TACTUS

Bernardo Pasquini

Quindici Sonate a due Cimbali

Marina Scaioli

Francesco Tasini

Tactus

Termine latino con il quale, in epoca rinascimentale, si indicava quella che oggi è detta «battuta».
The Renaissance Latin term for what is now called a measure.

℗ 2021

Tactus s.a.s. di Gian Enzo Rossi & C.
www.tactus.it

In copertina / *Cover*:
Andrea Pozzo (1642-1709), *Pasquini al clavicembalo*, 1680-1709.

Un sentito ringraziamento a / *Many thanks to*

Don Rino Giunchi, parroco di Capocolle;
Luciano Bertoni e Davide Vecchi
per l'assistenza alla registrazione.

Riprese, editing e mastering: Giuseppe Monari.
English translation: Marta Innocenti
L'editore è a disposizione degli aventi diritto

Bernardo Pasquini (Massa in Valdinievole, ora comune di Massa e Cozzile, provincia di Pistoia, 7 dicembre 1637 – Roma, 21 novembre 1710) – «famosissimo Apolline dell'Italia», «virtuosissimo» maestro del «modo Italiano nell'Organo, e Cembalo» (secondo l'espressione del suo allievo Georg Muffat [1653-1704]), «Organista del Senato e del Popolo di Roma» (qualifica ottenuta per il suo prolungato servizio a Santa Maria in Aracoeli) e «Principe della Musica» (elogio consueto di Cristina Alessandra Maria regina di Svezia [1626-1689], di cui Pasquini era «accademico») –, negli ultimi vent'anni della sua vita (tra il 1691 circa e il 1708) compilò alcuni volumi contenenti propri brani per tastiera, attività probabilmente da identificarsi come il frutto del progetto di stesura di un'«Opera di suono» di cui offre testimonianza il letterato e «Arcade» (sotto il nome di *Eulisto Macariano*) *romano* Saverio Maria Barlettani Attavanti nelle sue brevi note biografiche sull'autore redatte per la monumentale opera di Giovanni Mario Crescimbeni (1663-1728) sugli *Arcadi morti* (*Notizie istoriche degli arcadi morti*, Roma, Antonio de Rossi, 1720, *Tomo secondo*, pp. 330-334: 331).

L'avvio della compilazione di questi volumi, almeno in parte, sembra coincidere con l'arrivo a Roma del nipote Felice Bernardo Ricordati (detto *Bernardino*; Buggiano, 13 gennaio 1678 – Roma, 16 agosto 1727; nipote *ex sorore* Aurelia e allievo di Bernardo Pasquini) e la redazione fu certamente motivata anche per offrire a quest'ultimo un completo percorso formativo-didattico.

La musica per tastiera di Pasquini è principalmente trasmessa da quattro manoscritti: il *Ms. Landsberg 215* della Deutsche Staatsbibliothek di Berlino («*Sonate per gravecembalo* | *composte dal Sig:*[*nor*] *Bernardo Pasquini,* | *e scritte di sua mano in questo libro.* | *A.*[*nno*] *D.*[*omini*] *1702. Aprile*»), interamente autografo e steso tra il 1691 e il 1702; i tre volumi, attualmente rilegati in uno, *Ms. Add. 31501/I-III* della British Library di Londra, in parte autografi e in parte (vol. II, cc. 24*r*-38*v* e vol. III) scritti dal nipote Ricordati e da altri copisti coevi (alcune serie di versetti sono attribuite allo stesso Ricordati).

In particolare i tre volumi londinesi, che si collocano in modo palese come continuazione del corposo manoscritto berlinese, sono stati redatti da Pasquini espressamente per l'educazione musicale del nipote Bernardo Felice Ricordati (nella carta di guardia del primo volume, a c. 1*r* in alto e a penna, si legge: «*Ad Vsum Bernardi Felicis Ricordati de Buggiano in Etruria.*»; nella carta di guardia del terzo volume: «*Ad usum Bernardi Ricordati Nepotis Bernardi Pasquini, Etruriensis.*»).

La maggior parte del triplice volume contiene dei semplici *Bassi continui* forniti di «segnature numeriche» su un unico rigo (doppio per le *Sonate a due cimbali*), fatto che motiva il cambiamento dell'impostazione della rigatura: mentre il manoscritto berlinese è interamente redatto in «intavolatura cembalo-organistica italiana» secondo il tradizionale sistema romano a 6/7 linee, questo presenta sempre un sistema di 5 linee, elemento di differenziazione che – come ha osservato Alexander Silbiger – manifesta un cambiamento di stile (modellato qui sulla coeva *Sonata da camera*).

Il primo volume, che in apertura e in chiusura porta le date estreme «*6. Maggio i703*» (c. 2*r*) e «*i704 3.a Xbris*» (= 3 dicembre; c. 77*v*), presenta – oltre a tre brevi pezzi in Sol maggiore scritti nella forma dell'«intavolatura cembalo-organistica italiana» all'inizio (*Tastata*, *Corrente*, *Aria*; cc. 2-3*r*) – un'alternanza non regolare di quattordici *Sonate* «*A due Cimbali*» progressivamente numerate e tutte articolate in tre movimenti posti (in generale) nella stessa tonalità con una serie non numerata di quattordici *Bassi continui* composti da due a cinque e addirittura a sei movimenti nella stessa tonalità.

L'ultimo *Basso* in La minore che chiude il volume (cc. 76-78), dove il terzo movimento reca l'annotazione «*Si puo fare a Due Cimbali.*», si presta a una duplice interpretazione: si può considerare il *Basso* continuo composto di cinque movimenti (di cui è prevista la scelta di poter «*fare a Due Cimbali*» il terzo), oppure si può ritenere il *Basso* in realtà ideato in due movimenti e intendere i successivi tre movimenti come facenti parte di una *[Sonata quindicesima]* («*A due Cimbali*») non esplicitamente numerata.

Quest'ultima soluzione è stata qui adottata, estendendo la preziosa annotazione autografa riferita al primo movimento della *Sonata* anche agli altri due movimenti successivi, di conseguenza sezionando e distribuendo il *Basso* di questi ultimi movimenti tra i due strumenti, facendo stilisticamente riferimento a modelli simili presenti nelle altre *Sonate a due cimbali* esplicitamente numerate di Pasquini (in particolare, ad esempio, in relazione al terzo movimento della *Sonata decima* in Mi minore e al secondo movimento della *Sonata nona* in Do minore).

Per quanto concerne l'individuazione di questa *[Sonata quindicesima]*, è doveroso ricordare che il compositore, pianista e musicologo inglese John South Shedlock (1843-1912), nel suo studio *The Pianoforte Sonata. Its Origin and Development* pubblicato a Londra presso Methuen & Co. nel 1895, aveva pionieristicamente identificato con estrema chiarezza tale forma nell'unità dei tre bassi che chiudono il primo volume (cc. 77*v*-78), considerandoli giustamente corrispondenti ai consueti tre movimenti di una *Sonata*; nel suo studio riporta, a conferma di questa scelta di lettura, «*le misure di apertura dei tre movimenti*» («the opening bars of the three movements»; *Chapter III*, *Bernardo Pasquini: a Contemporary of J.*[*ohann*] *Kuhnau*, pp. 71-81: 79-80).

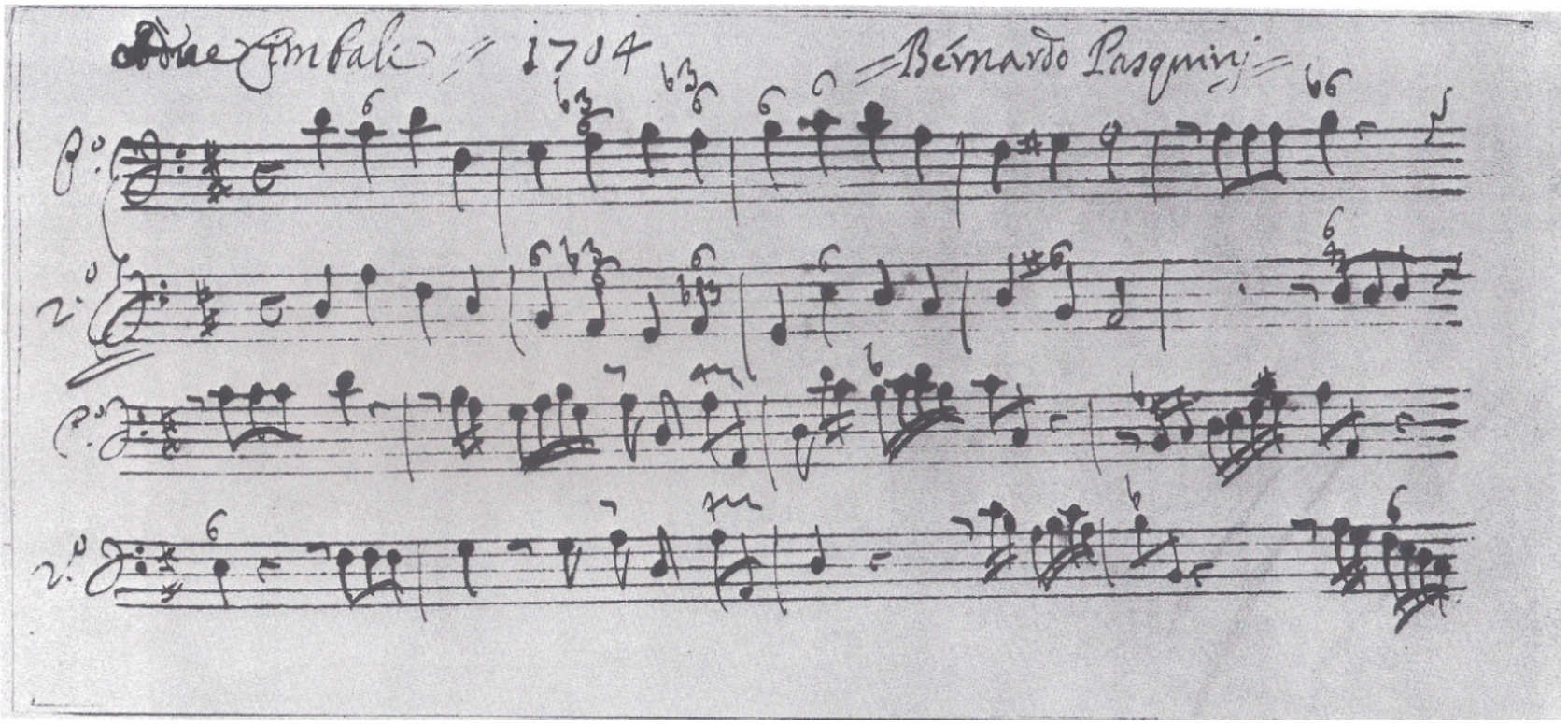
È interessante osservare che l'articolazione in tre movimenti di tutte queste *Sonate a due cimbali* di Pasquini si arricchisce talvolta di un'ulteriore suddivisione interna a singoli movimenti; queste sezioni 'ridotte' figurano ora indicate espressamente dall'autore con indicazioni di tempo diversificate (il *Terzo* movimento in Re minore della *Sonata settima* in Fa maggiore si apre con un *Ad.*[*agi*]*o* di 4 misure, per poi passare alla misura 5 al *Presto*; il *Terzo* movimento della *Sonata ottava* in Sol minore attacca con 5 misure in tempo *Graue*, cui segue un *[Presto]*), ora desumibili semplicemente da evidenti cambiamenti di scrittura (il *Primo* movimento della *Sonata prima* in Re maggiore si apre con 4 misure in tempo *[Largo]* e in *[Arpeggio]*, per poi cambiare nettamente scrittura alle misure 5 e seguenti in tempo *[Allegro]*; il *Terzo* movimento della *Sonata quinta* in Sib

maggiore si articola in due distinte sezioni: dal tempo *[Vivace]* iniziale passa alla misura 26 al *[Presto]* segnalato dal cambio di metro dal precedente C tagliato a 6/8; il *Primo* movimento della *Sonata decima* in Mi minore attacca con 2 misure in tempo *[Largo]* per poi procedere in tempo *[Vivace]*).

Tra le poche realizzazioni 'moderne' delle *Sonate a due cimbali* di Pasquini, oltre a quella per due pianoforti della *Sonata terza* in Re minore pubblicata da Shedlock nella sua collezione pionieristica di musiche per tastiera di Pasquini (*Selection of Pieces composed for the Harpsichord by Bernardo Pasquini*, Londra, Novello, Ewer & Co., s.a. [la *Prefazione*, oltre a contenere l'intera *Sonata terza* come trasmessa dall'autografo pasquiniano alle pp. v-vi, porta la data *1895*], pp. 42-48), meritano di essere ricordate le due *Sonate* (nell'ordine: *Sonata ottava* in Sol minore, *Sonata settima* in Fa maggiore) elaborate per due pianoforti da Felice Boghen (Venezia, 23 gennaio 1869 – Firenze, 22 gennaio 1945) e pubblicate nel 1924 a Parigi (Bernardo Pasquini, *Deux sonates pour deux clavecins*, *Réalisation de la double basse chiffrée pour deux Pianos par F. Boghen*, con dedica a Maurice Emmanuel [1862-1938], Parigi, Durand & C.ie, 1924); e ancora, la più recente realizzazione della *Sonata decima* in Mi minore pubblicata da Bruno Canino: Bernardo Pasquini, *Sonata in mi minore n. 10 per due cembali o due pianoforti*, Ancona, Berben, 1969 (numero di edizione: *1312*).

L'autografo di Pasquini è molto preciso e accurato nella notazione, nell'indicazione dei cambi di chiave, nei segni di ritornello e nelle segnature numeriche. L'unico errore che abbiamo notato nella numerica si trova nel secondo movimento della *Sonata decima* in Mi minore: il *Primo* cembalo alla misura 6, ultimo tempo (crome Mi3, Re♯3), porta sulla prima croma l'indicazione *5*, palesemente in contrasto con le indicazioni presenti sulla semiminima (Si2) del *Secondo* cembalo (*4 3*); tenendo in considerazione anche i non pochi passi simili presenti nello stesso movimento, abbiamo corretto l'armonia del primo strumento applicando alle due crome rispettivamente le segnature *4/2* e *6*.

Va sottolineato l'impiego frequente da parte di Pasquini di un particolare segno grafico nella cadenza perfetta: i due numeri 4 e 3 sono scritti in un unico tratto senza soluzione di continuità; si veda la misura 7, IV della Figura qui sotto riportata.



Bernardo Pasquini, *Sonata prima* in Re maggiore «*A due Cimbali*», primo movimento, misure 1-9, Londra, British Library, *Ms. Add. 31501/I*, c. *3v*

Si tratta di un segno che sembra volere indicare graficamente e visivamente la richiesta di una stretta unità di esecuzione tra i due numeri, secondo una prassi che trova conferma anche nelle succinte «*Regole p*[*er*] *bene accompagnare con il Cembalo*» dello stesso Pasquini (Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica, segnatura: *D. 138/2*): «*Alla nota sotto cadenza si dà sempre 5. e 6. assieme, et all'ultima si procuri di fare la 4., e poi la 3. con le dita unite, come per esempio.*» (p. 5). Le *Sonate a due cimbali* di Pasquini rispecchiano e traspongono alle due tastiere i modelli esemplati nello «stile» violinistico (in particolare nel genere della «Sonata à tre», «da camera» e «da chiesa», ma anche in rapporto alla tipologia della

cosiddetta «Sonata a due» e del *Concerto grosso*) da Arcangelo Corelli (1653-1713), stretto e fraterno collaboratore, con cui – insieme ad Alessandro Scarlatti (1660-1725) – ebbe l'onore di essere ammesso alla celebre «Accademia Poetico-Musicale» del cardinale Pietro Ottoboni (1667-1740), in seguito denominata «Arcadia» (con il nome di *Protico Azetiano*).

Almeno alcuni rilievi formali vanno qui segnalati, senza pretesa di completezza: echi, dialoghi e ripercussioni tra i due strumenti a tastiera tradiscono l'influsso della scrittura tipica del *Concerto grosso* (*Sonata prima* in Re maggiore, *Primo* movimento, *[Allegro]*, misure 4-18; *Sonata settima* in Fa maggiore, *Primo movimento*, *[Allegro]*, *Terzo* movimento, *Ad.*[*agi*]*o-Presto*; *Sonata decima* in Mi minore, *Primo* movimento, *[Largo]* e *[Vivace]*); numerosi sono i riferimenti taciti a talune forme di danza caratteristiche della «Sonata da camera» (*Sonata prima* in Re maggiore, *Terzo* movimento, *[Vivace, Giga]*, in forma binaria, ritornellata, sull'asse consueto tonica-dominante-tonica e nel metro di 6/8; *Sonata quarta* in Sib maggiore, *Terzo* movimento, *[Vivace]*, misure 1-25, forma di *Rondò* in cinque sezioni, ababa; *Sonata settima* in Fa maggiore, *Secondo* movimento, *[Andante]*, specie di *Minuetto* allargato, nel metro di ¾; *Sonata nona* in Do minore, *Secondo* movimento, *[Vivace]*, forma binaria, ritornellata, in 6/8; *Sonata quattordicesima* in Sol minore, *Secondo* movimento, *[Vivace]*, specie di *Giga*, forma binaria con ritornelli, in 6/8); talvolta i due *Bassi* sono stesi e ideati in «contrappunto doppio» (*Sonata seconda* in Do maggiore, *Primo* movimento, *[Allegro]*, *Secondo* movimento, *[Andante]*; *Sonata quinta* in Si minore, *Secondo* movimento, *[Allegro]*; *Sonata nona* in Do minore, *Primo* movimento, *[Largo]*); numerosi sono gli esempi di un andamento dialogico stretto e serrato tra *Solo* (*Soli*) e *Tutti* (*Sonata quarta* in Sib maggiore, *Primo* movimento, *[Allegro]*; *Sonata ottava* in Sol minore, *Primo* movimento, *[Allegro, ma non troppo]*; *Sonata undicesima* in Sol minore, *Primo* movimento, *[Vivace]*, *Secondo* movimento, *[Spiritoso]*; *Sonata dodicesima* in Sib maggiore, *Primo* movimento, *[Allegro ma non troppo]*; *Sonata tredicesima* in La minore, *Primo* movimento, *[Allegro]*; *Sonata quattordicesima* in Sol minore, *Primo*

movimento); lampante è l'imitazione della cosiddetta «Sonata a due» quando il *Primo Cembalo* figura come strumento solista mentre il *Secondo Cembalo* riveste la semplice funzione di accompagnamento, del 'continuo' (*Sonata ottava* in Sol minore, *Secondo* movimento, *[Andante]*, *Terzo* movimento, *[Presto]*; *Sonata dodicesima* in Sib maggiore, *Secondo* movimento, *[Allegro spiccato]*; *Sonata quattordicesima* in Sol minore, *Secondo* movimento, *[Vivace]*, *Terzo* movimento, *[Allegro ma non troppo]*); appare anche la scrittura imitativa tipica della *Canzone francese* (*Sonata tredicesima* in La minore, *Primo* movimento, *[Allegro]*).

L'elaborazione che abbiamo seguita è stata realizzata da Francesco Tasini ed è stata pubblicata presso le Edizioni Ut Orpheus di Bologna (Bernardo Pasquini, *15 Sonate a due cimbali (London, British Library, Ms. Add. 31501/1)*, Elaboration and Realisation by Francesco Tasini, Bologna, Ut Orpheus, 2020). Segnaliamo agli ascoltatori che nella nostra registrazione non ci siamo attenuti scrupolosamente all'edizione a stampa, ma in alcuni passi ce ne siamo volutamente distanziati, scelta sempre possibile ponendosi la realizzazione pubblicata come una semplice proposta interpretativa.

L'elaborazione effettuata sui due bassi forniti di segnature fa necessariamente riferimento diretto alla pratica del basso continuo e del *ricercato* partimento, scuola di composizione di grado elevato ed ampio settore pedagogico-didattico. Per *Partimento* si intende lo schema di un brano polifonico (*Fuga*) indicato su una voce o linea che, con frequenti cambiamenti di chiave (corrispondenti all'entrata del *Tema* nelle diverse tessiture), consiste in parte di elementi di basso cifrato, in parte di tratti tematici, in modo che possa servire da base per un'esecuzione estemporanea del pezzo su uno strumento a tastiera. Spesso, sempre su un solo rigo, gli autori passano a due (e tre) voci, indicando il 'disegno' che, a modo di controsoggetto, accompagna il tema. Suonare su *Partimento* era un elemento comune – in particolare nell'alveo della scuola napoletana del xviii secolo – della didattica tastieristica e compositiva, grado avanzato delle «*Regole per ben sonare il cembalo o organo*».

In particolare è stata tenuta in considerazione la prassi del cosiddetto «partimento-fuga» che, oltre a essere in stretta correlazione con l'antica prassi del «Versus» organistico steso nella forma del «basso continuo» («*in basso continuo*», come segna Pasquini) per la «supplenza» richiesta dall'*alternatim*, sta in rapporto diretto anche con la mansione organistica della corretta esecuzione del «Bassus Generalis sive Continuus» («Bassus ad Organum») nelle composizioni vocali e strumentali di stile ecclesiastico, in particolare con la forma della tipica 'guida' (o «*Partitura de' bassi per l'organo*», «Pars Organica») approntata per l'organista nei brani imitati e fugati. In effetti, molti «partimenti-fuga» di scuola romano-napoletana del xviii secolo somigliano sostanzialmente alla «pars organica», alla «pars infima ad organum», al libro-parte del «bassvs continvvs *seu* generalis ad organvm» della musica sacra concertata, anzi con ogni probabilità vanno semplicemente interpretati come modelli stesi proprio al fine di abilitare l'allievo in tale funzione o mansione fondamentale, basilare e maggiormente richiesta nella prassi del «suonare à Capella; ò Fugato».

La nomenclatura che appare in alcune *Sonate* a due cembali è la stessa che contraddistingue le due sezioni di tanti *versetti* di Pasquini con l'indicazione di «*Soli*» e di «*Tutti*», desunta indubbiamente dalla pratica d'accompagnamento del «Basso generale» (o «seguente») nell'ambito della musica concertata; si tratta di una terminologia che figura anche in numerosi «partimenti-fuga» (più spesso compare il binomio «*Solo*» / «*Tutti*»): «*Solo*» indica l'esecuzione del *soggetto* come singola linea, normalmente espressa nella voce di Soprano o Alto (ma a volte anche al Tenore o al Basso), senza alcun accompagnamento armonico; «*Tutti*» sta ad indicare l'esecuzione della compagine del rispettivo accompagnamento accordale-armonico, e significativamente si congiunge con la presenza nella notazione delle segnature o cifre armoniche.

Francesco Tasini

Bernardo Pasquini (Massa in Valdinievole, now municipality of Massa and Cozzile, in the province of Pistoia, 7 December 1637 – Rome, 21 November 1710) – "immensely celebrated Apollo of Italy", an "extraordinarily virtuoso" master of the "Italian mode of the Organ, and Harpsichord" (in the words of his pupil Georg Muffat [1653-1704]), "Organist of the Senate and People of Rome"(a label he obtained for his long service in Santa Maria in Aracoeli), and "Prince of Music" (a customary praise from Christina Alexandra Maria, Queen of Sweden [1626-1689], who had appointed him as an "academician" of hers) – during the last twenty years of his life (approximately from 1691 to 1708) drew up some books containing pieces for keyboard instruments composed by him. This activity probably can be identified as the outcome of his project of creating a "Work of sound", about which a testimony was offered by Saverio Maria Barlettani Attavanti, a Roman man of letters and "Arcade" (under the name *Eulisto Macariano*), in his brief biography of the composer written for the monumental work by Giovanni Mario Crescimbeni (1663-1728) on *Arcadi morti* (*Notizie istoriche degli arcadi morti*, Rome, Antonio de Rossi, 1720, *Tomo secondo*, pp. 330-334: 331). The beginning of the drawing up of these books seems to coincide, at least partly, with the arrival in Rome of Pasquini's nephew Felice Bernardo Ricordati (known as *Bernardino*; Buggiano, 13 January 1678 – Rome, 16 August 1727; he was a son of Pasquini's sister Aurelia, and a pupil of his): one of the goals of this work was undoubtedly that of offering this nephew a complete path for his instruction and training.

Pasquini's music for keyboard instruments has been transmitted to us chiefly through four manuscripts: *Ms. Landsberg 215,* at the Deutsche Staatsbibliothek of Berlin ("*Sonate per gravecembalo* | *composte dal Sig:*[*nor*] *Bernardo Pasquini,* | *e scritte di sua mano in questo libro.* | *A.*[*nno*] *D.*[*omini*] *1702. Aprile*"), in entirely autographic form, drawn up between 1691 and 1702; and the three books, at present bound into a single one, *Ms. Add. 31501/I-III* at the British Library of London, partly autographic and partly (vol. II, cc. 24*r*-38*v* and vol. III), written by

Pasquini's nephew Ricordati and by other contemporary copyists (some series of versicles are attributed to Ricordati).

The three books preserved in London, which are obviously a continuation of the substantial manuscript in Berlin, were expressly drawn up by Pasquini for the musical education of his nephew Bernardo Felice Ricordati (in the flyleaf of the first volume, in c. 1*r* , at the top, the following has been written, in ink: *"Ad Vsum Bernardi Felicis Ricordati de Buggiano in Etruria."*; in the flyleaf of the third volume: *"Ad usum Bernardi Ricordati Nepotis Bernardi Pasquini, Etruriensis."*).

Most of the triple book contains simple *Bassi continui* with numbers on a single staff (double for the *Sonate a due cimbali*). This fact is the reason for the change in the staff system: while the manuscript in Berlin is entirely written in "Italian harpsichord and organ tablature", in keeping with the traditional Roman system with 6 or 7 staves, this book always uses a 5-staff system, and this difference – as Alexander Silbiger has pointed out – reveals a change in style (patterned here on the contemporary *Sonata da camera*).

The first book, whose opening and closing dates are *"6. Maggio i703"* (c. 2*r*) and *"i704 3.a Xbris"* (= 3 December; c. 77*v*), presents – in addition to three initial short pieces in G major written in the "Italian harpsichord and organ tablature" form (*Tastata*, *Corrente*, *Aria*; cc. 2-3*r*) – an irregular alternation of fourteen *Sonate "A due Cimbali"*, progressively numbered and all formed of three movements mostly in the same key, with an unnumbered series of fourteen *Bassi continui* formed of two to five or even six movements in the same key.

The last *Basso* in A minor that closes the book (cc. 76-78), where in the last movement there is the note *"It can be done on Two Harpsichords"*, may be interpreted in two ways: we can conclude that the *Basso* continuo is formed of five movements (where the third one *"can be done on Two Harpsichords*), or we can conclude that the *Basso* has actually been conceived in two movements and that the subsequent three movements are part of a *[Sonata quindicesima]* (*"for Two Harpsichords"*) that has not been explicitly numbered.

Here we have adopted the latter solution, extending the precious autograph note on the first movement of the *Sonata* also to the other two movements, consequently dividing and distributing the *Basso* of these movements between the two instruments. In doing this, we referred, from a stylistic point of view, to similar models present in the other *Sonate a due cimbali* explicitly numbered by Pasquini (in particular, for instance, to the third movement of the *Sonata decima* in E minor and to the second movement of the *Sonata nona* in C minor).

As regards the individuation of this *[Sonata quindicesima]*, it should be pointed out that the English composer, pianist and musicologist John South Shedlock (1843-1912), in his book *The Pianoforte Sonata. Its Origin and Development,* published in London by Methuen & Co. in 1895, had pioneeringly, and very clearly, identified this form in the unity of the three bassi that close the first book (cc. 77*v*-78), correctly regarding them as corresponding to the customary three movements of a *Sonata;* to confirm this choice of interpretation, in his book he reproduces "the opening bars of the three movements": *Chapter iii*, *Bernardo Pasquini: a Contemporary of J.*[*ohann*] *Kuhnau*, pp. 71-81: 79-80).

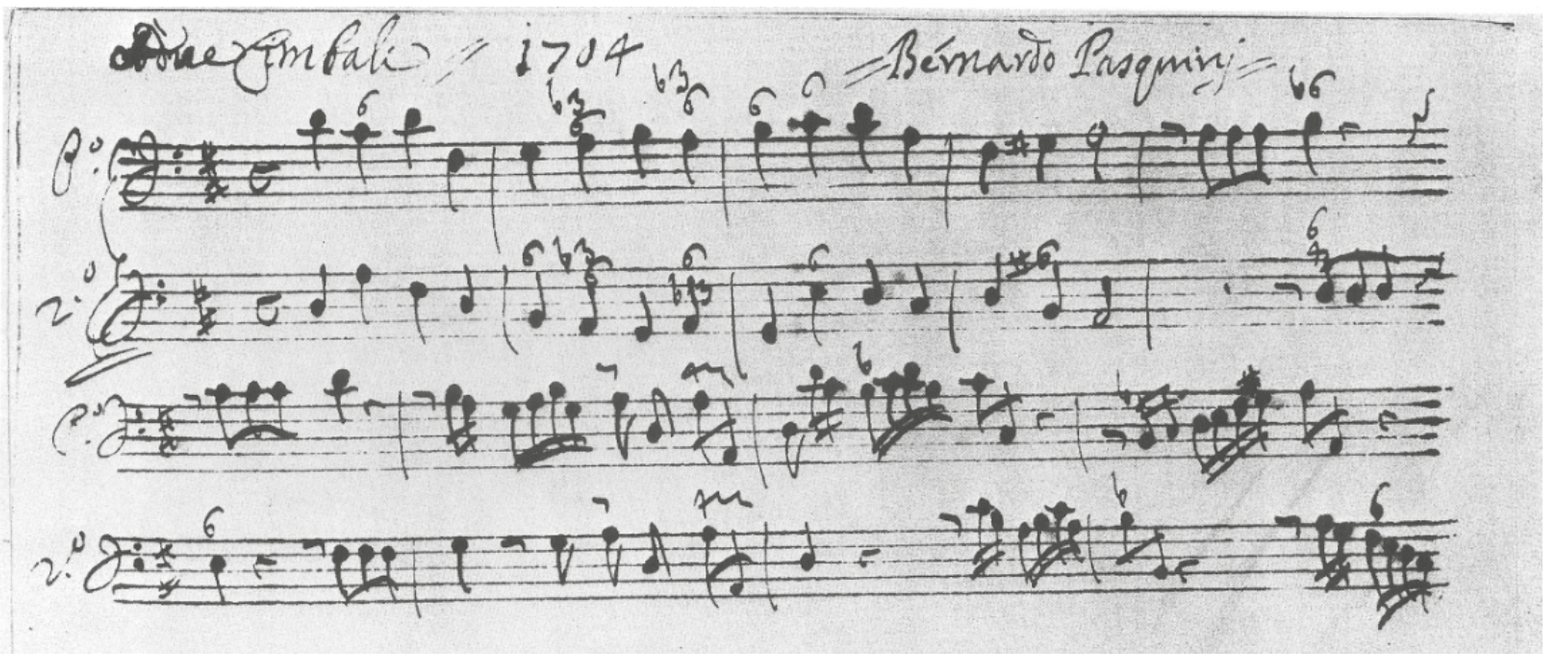
It is interesting to notice that the division of all these *Sonate a due cimbali* by Pasquini into three movements is occasionally enriched by a further internal division within the individual movements: sometimes these "reduced" sections are explicitly indicated by the composer with diversified time directions (the *Third* movement in D minor of the *Sonata settima* in F major begins with a four-bar *Ad.*[*agi*]*o*; then, at the fifth bar, it moves on to *Presto*; the *Third* movement of the *Sonata ottava* in G minor begins with five bars in a *Graue* time, which is followed by *[Presto]*). In other cases, these "reduced" sections can be detected simply through evident changes in writing (the *First* movement of the *Sonata prima* in D major begins with four bars in *[Largo]* and *[Arpeggio]*, then its writing changes decidedly from bar 5 onwards to an *[Allegro]* time; the *Third* movement of the *Sonata quinta* in Bb major is formed of two distinct sections: from an initial *[Vivace]* time, at bar 26 it moves on to a *[Presto]* time that is indicated by the

transition of the meter from cut C time to 6/8; and the *First* movement of the *Sonata decima* in E minor begins with two bars in *[Largo]* time, then proceeds in *[Vivace]* time).

Among the few "modern" realisations of Pasquini's *Sonate a due cimbali*, in addition to the one for two pianos of the *Sonata terza* in D minor published by Shedlock in his pioneering collection of music for keyboard instruments by Pasquini (*Selection of Pieces composed for the Harpsichord by Bernardo Pasquini*, London, Novello, Ewer & Co., year not indicated [the *Preface,* besides containing the entire *Sonata terza* as handed down by Pasquini's autograph on pages v-vi, is dated *1895*], pp. 42-48), the following deserve to be mentioned: the two *Sonate* (in this order: *Sonata ottava* in G minor and *Sonata settima* in F major), elaborated for two pianos by Felice Boghen (Venice, 23 January 1869 – Florence, 22 January 1945) and published in 1924 in Paris (Bernardo Pasquini, *Deux sonates pour deux clavecins*, *Réalisation de la double basse chiffrée pour deux Pianos par F. Boghen*, with a dedication to Maurice Emmanuel [1862-1938], Paris, Durand & C.ie, 1924); and the more recent realisation of the *Sonata decima* in E minor published by Bruno Canino: Bernardo Pasquini, *Sonata in mi minore n. 10 per due cembali o due pianoforti*, Ancona, Berben, 1969 (edition number: *1312*).

Pasquini's autograph is very precise and accurate in its notation, in its directions for key changes, its ritornello marks and its numerical figures. The only mistake we detected in the numerical figures is in the second movement of the *Sonata decima* in E minor: the *First* harpsichord, at bar 6, last beat (quavers E3, D♯3), has the indication *5* on the first quaver, which obviously clashes with the indications present on the crotchet (B2) of the *Second* harpsichord (*4 3*); also considering several similar passages in the same movement, we corrected the harmony of the first harpsichord, applying to the two quavers respectively the figures *4/2* and *6*.

We should point out that Pasquini frequently used a special graphic mark in the perfect cadence: the two numbers 4 and 3 are written with a single uninterrupted stroke: see bar 7, IV in the figure below.



Bernardo Pasquini, *Sonata prima* in Re maggiore «*A due Cimbali*», first movement, bars 1-9, London, British Library, *Ms. Add. 31501/1*, c. *3v*

This sign seems to aim to indicate, graphically and visually, a request for a close unity of performance between the two numbers, in keeping with a practice that is also confirmed in Pasquini's concise *Regole p[er] bene accompagnare con il Cembalo* (Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica, pressmark *D. 138/2*): *"The note under the cadence is always given 5. and 6. together, and at the last one take care to do 4., then 3., with your fingers joined, as in the example."* (p. 5).
Pasquini's *Sonate a due cimbali* reflect and transpose to two keyboards the models used as examples in the violin "style" (in particular, in the genre of the "Sonata à tre", "da camera" and "da chiesa", but also in relation to the type of the so-called "Sonata a due" and of the *Concerto grosso*) by Arcangelo Corelli (1653-1713), a close friend and collaborator of Pasquini's, with whom – together with Alessandro Scarlatti (1660-1725) – he had the honour of being admitted to the celebrated

"Accademia Poetico-Musicale" of Cardinal Pietro Ottoboni (1667-1740), later called "Arcadia" (he was given the name *Protico Azetiano*).
A few remarks relevant to form should be made here, without any claim to completeness: the echoes, dialogues and repercussions between the two instruments betray the influence of the typical style of the *Concerto grosso* (*Sonata prima* in D major, *First* movement, *[Allegro]*, bars 4-18; *Sonata settima* in F major, *First* movement, *[Allegro]*; *Third* movement, *Ad.[agi]o-Presto*; *Sonata decima* in E minor, *First* movement, *[Largo]* and *[Vivace]*); there are many implied references to some dance forms that are characteristic of the "Sonata da camera" (*Sonata prima* in D major, *Third* movement, *[Vivace, Giga]*, in binary form, with ritornellos, on the customary tonic-dominant-tonic axis and in a 6/8 meter; *Sonata quarta* in Bb major, *Third* movement, *[Vivace]*, bars 1-25, *Rondò* form in five sections, ababa; *Sonata settima* in F major, *Second* movement, *[Andante]*, a sort of enlarged *Minuetto* in ¾ meter; *Sonata nona* in C minor, *Second* movement, *[Vivace]*, binary form, with ritornellos, in 6/8; *Sonata quattordicesima* in G minor, *Second* movement, *[Vivace]*, a sort of *Giga*, binary form, with ritornellos, in 6/8); sometimes the two *Bassi* are drawn up and conceived in "double counterpoint" (*Sonata seconda* in C major, *First* movement, *[Allegro]*, *Second* movement, *[Andante]*; *Sonata quinta* in B minor, *Second* movement, *[Allegro]*; *Sonata nona* in C minor, *First* movement, *[Largo]*); there is a great number of examples of a close, tight dialogue between *Solo* (*Soli*) and *Tutti* (*Sonata quarta* in B major, *First* movement, *[Allegro]*; *Sonata ottava* in G minor, *First* movement, *[Allegro, ma non troppo]*; *Sonata undicesima* in G minor, *First* movement, *[Vivace]*, *Second* movement, *[Spiritoso]*; *Sonata dodicesima* in Bb major, *First* movement, *[Allegro ma non troppo]*; *Sonata tredicesima* in A minor, *First* movement, *[Allegro]*; *Sonata quattordicesima* in G minor, *First* movement; there is a very evident imitation of the so-called "Sonata a due" when the *First Harpsichord* acts as a solo instrument while the *Second Harpsichord* simply carries out the function of the accompaniment, of the "continuo" (*Sonata ottava* in G minor, *Second* movement,

[Andante], *Third* movement, *[Presto]*; *Sonata dodicesima* in Bb major, *Second* movement, *[Allegro spiccato]*; *Sonata quattordicesima* in G minor, *Second* movement, *[Vivace]*, *Third* movement, *[Allegro ma non troppo]*); there also appears the imitation writing that is typical of the *Canzone francese* (*Sonata tredicesima* in A minor, *First* movement, *[Allegro]*).

The elaboration we have followed is by Francesco Tasini and is about to be published by Edizioni Ut Orpheus of Bologna: Bernardo Pasquini, *15 Sonate a due cimbali (London, British Library, Ms. Add. 31501/1)*, Elaboration and Realisation by Francesco Tasini, Bologna, Ut Orpheus, 2020. We wish to point out to the listeners that in our recording we have not strictly followed the printed edition, but have deviated from it deliberately in some passages. This choice is always possible, since the realisation that has been published is offered simply as an proposal for interpretation.

The elaboration carried out on the two numbered basses is necessarily based on a direct reference to the practice of basso continuo and *ricercato* partimento, a top-level school of composition that covers an extensive area of pedagogy and teaching.

A *Partimento* is a pattern of a polyphonic piece (*Fuga*) indicated on a voice or line, that, with frequent changes of key (corresponding to the entry of the *Theme* in the various textures) consists partly of elements of numbered bass, partly of thematic elements, so as to be suitable to be used as a basis for an impromptu performance of the piece on a keyboard instrument. Often, always on a single staff, the authors change to two (or three) voices, indicating the "design" that, as a countersubject, accompanies the theme. Playing on a *Partimento* was an element that was shared – particularly in the ambience of the eighteenth-century Neapolitan school – by the teaching of keyboard instruments and that of composition; it was an advanced degree in the *"Regole per ben sonare il cembalo o organo"*.

In particular, we have kept in mind the practice of the so-called "partimento-fuga", which, besides being in close correlation with the ancient practice of organ *Versus* drawn up in the form of "basso continuo" (*"in basso continuo"*, Pasquini indicates) for the "interchange" required by the *alternatim*, is directly related also to the organ's task of correctly performing the "Bassus Generalis sive Continuus" ("Bassus ad Organum") in church-style vocal and instrumental compositions, particularly with the form of the typical "guide" (or *"Partitura de' bassi per l'organo"*, Pars Organica) prepared for the organist in the pieces with imitations and fugues. In actual fact, many "partimenti-fuga" of the eighteenth-century Roman-Neapolitan school basically resemble the "pars organica", the "pars infima ad organum", the part-book of the "BASSVS CONTINVVS *seu* GENERALIS AD ORGANVM" of concertato holy music; actually it is quite likely that they should simply be interpreted as models drawn up precisely for the purpose of enabling the pupil to carry out that basic function or task, which is essential and most requested in the practice of "suonare à Capella; ò Fugato".

The nomenclature that appears in some *Sonate* for two harpsichords is the same one that marks out the two sections of many of Pasquini's *versetti* with the direction *"Soli"* and *"Tutti"*, drawn undoubtedly from the accompaniment practice of "Basso generale" (or "Basso seguente") within the sphere of concertato music. This terminology appears also in many "partimenti-fuga" (the *"Solo / "Tutti"* pair appears more often): *"Solo"* indicates the performance of the *subject* as a single line, normally expressed by the Soprano or Alto voice (but sometimes also by the Tenor or Bass), without any harmonic accompaniment; *"Tutti"* indicates the performance of the aggregate of the respective chord and harmony accompaniment, and is significantly joined to the presence, in the notation, of the figures or harmonic digits.

FRANCESCO TASINI

Gli strumenti / *The Instruments*

Clavicembalo italiano, in falsa cassa, copia di uno strumento di Roberto & Federigo Cresci, Livorno 1778, costruito nel 1985 da Gianfranco Facchini di Ravenna
Ambito della tastiera: FF-g
Registri: 2 x 8'
Diapason utilizzato: 415, Temperamento: Lehman-Bach 1722

Clavicembalo italiano, in falsa cassa, copia di uno strumento di Giovanni Ferrini, 1725 ca., costruito nel 2003 da Tony Chinnery Vicchio
Ambito della tastiera: Sol_{-1}, Re_{5}
Registri: 2 x 8'
Diapason utilizzato: 415

Italian harpsichord, in falsa cassa, a copy of an instrument by Roberto & Federigo Cresci, Leghorn, 1778, made in 1985 by Gianfranco Facchini of Ravenna
Keyboard range: FF-g
Registers: 2 x 8'
Pitch: 415, Temperament: Lehman-Bach 1722

Italian harpsichord, in falsa cassa, a copy of an instrument by Giovanni Ferrini, 1725 c., made in 2003 by Tony Chinnery Vicchio
Keyboard range: Sol_{-1}, Re_{5}
Registers: 2 x 8'
Pitch: 415

TACTUS

DDD

TC 631804

℗ 2021

Made in Italy

Marina Scaioli · Francesco Tasini