von den überlieferten Werken pflegen nur elf Kompositionen einen vorrangig polyphonen Stil – zwei Capricci, eine Fantasie, zwei Ricercari, drei Canzoni francesi, eine Fuge und zwei Sonaten im fugierten Stil. Mit Ausnahme zweier um 1700 von Giulio Cesare Arresti veröffentlichter Ricercari und der beiden in der British Library überlieferten Sonaten finden sich alle Werke dieser Gruppe im ersten Teil des Berliner Autographs und könnten daher als Beispiele für Pasquinis konservativsten Stil gelten.

Unter den genannten Werken stellt das *Ricercare con la fuga in più modi* – dessen Form trotz des Titels eher der der Capricci gleicht – zweifellos die größte Leistung des Komponisten in diesem speziellen Schaffensbereich dar. Tatsächlich handelt es sich hier um das längste seiner Tastenwerke – nicht weniger als 345 Takte gliedern sich in

neun separate Teile, von denen ein jeder auf demselben, gleich eingangs zitierten Thema oder einer Variation von diesem aufbaut:

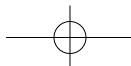
Abschnitt	Taktart	Takte	Thematisches Material
I	4/2	1–20	X
II	4/2	21–68	X/X ¹
III	4/4	69–122	X
IV	4/2	123–154	X–Y
V	4/2	155–208	X/Y
VI	3/4	209–246	X ²
VII	4/4	247–265	X ³
VIII	6/4	266–311	X ⁴
IX	12/8	312–345	X ⁵

Obwohl Pasquini in zwei Teilen – dem vierten und fünften – ein neues Thema einführt, behält das Werk seinen grundsätzlich monothematischen Charakter bei, denn das fremde Melodiematerial wird stets kurz nach oder in Verbindung mit dem Hauptthema verwandt und dient somit dem Zweck, das Interesse des Hörers an den verschiedenen Durchführungen des Themas zu erneuern, dessen Verarbeitung die komplexesten und ausgefeiltesten technischen Kunstfertigkeiten aufweist. Ein ähnlicher Zug zeigt sich auch in den Capricci, deren thematische Gedanken – die sich mit den meisten "Themen" eines Ricercar messen können – von großer Knappheit sind und

sich zudem durch ihren anhaltenden musikalischen Fluß auszeichnen, der sie jeglicher rhythmischer Komplexität beraubt.

Andererseits zeigt Pasquini bereits in den Canzoni francesi erste Versuche, sich von den traditionellsten polyphonen Formen und den ziemlich intellektualisierten Techniken der Capricci und Ricercari zu befreien, ohne jedoch jene monothematische Struktur zu opfern, die Frescobaldi zuvor geprägt hatte.

Ein eindeutiger Beweis für Pasquinis Bemühen um neue Ausdrucksmittel mittels einer kühnen Erneuerung der Kompositionsregeln findet sich in der Mehrzahl der in dem Berliner Autograph als "toccate" oder "tastate" bezeichneten Werke. Es gibt nicht weniger als neununddreißig solcher Stücke, von denen die meisten aus einem einzigen ausgedehnten Teil bestehen, der sich in keinerlei rigides vorgegebenes Formschema einordnen läßt. Ihre Stellung in der Handschrift belegt Pasquinis schrittweise Abkehr von den im späten siebzehnten Jahrhundert beliebten vierteiligen Formen zugunsten knapperer, kompakter Strukturen, die sich durch eine Kompositionstechnik auszeichnen, die wir als quasi-rhapsodisch bezeichnen könnten. In diesen Fällen werden der Zusammenhalt und die Kohärenz eines jeden Stücks nicht mit Hilfe von



zusammenhängendem thematischem Material erreicht, sondern vielmehr durch die Wiederholung einzelner Passagen und ausdrucksvoller höchst idiomatischer instrumentaler Figuren.

Die am Anfang der Handschrift eingetragenen oder nur in sekundären Quellen überlieferten Toccaten hingegen scheinen eine eher rückwärtsgewandte Haltung anzuzeigen, die Pasquinis Vorgängern Girolamo Frescobaldi und Georg Muffat nicht unähnlich ist. Unter diesen Stücken ist jedoch zumindest die bekannte *Toccata con lo scherzo del cucco* erwähnenswert, in der Pasquini auf die onomatopoeische Nachahmung des Kuckucks zurückgreift, die unter anderem auch Frescobaldi und Johann Kaspar Kerll (in seinem ähnlich berühmten *Capriccio sopra il cucu*) bereits verwandt hatten.

Die im ersten Teil des Berliner Autographs erscheinende Toccata ist in fünf separate Sektionen gegliedert, die jedoch auf einen dreiteiligen formalen Archetypus zurückgehen:

Abschnitt	Takte	Taktart	Modulationen
I	1–14	4/4	Tonika–Dominante
II	15–24	4/4	Dominante–Tonika
III	25–35	4/4	Mollparallele–Tonika
IV	36–78	4/4	Tonika
V	79–92	4/4	Tonika

Die beiden eröffnenden Abschnitte der Toccata bilden eine einigermaßen zusammenhängende Einheit, die sich durch die Wiederholung des "Kuckucks"-Motiv vor dem Hintergrund von weitgehend linearen instrumentalen Figurationen auszeichnet, auf die ein kurzes Zwischenspiel in vorwiegend akkordischem Stil folgt mit den typischen *duzze e ligature*, in denen das Motiv zeitweise nicht erklingt. Es kehrt erst in den beiden abschließenden Teilen des Werks wieder, von denen der erste – ein "Duo", dem sich kurz vor der abschließenden Kadenz eine dritte Stimme hinzugesellt – unmittelbar zu der die Toccata beschließenden Coda überleitet, die durch einen anhaltenden Triller in einer der Mittelstimmen sowie durch rasche Wiederholungen des Themas selbst ausgeschmückt ist.

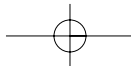
Eine ähnliche Entwicklung wie in der Toccata, in der die durchgehende Anwendung überaus traditioneller polyphoner Techniken schrittweise einer freieren, persönlicheren Ausdrucksweise wick, läßt sich auch in der größeren Gruppe von Werken feststellen, in der der Komponist sich der Stilisierung verschiedener Tänztypen widmet. Gelegentlich wurde eine Reihe durch die gleichen Harmoniefolgen

charakterisierter Tänze unmittelbar aufeinanderfolgend in die Handschriften eingetragen und fügten sich so zu Gruppen zusammen, deren zyklische Verbindung häufig der Satzabfolge in der zeitgenössischen Sonata da camera verpflichtet war. Obwohl hier und da noch polyphone Passagen auftauchen, die sich meist auf den Anfang der Komposition beschränken, ist die Satzweise weitgehend homophon, wobei sich das melodische Interesse auf die Oberstimme konzentriert. Die frühesten Stücke hingegen zeigen eine gewisse formale Asymmetrie, wobei die Phrasenstruktur recht weitschweifig und unregelmäßig ist.

Im Zusammenhang mit Pasquinis Umgang mit den Techniken der Variation fällt zunächst auf, daß er in vierteiligen Formen die Verwendung zweiteiliger thematischer Gedanken bevorzugt, deren harmonische Struktur der der Tänze gleicht, in denen auf einen anfänglichen Wechsel von der Tonika zur Dominante schon bald die Rückkehr zur Grundtonart des Stücks folgt. Eine interessante Ausnahme findet sich in der auf der "Follia" basierenden Variationsreihe, deren überraschende Ähnlichkeiten mit Corellis berühmterem Bravourstück für Violine sich vielleicht durch die lange Verbindung zwischen den beiden

Komponisten erklären läßt. Anderswo wird das den gesamten Zyklus einende Element durch eine sehr lose strukturierte Melodie geliefert, die mit viel Phantasie und großer Freiheit behandelt wird. Diese Methode ist bei den *Variazioni capricciose* schon an der Wahl des Titels zu erkennen; ihr Thema ist so mit Figuren und Koloraturen überladen, daß es im Verlauf der aufeinanderfolgenden Bearbeitungen kaum noch zu erkennen ist.

Diese Vorrangigkeit des melodischen Parameters wird bei durchkomponierten Variationsreihen aufgegeben, die auf der Wiederholung und Abwandlung kurzer Harmoniefolgen aufbauen, die gewöhnlich aus nur vier Takten bestehen und zu Beginn einer jeden Komposition vorgestellt werden. In der Bergamasche wird der Zusammenhalt des gesamten Stücks zusätzlich noch durch die häufige Verwendung von harmonischen Auslassungen an den Kadenzpunkten betont, wodurch die in der abschließenden Kadenz einer Variation erreichte Tonart zugleich der unmittelbar folgenden Variation zugrundeliegt. Anderswo – zum Beispiel in den Saltarelli – sind die Kadenzpunkte stärker betont (obwohl wegen der Kürze der einzelnen Variationen der grundsätzliche Eindruck der Kontinuität nie gefährdet wird), während in den verschiedenen



Passacaglien die beabsichtigte engere Anbindung an den ursprünglichen Bass deutlicher hervortritt (wenngleich nicht in dem Maße, daß man sie im strengen Sinn als Variationen über einem “Basso ostinato” betrachten könnte).

Alle bisher erwähnten kompositorischen Gattungen gehören einer Tradition des Komponierens für das Cembalo an, der Pasquini sich in seiner mehr oder weniger persönlichen Art annäherte, doch er hat uns gleichzeitig eine Gruppe von Werken hinterlassen, die aufgrund ihrer besonderen Charakteristika in der gesamten Literatur für dieses Instrument eine Art Unikum darstellen. Genauer gesagt enthält der erste Band des Londoner Autographs mehrere Stücke, die ungewöhnlicherweise lediglich die Notierung der Baßlinie enthalten; dies bedeutet, daß der ausführende Spieler gezwungen ist, die übrigen Stimmen auf der Basis der in der tiefsten Stimme vorgegebenen oder einfach nur implizierten harmonischen Funktionen zu improvisieren. Um die Funktion dieser achtundzwanzig Stücke – von denen die Hälfte für zwei Spieler gedacht ist – richtig zu verstehen, ist es notwendig, die grundsätzlich didaktische Zielrichtung der sie enthaltenden Handschrift genau zu bedenken; denn wie wir gesehen haben dient

sie zur Unterweisung von Pasquinis Neffen Bernardo Ricordati. Die Kompositionen gliedern sich in verschiedene Sätze, die in derselben Tonart stehen und der Form der zeitgenössischen Sonata da camera folgen, und konzentrieren sich auf eine Reihe von Stil- und Ausdrucksmodellen, die vom ausgewachsenen Fugato bis hin zu verschiedenen stilisierten Tanzformen reichen; auf diese Weise zeigen sie eine der faszinierendsten Seiten des Komponisten und belegen zugleich sein unbezweifelbares Talent als außerordentlich begabter und origineller Lehrer.

© 2004 Alessandro Borin

Übersetzung aus dem Englischen: Stephanie Wolny

¹Vgl. Arnaldo Bonaventura, *Bernardo Pasquini: monografia*, Musica, Rom, 1923.

²Es handelt sich um folgende Bände: *Toccatte et Suites pour le Clavessin de Messieurs Pasquini, Poglietti, e Gaspard Kerle*, gedruckt und verlegt von Etienne Roger in Amsterdam (1704); eine erweiterte Neuausgabe erschien 1719 bei John Walsh in London unter dem Titel *A Second Collection of Toccatte, Vollentayrs & Fugues, made for the Organ and Harpsichord, Compos'd by Pasquini, Poglietti, and Others, the Most Eminent Foreign Authors*; als letztes ist die um 1700 von Giulio

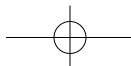
Cesare Arresti herausgegebene Sammlung *Sonate da Organo di Varii Autori* zu nennen.

³Die bedeutendsten sind die Handschriften Add. 36661 und Add. 14248 in der British Library in London und die Handschrift DD 53 im Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna.

⁴Maurice Brooks Haynes, *The Keyboard Works of Bernardo Pasquini*, Diss. Indiana University, 1960, 5 Bände.

Der in Monselice bei Padua geborene **Roberto Loreggian** studierte mit großem Erfolg Orgel und Komposition am Konservatorium von Rovigo, bevor er seine Ausbildung mit dem Cembalostudium am Konservatorium von Castelfranco, Veneto bei Patrizia Marisaldi und am königlichen Konservatorium in Den Haag bei Ton Koopman fortsetzte. Aus zahlreichen

Wettbewerben in ganz Europa ist er wiederholt als 1. Preisträger und mit vielen anderen Auszeichnungen hervorgegangen. Neben seiner regen Solokarriere ist er auch als Continuo-Spieler bei Kammerensembles und Orchestern sehr gefragt. Roberto Loreggian ist besonders an dem großen Erbe der italienischen Cembalomusik des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts interessiert und hat vor kurzem alle noch erhaltenen Manuskripte der Cembalowerke von Giovanni Battista Ferrini editiert. Die anschließende Tonaufnahme wurde mit dem “Preis der deutschen Schallplattenkritik” ausgezeichnet. Roberto Loreggian hat auch Werke von Geminiani, Poglietti, Frescobaldi und Vivaldi eingespielt, sowie für Chandos die Sonaten für Cembalo op. 3 von Benedetto Marcello.



La musique pour clavier de Bernardo Pasquini: classification des compositions, analyse des formes, évolution du style

Né à Massa Valdinievole près de Lucca en décembre 1637, Bernardo Pasquini reçut ses premières leçons auprès de Mariotto Bocciantini, prêtre de la paroisse d'Uzzano près de Pescia, ou – selon une notice (*notizia*) manuscrite rédigée par le Padre Martini¹ –, à Ferrare, auprès de son oncle paternel Giovanni. L'un n'exclut pas nécessairement l'autre. Il est possible que Bernardo ait passé une partie de sa jeunesse à Ferrare, siège de la famille d'Este, avant de se rendre à Rome en 1650. Dans cette ville, il devint l'un des élèves de Loreto Vittori (né à Spolète, Vittori fut l'un des sopranistes les plus célèbres de son époque et un professeur très recherché; il avait étudié avec Giovanni Maria et Giovanni Bernardino Nanino, Francesco Soriano et Francisco Soto de Langa). Plus tard, Pasquini étudia avec Antonio Cesti (qui fut probablement un élève de Antonio Maria Abbadini et Giacomo Carissimi).

Cependant, les premiers biographes de Pasquini n'ont pas manqué de souligner que pendant cette période d'apprentissage à Rome, il eut la possibilité de se familiariser avec les œuvres de Girolamo Frescobaldi et,

en particulier, avec celles de Giovanni Pierluigi da Palestrina. Il recopia entièrement le *Primo libro delle fantasie* de Frescobaldi, tandis qu'il continua sa vie durant d'assimiler le style de Palestrina, s'exerçant dans l'arrangement de ses compositions sous forme de partitions. À ce sujet, l'abbé Giuseppe Baini, dans son célèbre *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, prétendait posséder un volume entier de ce genre d'exercices, copiés en 1690, portant une inscription de la main de Pasquini sur la page de titre attestant sa dette envers le compositeur:

Quiconque prétend être maître de musique, ou même organiste, et ne savoure pas le lait et le miel de ces divines compositions de Palestrina, sera sans aucun doute toujours pauvre.

En fait, au travers du choix de ses professeurs, de sa prédilection pour l'art de Palestrina, et enfin du caractère essentiellement sédentaire d'une carrière étroitement liée aux institutions de sa propre ville d'adoption, se dégage clairement le portrait d'un musicien qui ne perdit jamais le

désir de s'approprier, et donc d'être, si l'on peut dire, le continuateur de la tradition dont résulte tout ce qu'il avait appris auprès de ses modèles, directs et indirects.

Célébré comme étant un incomparable virtuose du clavier, Pasquini ne dédaigna cependant pas d'affronter le défi théâtral, ni de fournir une contribution essentielle aux représentations données à l'Oratoire de San Marcello, ni de se produire dans le double rôle de claveciniste et de compositeur dans les diverses réunions et académies privées, jouissant de la protection et de l'estime de mécènes aussi illustres que le cardinal Ottoboni, le cardinal Pamphili, la reine Christine de Suède, les princes Colonna, et par-dessus tout, Giambattista Borghese.

D'autre part, ses deux seuls voyages hors d'Italie dont les détails nous sont parvenus furent tous deux attribuables à sa grande réputation de claveciniste. Le premier le conduisit à Vienne – à la cour de Leopold Ier qui tenta en vain de le retenir à son service –, le second à Paris – dans l'entourage du légat du pape, le cardinal Flavio Chigi – où il put jouer en présence de Louis XIV.

À Rome, cependant, son premier poste officiel fut celui de successeur de Fabrizio Fontana en tant qu'organiste titulaire de l'église de Santa Maria à Vallicella, puis à

Mutii à l'église de San Luigi dei Francesi. Il occupa la même fonction à la Chiesa Nuova, et surtout à Santa Maria à Aracoeli où il fut nommé "Organiste du Peuple et du Sénat de Rome", et où il resta de manière presque ininterrompue de l'hiver 1664 jusqu'à sa mort, le 21 novembre 1710.

Quelques années auparavant, comme Corelli et Alessandro Scarlatti, il avait été admis à l'Accademia Arcadia, prenant le pseudonyme de "Protico Azeriano". Et plus tôt encore, il avait reçu à plusieurs occasions le rôle de "gardiens des organistes" de la Congregazione di S. Cecilia en raison du prestige et de l'autorité de sa présence qui attirait à l'école certains des clavecinistes italiens les plus doués de la jeune génération. Parmi eux figuraient Giovanni Maria Casini, Tommaso Bernardo Gaffi, Francesco Gasparini et Domenico Zipoli. D'autres vinrent d'au-delà des Alpes, tels Johann Philipp Krieger et Georg Muffat.

À l'exception d'un petit groupe de pièces imprimées dans trois volumes collectifs publiés entre 1700 et 1720², le *corpus* entier des œuvres pour clavier de Pasquini nous est parvenu à l'état manuscrit. Parmi tous ces manuscrits, seuls deux sont autographes – et actuellement conservés à la Staatsbibliothek de Berlin – Stiftung Preussischer Kulturbesitz

et à la British Library de Londres. En outre, il existe quelques copies³ qui furent probablement réalisées à la fin du dix-septième siècle et au cours des premières années du dix-huitième siècle à partir de manuscrits authentiques aujourd'hui perdus.

L'autographe de Berlin – intitulé *Sonate per Gravicembalo, composte dal Sig[Inor] Bernardo Pasquini e scritte di sua mano in questo libro* – est de loin la source la plus importante pour la musique de clavier de Pasquini. Il est constitué d'un seul volume de format oblong, contenant plus de 400 pages. Il fit partie de la bibliothèque privée du comte Ludwig Landsberg avant d'être donné à la Staatsbibliothek. Il faut souligner que ni la description de son contenu dans le titre, ni l'indication instrumentale "gravicembalo" ne doivent être interprétés de manière littérale, car à l'époque, le terme "sonata" – qui, entre parenthèses, ne reparait nulle part dans le titre des quatre-vingt huit pièces copiées dans le manuscrit – était utilisé de manière générique, en opposition à celui de "cantata", pour indiquer une œuvre instrumentale, tandis qu'au moins une des compositions est conçue expressément pour l'orgue. Seules une douzaine de ces pièces portent une indication de date (la plus ancienne remontant au 13 juillet 1693, la plus tardive au mois d'avril

1702) et, comme elles sont distribuées à travers tout le volume de manière chronologique, il est probable que le manuscrit tout entier fut compilé en suivant un critère plus au moins semblable.

À la différence de l'autographe de Berlin, la seconde source authentique – c'est-à-dire le manuscrit Add. 31501 de la British Library – comprend trois volumes séparés. Le premier et le troisième sont entièrement autographes, tandis que parmi les cinquante-cinq feuillets constituant le deuxième volume, seuls les vingt-trois premiers sont de la main du compositeur. Les autres contiennent une série de pièces dont l'insertion peut être attribuée à Bernardo Ricordati, neveu et élève de Pasquini pour l'éducation de qui cette collection entière fut conçue et réalisée.

Bien que certains musicologues aient suggéré l'existence d'un lien de continuité entre l'autographe de Berlin et ceux de Londres, la simplicité des pièces transmises dans ces derniers semble contredire une telle théorie de manière décisive, tout en confirmant la fonction pédagogique mentionnée en frontispice du premier et du troisième volume londonien: "Ad usum Bernardo Felice Ricordati, de Buggiano, in Etruria" et "Del Sig. Bernardo Pasquini, ad

usum Bernardi Ricordati, Nepotis Bernardo Pasquini, Etruriensis".

D'autre part, la préparation des manuscrits de Londres suit peut-être un schéma chronologique similaire, car le premier volume fut rédigé entre le 6 mai 1703 et le 3 décembre 1704, tandis que la copie du volume suivant ne commença pas avant le mois de février 1708.

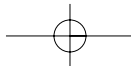
Dans son analyse des œuvres pour clavier de Pasquini, Maurice Brooks Haynes⁴ identifie l'un de leurs aspects les plus caractéristiques comme étant la combinaison – très réussie – d'éléments stylistiques et formels plutôt hétérogènes, allant de l'emploi de certaines des techniques contrapuntiques les plus traditionnelles, en passant par l'adoption d'une écriture essentiellement homophone et en accords, jusqu'à la mise en relief d'une seule ligne mélodique se déployant sur un arrière-plan d'importance secondaire.

Parmi les partitions qui nous sont parvenues, seules onze compositions adoptent un style essentiellement polyphonique: deux *capricci*, une *fantasia*, deux *ricercari*, trois *canzoni francesi*, une fugue et deux sonates de style fugué. À l'exception de deux *ricercari*, publiés aux environs de 1700 par Giulio Cesare Arresti,

et des deux sonates (conservées à la British Library de Londres), toutes les œuvres appartenant à cette catégorie formelle se trouvent dans la première partie de l'autographe de Berlin, et peuvent en conséquence être considérées comme des exemples du style le plus archaïque de Pasquini.

Parmi eux, le *Ricercare con la fuga in più modi* – dont la forme, malgré le titre, est plus proche de celle des *capricci* – représente sans l'ombre d'un doute la plus grande réussite du compositeur dans ce domaine particulier de sa production. En fait, c'est son œuvre pour clavier la plus développée. Elle comprend 345 mesures divisées en neuf sections distinctes, chacune basée sur le même thème, énoncé au début de la pièce, ou sur une variation de celui-ci:

Section	Indication de la mesure	Mesure	Matériau thématique
I	4/2	1–20	X
II	4/2	21–68	X/X ¹
III	4/4	69–122	X
IV	4/2	123–154	X–Y
V	4/2	155–208	X/Y
VI	3/4	209–246	X ²
VII	4/4	247–265	X ³
VIII	6/4	266–311	X ⁴
IX	12/8	312–345	X ⁵



Malgré l'apparition d'un nouveau thème dans deux sections – respectivement dans la quatrième et la cinquième – l'œuvre entière conserve son caractère essentiellement monothématique, car le matériau mélodique étranger est toujours utilisé en succession rapide ou en association avec le thème principal; ceci a pour but de renouveler l'intérêt par rapport aux énoncés variés du thème, dont le traitement ne manque pas d'incorporer les artifices techniques les plus complexes et les plus élaborés. Un procédé analogue apparaît également dans les *capricci*, dont les idées thématiques – allant de pair avec la plupart des “sujets” d'un *ricercare* – se caractérisent par une grande concision et par un mouvement soutenu qui les prive d'un intérêt rythmique intrinsèque.

En contraste, Pasquini montre déjà dans ses *canzoni francesi* une première tentative de se libérer des formes contrapuntiques les plus traditionnelles ainsi que des techniques quelque peu intellectuelles des *capricci* et des *ricercari*, mais sans toutefois sacrifier le maintien de la structure monothématique définie précédemment par Frescobaldi.

La preuve sans équivoque de l'effort de Pasquini pour trouver de nouveaux moyens d'expression en renouvelant de manière décisive les règles de composition se trouve

dans le *corpus* le plus vaste de ces œuvres qui, dans l'autographe de Berlin, sont intitulées “*toccate*” ou “*tastate*”. Il n'existe pas moins de trente-neuf pièces de ce genre, la plupart étant constituée d'une seule section élaborée qui refuse de s'assimiler à un quelconque schéma formel rigide et préconçu. Leur distribution dans le manuscrit témoigne de l'abandon progressif de Pasquini des formes à sections multiples, populaires à la fin du dix-septième siècle, en faveur de structures plus concises et plus compactes, qui se distinguent par une technique de composition que l'on pourrait définir comme étant quasi rhapsodique. Dans ces cas, la cohésion et la cohérence d'ensemble de chaque pièce individuelle n'est pas obtenue par l'usage d'un matériau thématique unifié, mais plutôt par la répétition de passages distinctifs et par des motifs instrumentaux incisifs et très caractéristiques.

Inversement, les *toccatas* recopiées au début du manuscrit ou transmises seulement par des sources secondaires, semblent indiquer une attitude beaucoup plus passéiste, assez proche de celle de prédécesseurs de Pasquini tels Girolamo Frescobaldi et Georg Muffat. Parmi celles-ci, il vaut cependant la peine de mentionner au moins la célèbre *Toccata con lo scherzo del*

cucco dans laquelle Pasquini a recours à des imitations onomatopéiques de l'appel du coucou – imitations qui avaient déjà été utilisées par Frescobaldi (entre autres) et par Johann Kaspar Kerll dans son *Capriccio sopra il cucco*, également célèbre.

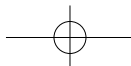
La *toccata* de Pasquini figurant dans la première partie de l'autographe de Berlin se subdivise en cinq sections distinctes qui, cependant, rappellent un archétype formel tripartite:

Section	Mesure	Indication de la mesure	Modulations
I	1–14	4/4	Tonique– Dominante
II	15–24	4/4	Dominante– Tonique
III	25–35	4/4	Relatif mineur– Tonique
IV	36–78	4/4	Tonique
V	79–92	4/4	Tonique

Les deux sections ouvrant la *toccata* forment un bloc assez cohérent caractérisé par la répétition du motif du “coucou” au-dessus d'une texture instrumentale plutôt linéaire; suit un bref interlude essentiellement constitué d'accords, et caractérisé par les *durezza* et *ligature* habituelles dans lesquelles l'énoncé du motif est temporairement suspendu. Il revient seulement dans les deux

sections finales de l'œuvre, la première de celles-ci – un “duo” auquel s'ajoute une troisième voix peu avant sa cadence finale – conduit directement à la coda concluant la *toccata*, enrichie par un trille continu dans une partie interne et par les répétitions pressantes du motif lui-même.

Une évolution analogue à celle caractérisant le genre de la *toccata*, dans laquelle l'application exhaustive des techniques polyphoniques les plus traditionnelles cède peu à peu la place à une expression plus libre et plus personnelle, est également décelable dans le groupe important des pièces dans lesquelles le compositeur se tourne vers la stylisation de divers genres de danses. À plusieurs reprises, un certain nombre de danses caractérisées par la même structure tonale ont été copiées consécutivement dans les manuscrits, formant des regroupements dont la séquence associative est fréquemment modelée sur la succession des mouvements de la *sonata da camera* contemporaine. Malgré quelques passages polyphoniques essentiellement confinés au début de la partition, l'écriture est en grande partie homophonique, tandis que l'intérêt mélodique s'oriente fortement vers la ligne mélodique la plus élevée. Les pièces plus anciennes, au contraire, révèlent une certaine



asymétrie structurelle, et une structure de la phrase quelque peu proluxe et irrégulière.

En ce qui concerne la manière dont Pasquini approche la technique de la variation, on notera d'abord que dans les formes à sections multiples il préfère utiliser des idées thématiques bipartites dont la structure harmonique est semblable à celles des danses, dans lesquelles une première transition initiale de la tonique vers la dominante est rapidement suivie d'un retour à la tonalité de base de la pièce. Une exception intéressante est représentée par la série de variations fondées sur la "follia", dont les surprenantes similarités avec l'exercice pour violon, plus célèbre, de Corelli sont peut-être explicables par la longue association entre les deux compositeurs. Ailleurs, l'élément qui unifie l'ensemble du cycle est fourni par une idée mélodique très librement structurée, traitée avec une grande fantaisie et liberté. Cette approche est évidente, même par le choix du titre, dans les *Variazioni capricciose*; les figures et coloratures de son thème sont si riches qu'il en devient presque méconnaissable au fur et à mesure de ses nouvelles élaborations successives.

Cette prééminence du paramètre mélodique est en fait abandonnée dans les variations conçues en une seule section développée,

reposant sur la répétition et la transformation de progressions harmoniques brèves généralement constituées de quatre mesures seulement et introduites au début de chaque pièce. Dans les *bergamasche*, la cohésion du cycle entier est en outre renforcée par l'usage très fréquent de l'éლის harmonique à l'endroit des cadences, dans laquelle la tonalité de la cadence conclusive d'une variation est en même temps celle du début de la variation suivante. Ailleurs – comme, par exemple, dans les *saltarelli* – les cadences sont plus marquées (cependant, en raison de la brièveté de chaque variation, le sentiment général de continuité n'est jamais compromis), tandis que dans les *passacaglie*, l'intention de suivre plus étroitement la basse originale est très manifeste (mais cependant pas au point de pouvoir les considérer strictement comme des variations sur une "basso ostinato").

Tous les genres de compositions mentionnés jusqu'ici appartiennent à une tradition d'écriture du clavecin que Pasquini aborde d'une manière plus ou moins personnelle, nous laissant ainsi un nombre d'œuvres qui, par leurs caractéristiques particulières, constituent une sorte d'exemple unique dans toute la littérature pour l'instrument. En effet, plusieurs pièces figurant dans le premier volume de

l'autographe de Londres partagent la curieuse caractéristique de ne préserver que la notation de la ligne de basse, ce qui signifie que l'interprète se trouve contraint d'improviser les parties restantes sur la base des fonctions harmoniques indiquées, ou simplement impliquées, dans la partie la plus grave. Pour comprendre entièrement la fonction de ces vingt-huit pièces, dont la moitié est conçue pour deux interprètes, il est nécessaire de considérer attentivement la nature fondamentalement didactique du manuscrit dans lequel elles se trouvent, qui, comme nous l'avons vu, devait servir à l'éducation musicale du neveu de Pasquini, Bernardo Ricordati. Divisées en plusieurs mouvements – caractérisés par la même tonalité et organisés conformément à la structure de la *sonata da camera* contemporaine – ces œuvres se concentrent sur une multiplicité d'attitudes stylistiques et expressives, allant de la fugue pleinement développée jusqu'aux diverses formes de danses stylisées, révélant ainsi l'une des facettes les plus fascinantes de leur auteur, en plus de son talent indubitable de professeur extraordinairement doué et original.

© 2004 Alessandro Borin
Traduction: Francis Marchal

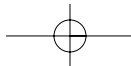
¹Cf. Arnaldo Bonaventura, *Bernardo Pasquini: monografia*, Musica, Rome, 1923.

²Ces volumes sont, respectivement, *Toccatte et Suites pour le Clavecin de Messieurs Pasquini, Poglietti, e Gaspard Kerle*, édité et publié par Etienne Roger à Amsterdam en 1704; la réédition avec des ajouts publiée par John Walsh, à Londres en 1719, sous le titre de *A Second Collection of Toccatte, Vollenayrs & Fugues, made for the Organ and Harpsichord, Compos'd by Pasquini, Poglietti, and Others, the Most Eminent Foreign Authors*; et enfin la collection des *Sonate da Organo di Varii Autori* éditée vers 1700 par Giulio Cesare Arzetti.

³Les plus importants sont les manuscrits Add. 36661 et Add. 14248 conservés à la British Library de Londres, et le manuscrit DD 53 conservé au Civico Museo Bibliografico Musicale de Bologne.

⁴Maurice Brooks Haynes, *The Keyboard Works of Bernardo Pasquini*, diss., Indiana University, 1960, 5 volumes.

Né à Monselice près de Padoue, **Roberto Loreggian** a étudié l'orgue et la composition au Conservatoire de Rovigo où il a obtenu son diplôme avec mention très bien. Il a ensuite étudié le clavecin au Conservatoire de Castelfranco, Veneto avec Patrizia Marisaldi et au Conservatoire royal de La Haye avec Ton Koopman. Il a remporté de nombreux premiers prix, et est lauréat de



plusieurs concours européens. Parallèlement à son importante carrière de soliste, il est très recherché comme continuiste en musique de chambre et avec orchestre. Roberto Loreggian porte un intérêt tout particulier au grand héritage de la musique italienne pour clavecin des dix-septième et dix-huitième siècles, et a récemment préparé pour la publication tous les manuscrits

existants des œuvres pour clavecin de Giovanni Battista Ferrini. L'enregistrement qu'il a réalisé de ces œuvres lui a valu le *Preis der deutschen Schallplattenkritik*.

Roberto Loreggian a également enregistré des œuvres de Geminiani, Poglietti, Frescobaldi et Vivaldi, et, pour Chandos, les Sonates pour clavecin, op. 3 de Benedetto Marcello.

La musica per tastiera di Bernardo Pasquini: la distribuzione del repertorio, la definizione delle forme, l'evoluzione dello stile

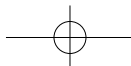
Originario di Massa Valdinievole, ov'ebbe i natali nel dicembre del 1637, Bernardo Pasquini ricevette i primi insegnamenti ad Uzzano, presso Pescia, alla scuola del pievano Mariotto Bocciantini, o – secondo quanto riportato in una *notizia* manoscritta redatta da Padre Martini¹ – a Ferrara, presso lo zio paterno Giovanni. Purtroppo, è probabile che una circostanza non escluda l'altra e che Bernardo abbia effettivamente trascorso un certo periodo della sua prima giovinezza nel capoluogo estense, prima di raggiungere Roma – nel 1650 – dove fu accolto fra i discepoli del soprano spoletano Loreto Vittori (all'epoca cantante celeberrimo e soprattutto ricercato insegnante, già allievo di Giovanni Maria e Giovanni Bernardino Nanino, Francesco Soriano e Francisco Soto de Langa) e poi di Antonio Cesti (che, a sua volta, era probabilmente stato seguace di Antonio Maria Abbatini e Giacomo Carissimi).

I primi biografi pasquiniani non mancano, tuttavia, di sottolineare come negli anni del suo apprendistato romano egli abbia avuto occasione di famigliarizzarsi con le opere di

Girolamo Frescobaldi e, in particolare, di Giovanni Pierluigi da Palestrina. Del primo copiò di suo pugno l'intero *Primo libro delle fantasie*, mentre per tutta la vita non rinunciò mai ad assimilare il dettato palestriniano, esercitandosi a disporne in partitura le composizioni. A questo riguardo, nelle sue celebri *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, l'abate Giuseppe Baini affermava di possedere un intero volume di tali esercizi, copiato nel 1690, il cui frontespizio riportava un attergato autografo in cui lo stesso Bernardo dichiarava il suo debito nei confronti del maestro:

Chiunque pretenderà esser maestro di musica, come anche organista, e non gusterà il nettare, e beverà del latte di queste divine composizioni del Palestrina, senza dubbio che sarà sempre poverell.

In effetti, nella scelta dei propri precettori, nella predilezione nei confronti dell'arte palestriniana e infine nel carattere prevalentemente stanziale di una carriera intimamente legata alle istituzioni della propria città d'adozione, emerge con



particolare nitore il ritratto di un autore cui non venne mai meno il desiderio di riappropriarsi – e quindi di farsi, per così dire, continuatore – di quella tradizione da cui gli erano derivati gli insegnamenti ricevuti dai suoi modelli diretti e indiretti.

Celebrato quale impareggiabile virtuoso della tastiera, egli non disdegnò tuttavia il cimento teatrale, né di fornire il suo essenziale contributo alle rappresentazioni che avevano luogo presso l'oratorio di San Marcello, oppure di intervenire in duplice veste di cembalista e compositore nell'ambito di svariate riunioni e accademie private, godendo della protezione e della stima di illustri mecenati, fra cui i cardinali Ottoboni e Pamphili, la regina Cristina di Svezia, i principi Colonna e, soprattutto, Giambattista Borghese.

D'altra parte, gli unici due viaggi compiuti fuori dai confini italiani di cui ci sia giunta notizia sono entrambi riconducibili alla sua conclamata abilità di cembalista: il primo lo condusse a Vienna – alla corte di Leopoldo I, che tentò invano di assicurarsene stabilmente i servizi –, l'altro a Parigi – al seguito del legato pontificio, il cardinale Flavio Chigi – ove poté esibirsi alla presenza di Luigi XIV.

Per converso, a Roma i suoi incarichi ufficiali lo portarono dapprima a succedere a

Fabrizio Fontana nella titolarità dell'organo della chiesa di Santa Maria in Vallicella, poi a Mutii in quello di San Luigi dei Francesi, oltre a ricoprire analoghe mansioni presso la Chiesa Nuova e, soprattutto, a Santa Maria in Aracoeli, dove prestò servizio in qualità di "organista del popolo e del Senato romano", pressoché ininterrottamente, dall'inverno del 1664 sino alla morte, che lo colse il 21 novembre del 1710.

Qualche anno addietro, al pari di Corelli e Scarlatti senior, era stato ammesso in Arcadia con lo pseudonimo di *Protico Azeriano*, e prima ancora gli era stato a più riprese affidato il ruolo di "guardiano degli organisti" della Congregazione di S. Cecilia, in virtù di un prestigio e di un'autorevolezza che attrassero presso la sua scuola alcuni fra i più talentuosi esponenti della nuova generazione di cembalisti italiani – fra i quali Giovanni Maria Casini, Tommaso Bernardo Gaffi, Francesco Gasparini e Domenico Zipoli – e d'oltralpe – come Johann Philipp Krieger e Georg Muffat.

Se si eccettua un piccolo gruppo di composizioni, edite all'interno di tre stampe collettive apparse nel corso del primo ventennio del Settecento², l'intero *corpus* tastieristico pasquiniano ci è pervenuto allo stato manoscritto. Nel suo complesso, questa

tipologia di fonti comprende soltanto due testimoni autografi – attualmente conservati presso la Staatsbibliothek di Berlino – Stiftung Preussischer Kulturbesitz e la British Library di Londra –, oltre ad alcune copie³ che, con tutta probabilità, furono esemplate sullo scorcio del Seicento e nei primi anni del secolo successivo sulla base di altrettanti manoscritti autentici, oggi perduti.

L'autografo berlinese – intitolato *Sonate per Gravicembalo, composte dal Signor] Bernardo Pasquini e scritte di sua mano in questo libro* – è di gran lunga la fonte più importante della musica per tastiera pasquiniana. Esso è costituito da un unico volume, in formato oblungo, di oltre quattrocento fogli che, prima di essere donato alla Staatsbibliothek, faceva parte della biblioteca privata del conte Ludwig Landsberg. Purtuttavia, né l'indicazione del suo contenuto né la destinazione strumentale al "gravicembalo" sono da intendere in senso letterale, giacché all'epoca il termine "sonata" – che peraltro non ricorre in alcuno dei titoli degli ottantotto brani copiati nel codice – era utilizzato, in opposizione a quello di "cantata", per indicare un generico brano strumentale, mentre almeno una delle composizioni è espressamente destinata all'organo. Soltanto una decina di brani

riporta l'indicazione di una data (la più antica risale al 13 luglio 1693, quella più tarda all'aprile del 1702), e poiché essi sono distribuiti all'interno del codice secondo un ordine cronologico progressivo, è probabile che la redazione dell'intero manoscritto risponda grossomodo al medesimo criterio compilativo.

A differenza del codice berlinese, il secondo testimone autentico – ovvero sia il manoscritto Add. 31501 della British Library di Londra – è costituito da tre distinti volumi: il primo e il terzo sono interamente autografi, mentre delle cinquantacinque carte di cui si compone il secondo, solo le prime ventitre sono di mano dell'autore, poiché le restanti contengono una serie di brani ascrivibili al nipote ed allievo Bernardo Ricordati, per la cui istruzione fu concepita e realizzata l'intera fonte.

Anche se alcuni studiosi hanno ipotizzato l'esistenza di una linea di continuità fra il manoscritto di Berlino e quello di Londra, la semplicità dei brani trasmessi all'interno di quest'ultimo testimone sembra contraddirla decisamente, confermando per converso quelle finalità prettamente didattiche già menzionate nel frontespizio del primo e del terzo dei volumi londinesi: "Ad usum Bernardo Felice Ricordati, de Buggiano, in

Etruria” e “Del Sig. Bernardo Pasquini, ad usum Bernardi Ricordati, Nepotis Bernardo Pasquini, Etruriensis”.

D'altra parte, anche la copiatura dei codici londinesi potrebbe uniformarsi al medesimo criterio cronologico progressivo, giacché il primo volume fu redatto tra il 6 maggio 1703 e il 3 dicembre 1704, mentre la stesura di quello successivo non iniziò prima del febbraio di quattro anni dopo.

Nella sua analisi del repertorio tastieristico pasquiniano, Maurice Brooks Haynes⁴ individua uno degli aspetti più caratteristici della sua scrittura nel sincretismo – peraltro assai efficace – di elementi stilistici e costruttivi piuttosto eterogenei, che vanno dall'impiego di alcune fra le tecniche contrappuntistiche più tradizionali, all'adozione di una scrittura prevalentemente omofonica ed accordale, sino alla caratterizzazione di una singola linea melodica che si staglia su uno sfondo subordinato.

Nel complesso, soltanto undici composizioni adottano una scrittura prevalentemente polifonica: si tratta di due capricci, una fantasia, due ricercari, tre canzoni francesi, una fuga e due sonate in stile fugato. Ad eccezione di due ricercari editi, attorno al 1700, da Giulio Cesare Arresteri e delle due sonate, entrambe

conservate a Londra, i brani appartenenti a questa tipologia costruttiva sono tutti contenuti nella prima parte del codice di Berlino, e possono essere pertanto considerati altrettanti esempi dello stile pasquiniano più arcaico.

Fra questi, il *Ricercare con la fuga in più modi* – la cui struttura, a dispetto del titolo, è più affine a quella dei capricci – rappresenta senz'ombra di dubbio l'esito più elevato raggiunto dal compositore nell'ambito di questo particolare aspetto della sua produzione. Si tratta, infatti, della più ampia fra le sue opere per tastiera, in quanto comprende ben trecentoquarantacinque misure suddivise in nove distinte sezioni, ciascuna delle quali è basata sul medesimo motivo, enunciato al principio del brano, o su una sua variante:

Sezione	Metro	Misure	Materiale motivico
I	4/2	1–20	X
II	4/2	21–68	X/X ¹
III	4/4	69–122	X
IV	4/2	123–154	X–Y
V	4/2	155–208	X/Y
VI	3/4	209–246	X ²
VII	4/4	247–265	X ³
VIII	6/4	266–311	X ⁴
IX	12/8	312–345	X ⁵

Anche se all'interno di due sezioni – rispettivamente la quarta e la quinta – Pasquini introduce un nuovo soggetto, l'intero brano mantiene tuttavia il suo carattere prevalentemente monotematico, poiché il materiale motivico estraneo viene sempre utilizzato in rapida successione o in associazione con quello principale, allo scopo di rinnovare l'interesse nei confronti delle diverse enunciazioni del soggetto, il cui trattamento non trascurava il ricorso agli artifici tecnici più complessi ed elaborati. Analoga perizia è del resto evidente anche nei capricci, i cui spunti tematici – al pari della maggior parte dei “soggetti” di ricercare – sono caratterizzati da una sostanziale concisione e da un andamento sostenuto che li priva di un intrinseco interesse ritmico.

Per contro, già nelle canzoni francesi Pasquini evidenzia un primo tentativo di emanciparsi dalle forme polifoniche più tradizionali e dal tecnicismo piuttosto intellettualistico dei capricci e dei ricercari, pur senza rinunciare al mantenimento della struttura monotematica già definita da Frescobaldi.

Questa ricerca di un'espressività aggiornata su canoni decisamente più moderni si palesa, finalmente, in tutta la sua evidenza nel più vasto *corpus* di quelle

composizioni che nell'autografo berlinese sono denominate “toccate” o “tastate”. Si tratta di ben trentanove brani – la maggior parte dei quali consta di un'unica ed elaborata sezione, che rifugge qualsiasi assimilazione ad uno schema formale rigido e precostituito – la cui distribuzione all'interno del manoscritto testimonia il graduale abbandono delle forme plurisezionate di ascendenza tardosecentesca in favore dell'adozione di strutture più concise e compatte, connotate da una tecnica compositiva che potremmo definire quasi rapsodica. In questo caso, la coesione e la coerenza complessiva di ogni singola composizione non viene perseguita attraverso l'impiego di materiale tematico comune, quanto piuttosto attraverso la reiterazione di singoli passaggi e di talune figurazioni strumentali assai incisive e caratterizzate.

Per converso, le toccate copiate all'inizio del codice o trasmesse soltanto attraverso fonti di natura secondaria sembrano attestarsi su posizioni decisamente più retrospettive, prossime a quelle di predecessori quali Girolamo Frescobaldi e Georg Muffat. Fra queste, vale comunque la pena di menzionare almeno la ben nota *Toccatina con lo scherzo del cucco*, in cui Pasquini ricorre

all'imitazione onomatopeica del motivo del "cucù", che – fra gli altri – era già stato utilizzato dallo stesso Frescobaldi e da Johann Kaspar Kerll, nel suo altrettanto celebre *Capriccio sopra il cucù*.

La toccata pasquiniana, copiata nella prima parte dell'autografo berlinese, è suddivisa in cinque distinte sezioni che, tuttavia, possono essere ricondotte ad un archetipo formale tripartito:

Sezione	Misure	Metro	Excursus tonale
I	1–14	4/4	Tonica–Dominante
II	15–24	4/4	Dominante–Tonica
III	25–35	4/4	Relativa minore–Tonica
IV	36–78	4/4	Tonica
V	79–92	4/4	Tonica

Le due sezioni d'esordio della toccata formano un blocco piuttosto coeso, caratterizzato dalla reiterazione del motivo del "cucù" su un sostrato costituito da una figurazione strumentale piuttosto lineare, cui segue un breve interludio composto in stile prevalentemente accordale e connotato dalle consuete *durezze* e *ligature*, in cui l'enunciazione del motivo viene momentaneamente sospesa. Essa riprende soltanto nelle due sezioni terminali del brano, la prima delle quali – un "duo" cui si aggiunge una terza voce solamente in prossimità della sua cadenza finale –

s'immette direttamente nella coda che conclude la toccata, arricchita da un trillo continuo su una voce interna e dalle incalzanti reiterazioni del motivo stesso.

Un'evoluzione affatto analoga a quella che caratterizza il repertorio toccatistico, dove l'impiego esaustivo delle tecniche polifoniche più tradizionali viene gradatamente soppiantato da un'espressività più libera e personale, può essere riscontrata anche in quel gruppo assai nutrito di brani in cui il compositore ricorre alla stilizzazione di svariate tipologie di danza. A volte, un certo numero di danze caratterizzate dal medesimo impianto tonale risulta copiato consecutivamente all'interno delle fonti, e forma dei raggruppamenti la cui modalità associativa è spesso modellata sulla successione dei movimenti della coeva sonata "da camera". Anche se non mancano occasionali spunti polifonici, il più delle volte circoscritti all'incipit della composizione, la scrittura è prevalentemente omofonica e l'interesse melodico fortemente orientato verso la linea più acuta. I brani più antichi, per contro, evidenziano una certa asimmetria strutturale e una struttura fraseologica piuttosto prolissa ed irregolare.

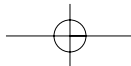
Per ciò che concerne l'approccio di Pasquini alla tecnica della variazione, è

necessario premettere che nelle forme plurisegonate egli predilige l'impiego di spunti tematici bipartiti, la cui struttura armonica risulta affatto simile a quella delle danze, e in cui ad una prima transizione dalla tonica alla dominante viene fatto succedere un pronto ritorno alla tonalità d'imposto del brano. Un'interessante eccezione è rappresentata dalle serie di variazioni basate sulla "follia", le cui sorprendenti somiglianze con il più noto esercizio violinistico corelliano sono forse spiegabili anche con le loro reciproche frequentazioni. In altri casi, l'elemento coesivo dell'intero ciclo è rappresentato da uno spunto melodico assai poco strutturato, che viene trattato con grande fantasia e libertà. Questo atteggiamento è evidente, sin dalla scelta del titolo, nelle *Variazioni capricciose*, il cui tema è talmente farcito di figure e colorature da risultare persino difficile da individuare nel corso delle sue successive rielaborazioni.

Questa preminenza del parametro melodico viene di fatto abbandonata nelle variazioni concepite in un'unica ampia sezione, basata sulla reiterazione e sulla trasformazione di brevi progressioni armoniche, composte generalmente da sole quattro misure e poste al principio di ciascun

brano. Nelle bergamasche, la coesione dell'intero ciclo viene inoltre enfatizzata attraverso l'impiego esaustivo dell'elisione armonica in fase cadenzale, per cui la funzione tonale raggiunta nella cadenza conclusiva di ciascuna variazione è, nello stesso tempo, quella con cui principia la variazione immediatamente successiva. Altre – come, ad esempio, nei saltarelli – le strutture cadenzali sono più marcate (anche se a causa della brevità di ciascuna variazione, il senso generale di continuità non viene compromesso), mentre nelle svariate passacaglie è infine evidente la ricerca di una più marcata aderenza al basso originale (anche se non sino al punto da poterle considerare delle variazioni su "basso ostinato" in senso stretto).

Tutti i generi compositivi poc'anzi menzionati appartengono ad una tradizione cembalistica cui Pasquini si accosta in maniera più o meno personale, ma egli ci ha lasciato anche un novero di brani che, per le loro caratteristiche, costituiscono una sorta di *unicum* nell'intera letteratura dello strumento. In effetti, alcune composizioni contenute nel primo volume dell'autografo londinese hanno la curiosa caratteristica di conservare soltanto la notazione della linea del basso, per cui l'interprete è costretto ad



improvvisare le parti rimanenti sulla base delle funzioni armoniche indicate o semplicemente sottintese in quella più grave. Per comprendere appieno la funzione di questi ventotto brani, metà dei quali è destinata a due esecutori, è tuttavia necessario considerare attentamente la natura fondamentale didattica del codice in cui furono copiati, che abbiamo visto essere stato destinato all'istruzione del nipote Bernardo Ricordati. Suddivisi in più movimenti – contraddistinti dalla medesima tonalità e organizzati secondo la struttura della coeva sonata da camera –, questi brani contemplano una pluralità di atteggiamenti stilistici ed espressivi che vanno dal fugato vero e proprio alla stilizzazione di svariate tipologie di danza, rivelando nel contempo uno dei lati più curiosi del loro autore, oltretutto il suo indubbio talento di didatta straordinariamente dotato ed originale.

© 2004 Alessandro Borin

¹Cfr. Arnaldo Bonaventura, *Bernardo Pasquini: monografia*, Musica, Roma, 1923.

²Si tratta, rispettivamente, delle *Toccatte et Suites pour le Clavessin de Messieurs Pasquini, Poglietti, e Gaspard Kerle*, edite ad Amsterdam, per i tipi di Etienne Roger, nel 1704; della ristampa con

aggiunte pubblicata da John Walsh, a Londra, nel 1719, con il titolo di *A Second Collection of Toccatas, Vollenatays & Fugues, made for the Organ and Harpsichord, Compos'd by Pasquini, Poglietti, and Others, the Most Eminent Foreign Authors*; ed infine della raccolta di *Sonate da Organo di Varii Autori* curata attorno al 1700 da Giulio Cesare Arresti.

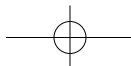
³Le più importanti sono i codici Add. 36661 e Add. 14248 della British Library di Londra e il manoscritto DD 53 custodito presso il Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna.

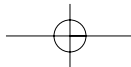
⁴Maurice Brooks Haynes, *The Keyboard Works of Bernardo Pasquini*, diss., Indiana University, 1960, 5 voll.

Nato a Monselice vicino Padova, **Roberto Loreggian** ha studiato organo e composizione presso il Conservatorio di Rovigo, diplomandosi a pieni voti. Si è poi dedicato allo studio del clavicembalo presso il Conservatorio di Castelfranco Veneto, con Patrizia Marisaldi, e presso il Conservatorio Reale dell'Aia, con Ton Koopman. Ha ricevuto molti premi importanti ed onorificenze assegnategli in vari concorsi europei. Oltre alla sua impegnativa carriera di solista, è molto richiesto in qualità di esecutore continuo sia in ensemble da camera sia in orchestre. Roberto Loreggian è particolarmente interessato allo studio della

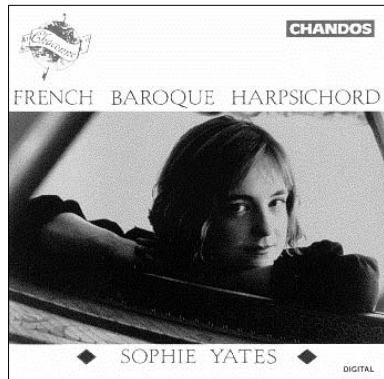
grande tradizione italiana del clavicembalo nel diciassettesimo e diciottesimo secolo, e recentemente ha curato l'intera raccolta di manoscritti ancora esistenti delle opere per clavicembalo di Giovanni Battista Ferrini. All'incisione che ne è risultata è stato

assegnato il premio *Preis der deutschen Schallplattenkritik*. Roberto Loreggian ha inciso anche opere di Geminiani, Poglietti, Frescobaldi e Vivaldi, e per Chandos le Sonate per il cembalo, op. 3 di Benedetto Marcello.





Also available

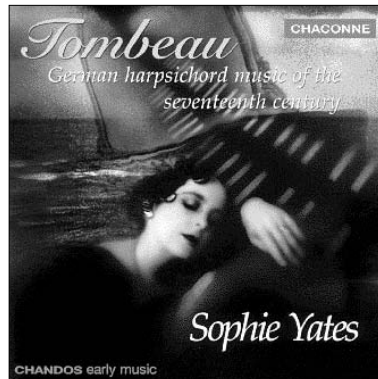


French Baroque Harpsichord
CHAN 0545



Spanish & Portuguese Harpsichord
CHAN 0560

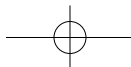
Also available



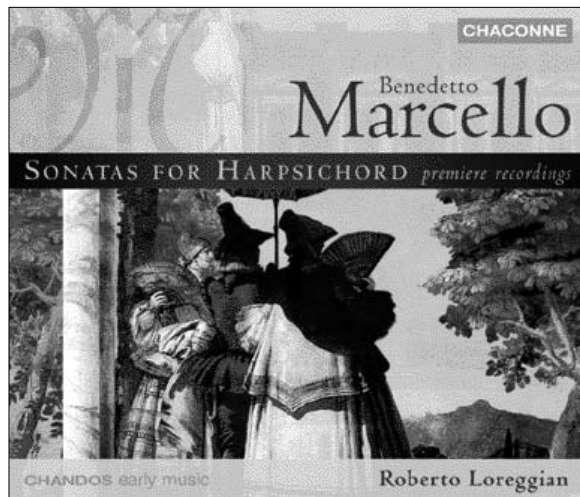
Tombeau:
German harpsichord music of the
seventeenth century
CHAN 0596



Romanesca:
Italian Music for Harpsichord
CHAN 0601



Also available



Marcello
Sonatas for Harpsichord
CHAN 0671(2)

You can now purchase Chandos CDs directly from us. For further details please telephone +44 (0) 1206 225225 for Chandos Direct. Fax: +44 (0) 1206 225201. Chandos Records Ltd, Chandos House, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HQ, UK E-mail: chandosdirect@chandos.net Website: www.chandos.net

Chandos 24-bit Recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit recording. 24-bit has a dynamic range that is up to 48dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. These improvements now let you the listener enjoy more of the natural clarity and ambience of the 'Chandos sound'.

Recording location used by kind permission of the Provincia di Padova

Recording producer Gian Andrea Lodovici

Assistant producer Gian Michele Costantin

Sound engineer Matteo Costa

Editor Matteo Costa

Recording venue Villa Beatrice, Baone (Padua), Italy; 8–10 August 2002

Front cover Detail from *The Interior of the Pantheon, Rome* (c. 1720) by Giovanni Paolo Pannini (1691–1765) and detail from *Castel St Angelo and San Giovanni dei Fiorentini, Rome* (c. 1745) by Bernardo Bellotto (1720/21–1780)

Back cover Photograph of Roberto Loreggian (photographer unknown)

Design Sean Coleman

Booklet typeset by Michael White-Robinson

Booklet editor Finn S. Gundersen

© 2004 Chandos Records Ltd

© 2004 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HQ, England

Printed in the EU

CHACONNE DIGITAL

CHAN 0704



Provincia di Padova

Printed in the EU	Public Domain	
LC 7038	DDD	TT 75:37
Recorded in 24-bit/96 kHz		

Bernardo Pasquini (1637–1710)

Sonate per gravicembalo

1	Toccata [in sol minore]	4:24		
2	Partite diverse di follia	6:41	10	Bergamasca* 1:16
3	Toccata con lo scherzo del cucco	4:57	11	Ricercare con la fuga in più modi 13:36
4	Alemanda d'Ongheria*	4:53	12	Partite di bergamasca 4:03
5	Partite del salterello	3:20	13	Passagagli [in sol minore]* 3:07
6	Toccata [in fa maggiore]*	3:27	14	Variationi capricciose 5:39
7	Canzon franzèsa*	1:59	15	Passagagli per lo scozzese 2:45
8	Passagagli [in do maggiore]	4:00	16	Tre arie* 1:27
9	Toccata [in sol maggiore]*	2:36	17 - 21	Sonata XIV à basso continuo in la [minore]† 5:55 TT 75:37

Roberto Loreggian harpsichord • spinet*
with
Francesco Ferrarini cello†