

Maryla Renat

Przemiany stylistyczne koncertu skrzypcowego w muzyce włoskiej przełomu baroku i klasycyzmu

W dziejach muzyki szczególnie interesujące są okresy przejściowe. Jest to czas przewartościowań zdobyczy epoki odchodzącej i czas kiełkowania nowych prądów, nowych technik, nowego myślenia muzycznego. Przejście baroku do klasycyzmu to w dziejach muzyki jeden z największych przełomów stylistycznych. W pierwszej kolejności dotyczył traktowania faktury i kształtowania formalnego. Autor syntetycznych prac z zakresu form muzycznych, Józef M. Chomiński konkluduje: „W dziedzinie koncertu przejście od baroku do klasycyzmu jest dość płynne. Ten stan rzeczy został spowodowany tym, że późny okres baroku odznacza się znacznym zróżnicowaniem stylu. Do tego stanu rzeczy przyczyniły się w niemałym stopniu wzory francuskie. Niektórzy historycy dopatrują się tu wpływów stylu galant. Finezja brzmienia, tendencja do stosowania wyrafinowanej wirtuozerii, oszczędność w stosowaniu środków dynamicznych wskazują raczej na atmosferę cechującą w sztukach plastycznych styl rokoka.”¹

Koncert instrumentalny był reprezentatywną formą tego okresu, a zwłaszcza koncert skrzypcowy. Właśnie na gruncie tej odmiany koncertu przekształcenia stylistyczne są najbardziej widoczne. Bogata tradycja, głównie w muzyce włoskiej, wykształciła skryzalizowaną formę koncertu barokowego, ten z kolei przekształca się w postać wczesnoklasyczną i klasyczną. Najbardziej interesujące są przemiany w traktowaniu materiału tematycznego i kształtowaniu relacji solista – orkiestra. Tradycja włoska, wiodąca w dobie baroku, wtapia się w fazę przejściową, wczesnoklasyczną, po czym oddaje palmę pierwszeństwa ośrodkowi wiedeńskiemu. Na etapie przedklasycznym koncert skrzypcowy rozwija się równolegle we Włoszech i w Austrii.

¹ J. M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Wielkie formy instrumentalne*, [w:] *Formy muzyczne*, t. 2, PWM, Kraków 1987, s. 673.

W niniejszym opracowaniu bliżej omówione są pozycje z twórczości trzech kompozytorów włoskich: Pietra Locatello, Giuseppe Tartiniego, Pietro Nardiniego. Ich koncerty skrzypcowe przedstawiają dalszy etap rozwoju tego gatunku po Vivaldim. Stanowią najlepsze przykłady z okresu przełomu między barokiem i klasycyzmem.

PIETRO LOCATELLI – WIRTUOZOSTWO

Pietro Locatelli (1695–1764) reprezentuje tzw. „szkołę rzymsko-padewską” w historii włoskiej muzyki skrzypcowej. Do generacji tych kompozytorów należeli także: Francesco Geminiani, Giovanni Baptista Somis, Pietro Castrucci, Carlo Tessarini, Francesco Antonio Bonporti. Wszyscy wyszczególnieni tu współtwórcy byli uczniami i kontynuatorami szkoły Corellego.

Locatelli pochodził z Bergamo, gdzie rozpoczął swoją edukację. Nieznani są jego pierwsi nauczyciele. Już w wieku młodzieńczym został mianowany skrzypkiem głównego kościoła w Bergamo, Santa Maria Maggiore. Od 1711 roku kontynuował naukę w Rzymie. Tam przypuszczalnie działał jako skrzypek kapeli w kościele Santa Lorenzo. W 1725 roku książę Filip Hessen-Darmstadt nadał kompozytorowi tytuł „virtuoso da camera”. Tego samego roku koncertował w Wenecji, dwa lata później na dworze bawarskim, w 1728 roku grał dla króla Prus.² Później odbywał liczne podróże koncertowe, prowadzące przez inne kraje europejskie: Francję, Anglię, Hiszpanię. W 1729 roku osiadł w Amsterdamie, prowadził tam swoją orkiestrę i udzielał lekcji gry skrzypcowej. W Holandii też publikował swoje kompozycje.

Twórczość Locatello obejmuje wyłącznie muzykę instrumentalną, zawierającą się w dwóch gatunkach formalnych: koncercie i sonacie. Zebrane zostały w 9 opusów: pięć z nich to zbiory koncertów, cztery – zbiory sonat solowych i triowych.³

W dziejach solowego koncertu skrzypcowego duże znaczenie posiada zbiór op. 3, zatytułowany „L'arte del Violino, XII Concerti con XXIV Capricci ad libitum”, wydany w 1733 roku. Powstał zatem w fazie dojrzałego baroku. Koncerty z tego opusu były hołdem dla weneckiego patrycjusza Girolamo Michiel Liniego, w posiadłości którego Locatelli koncertował w 1725 roku. Dzieła te otwierają rozbudowane, bogate w materiał tematyczny, ritornelli. Niektóre opatrzone są w programowe tytuły na wzór koncertów Vivaldiego.⁴ Większość koncertów zbioru jest 3-częściowa. Do każdego z nich Locatelli skomponował dwa solowe kaprysy. W założeniu kompozytora miały one być wykonywane do każdej I i III części jako

² A. Koole, M. Talbot, *Locatelli*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 11, Macmillan Publishers Limited, London 1980, s. 104.

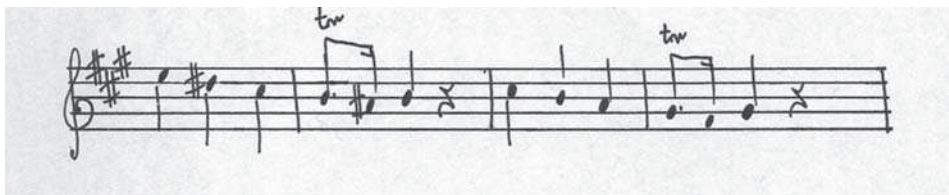
³ W. Dziura, *Locatelli*, [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM*, Część biograficzna k 14, (red.) E. Dziębowska, Kraków 1997, s. 400.

⁴ A. Koole, M. Talbot, *Locatelli...*, s. 104.

wirtuozowskie kadencje. W tytule op. 3 znajduje się określenie „ad libitum”, mogły więc być przez wykonawców opuszczone lub zastąpione własną kadencją solisty. Specyficzną właściwością tych utworów są proporcje rozmiarowe w stosunku do części głównych. Czas trwania każdego z kaprysów dorównuje długości całej części koncertu, a niekiedy ją przewyższa. Powoduje to zachwianie logiki muzycznej utworu. Locatelli w swych kaprysach osiągnął ówczesne szczyty wirtuozostwa. Wykorzystywał w nich pełną skalę skrzypiec, stosował trudne skoki interwałowe, długie pochody łamanych oktaw (aż do XI pozycji), liczne rodzaje figuracji i podwójnych chwytów. Nagromadzenie środków technicznych powoduje przeniesienie punktu ciężkości na popis wirtuozowski i usunięcie strony muzycznej na dalszy plan. W literaturze skrzypcowej „Capricci” włoskiego wirtuoza mają znaczenie głównie jako studium techniki, jako etudy.⁵

Koncerty z „L'arte del Violino” funkcjonują jeszcze w kanonach formy ritor-nelowej. Regularna zmiana odcinków tutti i solo kształtuje tok narracji. Sygnali-zują się jednak symptomy stylu wczesnoklasycznego. W traktowaniu orkiestry koncerty Locatellogo wykazują znaczny postęp. Ritorneli orkiestry są bardziej rozbudowane niż np. u Vivaldiego, zwłaszcza wstępne, otwierające. W *XI Kon-cercie A-dur* z op. 3 część I w sensie materiałowym zbliża się do formy ronda, część II, kształtowana swobodnie, oparta na jednej myśli tematycznej układa się w trójdzielny przebieg, wyznaczony następstwem tutti i narracji solowej, na krótko tylko przedzielanej „wtrąceniami” orkiestry; zwieńczona kadencją zawie-szoną (na wzór wolnych części concerti grossi) stanowi rodzaj przejścia do czę-ści III. Finałowa część najbardziej odchodzi od wzorców barokowych. Pojawia się tutaj załączek dwutematyczności. Temat główny, podany przez zespół wyka-zuje budowę zbliżoną do okresowej. W czwartym tutti orkiestra wprowadza nową myśl, „quasi-mozartowskiej” proveniencji. Spełnia ona wyraźnie funkcję II tematu. Prowadzona w oktawach przez I i II skrzypce z pominięciem głosu basowego jest trzykrotnym powtórzeniem opadającej frazy:

Przykład 1: Pietro Locatelli, *XI Koncert A-dur* z op. 3, cz. III, II temat



W szóstym tutti temat ten powraca. Znamienne jest również to, iż „klasyczna fraza” podana została w tonacji dominanty, E-dur. Inną cechą tego koncertu, podążającą w stronę stylu wczesnoklasycznego jest postać akompaniamentu orkiestrowego, towarzyszącego odcinkom solowym – obok głosu basowego mamy tu do czynienia z powtarzanymi w jednakowych wartościach rytmicz-

⁵ Z. Jahnke, Z. Sitowski, *Literatura skrzypcowa*, PWM, Kraków 1962, s. 21.

nych, miarowymi dźwiękami w grupie skrzypiec (tak, jak to ma miejsce w koncercie klasycznym).

Odcinki solowe, wirtuozowskie są pokazem wyszukanej gry figuracyjnej w motorycznej rytmice. Materiał tematyczny w części I figuracyjny, w części II liryczny (charakter sentymentalny), w części III motywicznie symetryczny o charakterze pogodnym realizowany jest przez orkiestrowe tutti. Sola skrzypcowe nawiązują do niego, są jego ewolucyjnym rozwinięciem; istnieje związek motywiczny pomiędzy tymi dwoma współzynnami wykonawczymi. Nie można jednakże jeszcze mówić o pracy przetworzeniowej typu klasycznego. Raczej jest to snucie motywiczne rodowodu barokowego, modyfikowane nieregularnością, ta z kolei wynika z dominacji czynnika popisowego.

Autorzy syntetycznych prac historycznych z zakresu historii koncertu instrumentalnego (Arnold Schering, Hans Engel), komentując dokonania Locatello, koncentrują się na zdobyczach technicznych włoskiego mistrza. Istotnie, wysuwają się one na plan pierwszy, gdyż ich twórca był wirtuozem najwyższej miary, prekursorem sztuki N. Paganiniego. Kaprysy, dołączone do koncertów z op. 3 były prototypem wirtuozowskiej kadencji solowej w formie koncertu i jednocześnie formy kaprysu na skrzypce solo, typowego dla romantycznej twórczości wirtuozowskiej. Arnold Schering podkreśla, iż są zamkniętymi utworami, opartymi na wybranym „technicznym motywie” (technisches Motiv), tak jak to ma miejsce w kapryсах, etiudach. Locatelli załączył je do swych koncertów w dwóch wariantach agogicznych: wolniejszym i szybszym. Kompozytor zakładał również, że wykonawca może przedstawić własną kadencję i oznaczał specjalnym znakiem miejsce jej wprowadzenia. Schering zwraca również uwagę na to, iż w tych koncertach po raz pierwszy konsekwentnie temat tutti jest powtarzany w partii solisty w wyższym rejestrze (co zostało także wspomniane przy opisie *Koncertu A-dur*) i zastosowaniu przejawów pracy tematycznej.⁶ Poza uwypukleniem czynnika wirtuozowskiego koncerty Locatello spełniały pewną rolę w kształtowaniu zmiany stylu, przełamywaniu schematów barokowej techniki koncertującej.

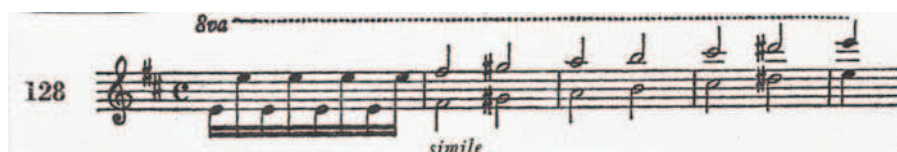
Locatelli za życia był ceniony głównie jako koncertujący wirtuoz. Podziwiano jego niebywałą sprawność techniczną, pozwalającą na wykorzystywanie najwyższych rejestrów instrumentu (gra aż do XIV pozycji w solowych epizodach *Koncertu A-dur*), co oznacza stawianie palców lewej ręki aż do końca gryfu). Figuracyjne capriccio z *XI Koncertu A-dur* przedstawia łamane oktawy, postępujące w górę do XI pozycji. (por. Przykład 2)

Elementy techniki, które wprowadził były punktem wyjścia dla wirtuozostwa Paganiniego. W wiolinistyce panuje pogląd, iż autor *La Campanelli* komponując swe kaprysy wzorował się na chwytach technicznych Locatello. W istocie, porównując „wirtuozowską zawartość” niektórych jego Ca-

⁶ A. Schering, *Geschichte des Instrumental-Konzerts*, Druck und Verlag von Breitkopf Haertel, Leipzig 1927, s. 112–113.

pricci nie sposób nie ulec tej sugestii.⁷ Charakterystyczną, indywidualną cechą toku narracji kaprysów Locatello, rozwijającej określony chwyt techniczny jest postępowanie, polegające na stopniowym przechodzeniu wybranej figury (najczęściej bariolażowej) do coraz wyższego rejestru na zasadzie prostej, wznoszącej progresji, dojście do maksymalnie wysokiej pozycji, po czym następuje odwrócenie tego postępowania, mianowicie stopniowe schodzenie figury w dół rejestru. Z kolei ma miejsce zmiana modelu figuracyjnego i powtórzenie tej samej procedury. Główne typy figuracji Locatello przejęte są z włoskiej tradycji skrzypcowej, zwłaszcza od Vivaldiego i rozwinięte na zasadzie licznych wariantów. Szczególnie częste i finezyjne są figuracje bariolażowe (zmiana struny na każdym dźwięku) na dwóch lub trzech strunach. Kaprysy przyjmują postać figuracyjnego „moto perpetuo”.

Przykład 2: Pietro Locatelli, *XI Koncert A-dur*, cz. I, fragment capriccia⁸

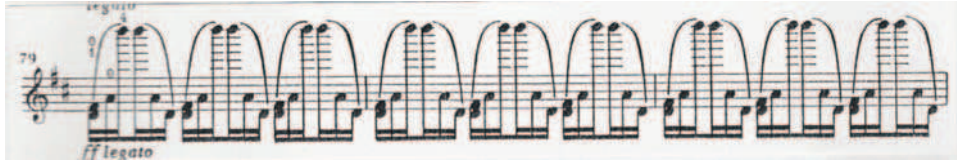


W sensie historycznym dzieła Locatello są na tle swej epoki punktem szczytowym w zakresie techniki gry. Przedostatni koncert cyklu „L'arte del Violino” nosi nazwę *Il Laberinto Armonico Facilis aditus, difficilis exitus* („Labirynt harmoniczny o łatwym wejściu i trudnym wyjściu”). XXIII kaprys wieńczący część I tego koncertu to obszerne studium wszelkich wariantów techniki figuracyjno-bariolażowej, wykonywanej arpeggio, co w praktyce oznacza ten sam ruch smyczka w dół i w górę przez 3 struny. Stopniowanie trudności, o którym uprzedza łaciński dodatek słowny tytułu utworu, polega na włączaniu coraz trudniejszych chwytów lewej ręki. Techniczny punkt kulminacyjny przypada jednakże na środkowy odcinek „labiryntu”, w którym następują gwałtowne skoki interwałowe:

Przykład 3: Pietro Locatelli, Kaprys XIII, *Labirynt harmoniczny*, t. 79–81.

⁷ Przykładowo: Capriccio z *Koncertu c-moll* omawianego zbioru w zakresie technicznych sposobów, typu figuracji wprost koresponduje z 2 i 16 kaprysem N. Paganiniego.

⁸ Cyt. za D. Boyden, *Dzieje gry skrzypcowej od początków do roku 1761*, przekł. H. Dunicz-Niwińska, E. Gabryś, PWM, Kraków 1980, s. 365.



Współcześni Locatellemu uznawali jego grę za godną najwyższej pochwały, choć nie brakowało komentatorów krytycznych, a nawet żartujących z temperamentu wykonawczego autora „L’arte del Violino”. Jak podają Arend Koole i Michael Talbot, niejaki „Dampier był zdania, że Locatelli grał z taką furją, że zużywał co roku dziesiątki skrzypiec”. I dalej uwaga następująca: „gra krótkim smyczkiem, bo uważa, że żaden skrzypek nie jest w stanie zagrać długim smyczkiem czegoś, czego on nie potrafiłby zagrać krótkim.” Zdania krytyków były również podzielone co do wartości dzieł Locatellogo. Niektórzy cenili go za nowatorstwo pomysłów i naturalność inwencji melodycznej, uznając go za najbardziej wartościowego spadkobiercę Corellego (Arteaga). Inni zaś głosili opinię, iż utwory włoskiego mistrza były niedoskonałe od strony harmonicznego i samej inwencji (Avison, Burney).⁹

Warto też wspomnieć o zasługach Locatellogo na gruncie concerto grosso (op. 1, 4, 7, 9), które wypełniają większą część dorobku koncertowego włoskiego mistrza. Nowością było włączenie altówki do grupy concertina, przez co rozszerza się ono do kwartetu smyczkowego (ten typ concertina spotykamy także u F. Geminianiego). Formalnie w concerti grossi Locatelli odwołuje się do typów stworzonych przez A. Corellego (koncerty da chiesa, da camera op. 1) jak i sinfonii weneckich (op. 4). W *Concerto grosso c-moll* op. 1 nr 11, utrzymanym w typie suitowym, concerto da camera (wg wzorca Corellego), odcinki solowe występują w proporcjach wyrównanych w stosunku do tutti. Uwagę zwraca wyeksponowanie partii I skrzypiec na tle concertina, co stanowi postęp w różnicowaniu faktury w porównaniu z concerti grossi Corellego, w których partie I i II skrzypiec były motywicznie jednolite. U Locatellogo głos I skrzypiec czy to w grupie solowej, czy orkiestrowej wyróżnia się jako głos melodycznie wiodący. Miało to również istotne znaczenie dla formowania się kwartetu smyczkowego, jako zespołu kameralnego, tak typowego dla klasycznej kameralistyki. Concerti grossi op. 1 z 1721 roku wzorowane są na analogicznych koncertach Corellego. Zawierają – podobnie jak zbiór *Concerti grossi* op. 6 wielkiego poprzednika – 8 koncertów „da chiesa” i 4 koncerty „da camera”. Także na wzór Corellego VIII koncert Locatellogo z tego zbioru jest utworem bożonarodzeniowym.¹⁰

Kompozytor stosował nietypowy, jak na ówczesne czasy, plan tonalny w układzie części koncertów. Polegał on na tym, że części wolne (środkowe) utrzymane były w tonacjach submedianty, wyprzedzając tym samym późniejsze

⁹ A. Koole, M. Talbot, *Locatelli...*, s. 106.

¹⁰ Tamże.

typy związków tonalnych. Często sięgał do tonacji bemolowych. W harmonice chętnie stosował kadencje zwodnicze.¹¹

Zasługi tego kompozytora dla rozwoju solowego koncertu skrzypcowego zawierają się głównie w zakresie techniki gry, wyeksponowania czynnika wirtuozowskiego. Ten z kolei miał bezpośredni wpływ na architekturę utworów. Fragmenty solowe są bardziej rozbudowane od orkiestrowych. Czynnikiem szczególnie wyróżniającym utwory Locatello na tle historii XVIII-wiecznego koncertu skrzypcowego stały się solowe kadencje – kaprysy.

Koncerty Locatello wykazują cechy dzieł z przełomu epok. Widoczne jest przemieszanie cech stylu późnobarokowego z kiełkującymi znamionami wczesnoklasycznego typu kształtowania motywicznego i fakturalnego. Wczesnoklasyczne symptomy to: wyłączność homofonii, typ akompaniamentu orkiestrowego zbliżony do klasycznego poprzez udział wyższych instrumentów zespołu smyczkowego, połączonych z formułą basso continuo, załączki pracy tematycznej w partii solowej. Z kolei stała obecność basso continuo, jeszcze schematyczna naprzemiennność ritorneli orkiestrowych i sola skrzypcowego, dominacja snucia motywicznego, progresywność w budowaniu narracji melodycznej i figuracyjność głównych tematów świadczą o zakotwiczeniu jeszcze w fakturze barokowej.

Styl wczesnoklasyczny zaczyna kiełkować w latach 30. i 40. XVIII stulecia. Okres funkcjonowania stylu galant przypada na lata 1720–1760; przewija się we wszystkich gatunkach i formach: muzyce scenicznej i instrumentalnej. Przejawiał się m.in. w budowie utworów, charakterze narracji i przede wszystkim w fakturze. Ośrodki muzyczne we Włoszech nadal były silne i miały decydujący wpływ na jego rozwój.

GIUSEPPE TARTINI – WIRTUOZOSTWO i STYL GALANT

Giuseppe Tartini (1692–1770) to po A. Vivaldim najwybitniejsza postać włoskiej muzyki skrzypcowej XVIII wieku. Współczesny Locatello był głównym przedstawicielem koncertu skrzypcowego w okresie przejściowym między barokiem i klasycyzmem. Kontynuator bogatych, rodzimych tradycji wiolinistycznych, stworzył kolejne, ważne ognisko życia muzycznego we Włoszech – szkołę padewską. Urodził się w Pirano, losy swe związał z Padwą. Tu działał blisko 50 lat jako pierwszy skrzypek w Basilica Sant' Antonio. W latach 1723–1725 przebywał jako muzyk na dworze hr. Kinsky'ego w Pradze. Wraca do Padwy, gdzie w 1728 roku zakłada Akademię Muzyczną, staje się wykładowcą kompozycji i kontrapunktu. Tartini prowadził też działalność pedagogiczną w dziedzinie gry skrzypcowej. Wykształcił wielu skrzypków różnych narodowości, w związku z czym otrzymał przydomek „maestro delle nazioni”. Był czołowym, obok Locatello, wirtuozem swoich

¹¹ Tamże.

czasów. Jego technika smyczkowania zapoczątkowała nowy sposób gry. W dużym stopniu rozwinął technikę dwudźwiękową.

Twórczość Tartiniego zamyka się wyłącznie w muzyce instrumentalnej, na którą składają się sonaty, koncerty, symfonie. Liczebnie jest to spuścizna imponująca. Nie jest niestety w całości opublikowana. Główne filary to sonaty i koncerty skrzypcowe. Jak podaje Hans Engel, większość koncertów znajduje się w bibliotece w kościele Saint' Antonio w Padwie (czyli głównym miejscu pobytu twórcy), 32 koncerty w Berlinie, także w Dreźnie, kilkadziesiąt w Konserwatorium Paryskim. Tylko 18 koncertów ukazało się drukiem za życia kompozytora.¹² Ogółem ustalono liczbę koncertów skrzypcowych na 130. Drugi filar – sonatowy zawiera ok. 170 utworów w tym gatunku, wśród których dzisiaj cieszą się popularnością: *Sonata g-moll „Dydona opuszczona”* i *Sonata g-moll „Z tryłem diabelskim”*. Obie przeznaczone są na skrzypce z klawesynem (obecnie wykonywane z fortepianem). Tworzył też sonaty triowe.¹³ Jak twierdzi J.M. Chomiński, „te dane bibliograficzne budzą wątpliwości, ponieważ co najmniej setka przypisywanych mu utworów nie została zidentyfikowana jako dzieła Tartiniego. Dlatego dokładna charakterystyka jego twórczości nie jest możliwa.”¹⁴

Z kolei Arnold Schering stwierdza, iż w ustaleniu chronologii dzieł Tartiniego są trudności, gdyż niewiele dzieł zostało opublikowanych na podstawie oryginałów, większość została rozpowszechniona w odpisach. U Tartiniego występują dwa typy formy koncertowej: symfonie koncertujące z udziałem kwartetu smyczkowego w roli concertina oraz koncert solowy. Przykładem pierwszego typu jest wydany w Londynie zbiór *Six Concertos in four parts*.¹⁵

Tartini znacznie przyczynił się do zmiany stylu w okresie między barokiem i klasycyzmem. Osiągnięcia w zakresie formy i techniki, takie jak eliminacja basso continuo czy rozbudowa drugiego tematu widoczne są tylko w niektórych dziełach.¹⁶

W koncertach skrzypcowych Tartini wychodzi z tradycji barokowych, głównie fakturalnych i częściowo formalnych. Zmniejszył ilość tutti. Panuje w nich homofonia. Zaznacza się wyraźnie wpływ stylu galant, przejawiający się w silnym ornamentowaniu linii instrumentu solowego oraz w prostej dwugłosowej fakturze akompaniamentu orkiestry (dwugłos I i II skrzypiec zespołu bez udziału niskich instrumentów). Tartini wprowadza też po raz pierwszy do orkiestry instrumenty dęte: rogi i oboje (w *Koncertie D-dur* nr 39). W ostatnich dziełach tego gatunku stosuje nowe zjawiska dynamiczne (*Koncert a-moll* nr 115)¹⁷, pojawiające się wówczas także w szkole mannheimskiej.

¹² H. Engel, *Das Instrumentalkonzert*, Breitkopf, Wiesbaden 1971, s. 104.

¹³ *Tartini Giuseppe*, w: *Encyklopedia Muzyki*, (red.) A. Chodkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995, s. 893.

¹⁴ J. M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Historia muzyki*, cz. 1, PWM, Kraków 1989, s. 333.

¹⁵ A. Schering, *Geschichte des Instrumental...*, s. 114.

¹⁶ J.M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Historia muzyki*, cz.1, s. 334.

¹⁷ Z. Jahnke, Z. Sitowski, *Literatura skrzypcowa...*, s. 25.

1. Zagadnienia formalne

Budowa koncertów Tartiniego wyprowadzona jest ze wzorów Vivaldiego. Stopniowo zmniejsza się w nich ilość odcinków tutti.¹⁸ Bliższej charakterystyce poddane będą 4 koncerty: d-moll nr 45, E-dur nr 52, G-dur nr 81 i A-dur nr 92.

Układ formalny kolejnych części w tych koncertach jest jednolity (są oczywiście 3-częściowe). Skrajne posiadają budowę rondo, środkowe wykazują konstrukcję dwudzielną A A₁. Wyjątek stanowi *Koncert G-dur*, którego I część ma układ zbliżony do formy łukowej. Rondo utworzone z powrotów materiału tematycznego w odcinkach tutti przedstawia się u Tartiniego nieco inaczej, niż w koncertach barokowych. Przede wszystkim następuje powolne zacieranie schematyczności formy ritornelowej. Zmiany te dotyczą w pierwszej kolejności materiału motywicznego, który, mimo stosowania zmiennych solowych epizodów, odznacza się większą jednolitością, spójnością w porównaniu z barokowym układem (np. u Vivaldiego). Pomędzy odcinkami tutti i solo istnieją znaczne powiązania motywiczne. Solista w swych epizodach bardzo często podejmuje pracę tematyczną.

U Tartiniego zazwyczaj występują 4 tutti, aczkolwiek są odstępstwa od tej zasady (części z 5 tutti lub 3 tutti). Poszczególne odcinki orkiestrowe różnią się długością. Najbardziej rozbudowane są wstępne ritornelli, następne – krótsze. Do barokowej formy ritornelowej skłania się *Koncert A-dur* nr 92, który w odróżnieniu od pozostałych zachowuje równowagę czasową między tutti i solo oraz podaje w epizodzie solowym przeważnie materiał figuracyjny. Praca tematyczna jest tutaj załączkowa.

Powtarzającą się cechą szybkich części jest inicjowanie tematem każdego epizodu solowego, później jego przekształcanie bądź ornamentowanie. Tematy koncertów Tartiniego często wykazują budowę okresową. W przykładzie 4b) temat z *Koncertu d-moll* posiada budowę okresową zewnętrźnie rozszerzoną. Tematy nieokresowe utworzone są przez zestawienie kilku motywów lub fraz (*Koncert A-dur*). Zastosowanie symetrycznych układów okresowych powoduje, że temat u Tartiniego przybiera postać zamkniętej myśli muzycznej. Hans Engel zauważył – niektóre tematy Tartiniego mają charakter menueta w ostatniej części¹⁹:

¹⁸ P. Brainard, *Tartini Giuseppe*, [w:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Band 13, Bärenreiter Kassel 1966, s. 134.

¹⁹ H. Engel, *Das Instrumentalkonzert...*, s. 110.

Przemiany stylistyczne koncertu skrzypcowego w muzyce włoskiej...

Przykład 4 a): Giuseppe Tartini, *Koncert d-moll*, cz. I, temat główny



4b): *Koncert d-moll*, cz. I, fragment partii solowej



Przykład 5.: Giuseppe Tartini, *Koncert G-dur*, cz. III, temat



Części środkowe, wolne – choć posiadają ustalony schemat formalny A A₁ – operują w ramach tych ogniw swobodną kantyleną. Są w całości wykonywane solo, brak tu odcinków tutti.

Melodyka u Tartiniego wykazuje skłonność do określonej rytmizacji. W rozwinięciach tematycznych regułą jest wprowadzenie triol. Częste są też synkopy. Cechą o pierwszorzędym znaczeniu jest stałe ornamentowanie linii melodycznej. Tryle krótkie i długie oraz wszelkie odmiany przednutek ciągle

towarzyszą rozwojowi melodyki na wszystkich grupach rytmicznych, wszelkich etapach przebiegu frazy. Stanowią o silnym wpływie stylu galant na język kompozytora (Przykład 6, s. 18).

2. Relacje tonalne, faktura, technika skrzypcowa

W planie tonalnym między częściami skrajnymi i środkową dominuje relacja dominantowa (I – V – I), tzn. część wolna utrzymana jest w tonacji dominanty. Od zasady tej odstępuje *Koncert G-dur*, którego ogniwo środkowe jest w tonacji jednoimiennnej g-moll. Odniesienie kwintowe lub jednoimienności pomiędzy częściami to kolejne odstępstwo od barokowego układu paraleli (część środkowa w tonacji paraleli). Pozostaje natomiast u Tartiniego typowe dla formy ritornelowej stosowanie zmian tonacji (paralelne, kwintowe) w kolejnych tutti orkiestrowych. Uwaga ta dotyczy części skrajnych. W środkowej części o budowie A A₁ występuje zawsze modulacja do tonacji V stopnia w końcówce pierwszej połowy; początek A₁ inicjuje inna tonacja, niż ta, do której zmodulowało A. To zjawisko układów tonalnych jest też pewnym odstępstwem od modulacyjnej zasady barokowej, jaka występuje w tańcach (w tańcach barokowych plan był następujący: T – D – D – T).

Omawiane koncerty Tartiniego posiadają wyłącznie fakturę homofoniczną. Długością przebiegu przeważają epizody solowe, szczególnie w *Koncertach G-dur*, który niemal w całości wypełnia partia solowa. Dla porównania *Koncert A-dur* zachowuje jeszcze równowagę rozmiarów między tutti i solo. Na ogół epizody solowe są rozbudowane. Oprócz urozmaiceń rytmicznych, częstej ornamentyki, Tartini stosuje układy dwudźwiękowe (głównie w tercjach) i akordowe.

Istotnym współczynnikiem jest akompaniament zespołu. Jak już we wstępnych uwagach zapowiedziano – tworzy on homofoniczny, prosty dwugłos w równych wartościach rytmicznych bez udziału niższych instrumentów (por. Przykład 6). Głosy akompaniujące tworzą wyłącznie harmoniczną podpórę, nie podejmują wątków melodyczno-tematycznych. Eliminacja dolnej podstawy harmonicznej i oparcie przebiegu na głosach górnych jest również wynikiem oddziaływania stylu galant i zerwania z barokowym basso continuo.

W zakończeniu I i III części koncertów przewidziana jest kadencja solisty, oparta zwykle na materiale tematycznym oraz na wątkach motywicznych epizodów solowych. W *Koncertach d-moll* przewidziana jest kadencja nawet w zakończeniu II części. Autorem kadencji do tego koncertu oraz do *Koncertu G-dur* jest włoski skrzypek Emilio Pente (1860–1929), główny wydawca dzieł Tartiniego, prowadzący działalność koncertową oraz pedagogiczną we Florencji i w Londynie. Kadencje Pentego utrzymane są w stylu Tartiniego i bazują na motywice i środkach technicznych kompozytora. Według relacji Davida Boydena Tartini komponował również kadencje dla swych koncertów i zamieszczał je w rękopisach. Tartini określał swoje kadencje mianem „capriccio” (najdłuższą zawiera Koncert nr 47 – 45 taktów, Engel, s. 106). Ten sam autor zauważa, że niektóre z capricciów Tartiniego są wyjątkowo interesujące ze względu na powiązania tematyczne z otwierającym utwór ritornelem.²⁰

²⁰D. B o y d e n, *Dzieje gry skrzypcowej...*, s. 490.

Przykład 6: Giuseppe Tartini, *Koncert A-dur*, cz. I., t. 52–60

The image displays a page of a musical score for Giuseppe Tartini's Violin Concerto in A major, measures 52 through 60. The score is arranged in three systems, each featuring a solo violin part (VI. conc.) and a second violin part (VI.). The key signature is A major (two sharps) and the time signature is 3/4. The first system begins at measure 52, the second at measure 54, and the third at measure 56. The solo violin part is characterized by frequent trills (tr) and triplets (3). The second violin part provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *mp* and *tr*.

Technika skrzypcowa w koncertach Tartiniego jest istotnym czynnikiem kształtowania narracji. Dominują figuracje i biegniki. Ornamentyka (przednutki, tryle, mordenty), będąca jednym z wykładników stylu tego twórcy stosowana jest na różnych wartościach rytmicznych i różnych miejscach przebiegu motywicznego. Na kształt technicznej strony wpływa też rytmika, kształtowana dość finezyjnie, często z udziałem drobnych wartości rytmicznych. Duże znaczenie posiada gra dwudźwiękowa, głównie w tercjach. Typowe dla stylu wypowiedzi Tartiniego jest powtórzenie frazy tematu w paralelnych tercjach na wstępie epizodu solowego. Technika akordowa występuje w mniejszym zakresie, zwykle w zwrotach kadencyjnych. Muzyka Tartiniego jest bogata artykulacyjnie. Zawiera – typowe dla romantycznego stylu wirtuozowskiego – skaczące arpeggia. Balansowanie legatem o różnej długości i tworzenie kombinacji ze smyczkowaniem krótkim współtworzy myśl muzyczną. Zakres środków technicznych jest bogatszy niż u Locatello. Język tego kompozytora bliższy jest klasycznemu modelowi. Zawiera sporo cech stylu galant, łącząc go z umiarkowanym wirtuozostwem.

Giuseppe Tartini jako kompozytor był w swoich czasach wielkim autorytetem i miał naśladowców swego stylu. Ówczesny niemiecki kompozytor Leonhard Frischmuth dokonał transkrypcji 6 koncertów skrzypcowych Tartiniego na klawesyn, inny kompozytor włoski dokonał transkrypcji koncertów na sonaty triowe i kwartety.²¹

Autor *Sonaty z trylem diabelskim* był muzykiem wszechstronnym. Zajmował się również teorią muzyki. Dwudźwiękowa technika skrzypcowa doprowadziła go do odkrycia tzw. tonów kombinacyjnych różnicowych. Pozostawił dwa traktaty: „Trattato di musica” (1728–1754), w którym porusza problemy akustyczne (zasady traktowania dysonansów) oraz „Trattato delle appoggiature” (1735–1750). W tym drugim kompozytor omawia wszystkie rodzaje ozdobników, jakie w ówczesnej muzyce stosowano i które w dużych ilościach sam stosował. a były to: przednutka długa, opadająca przednutka krótka, przednutki wznoszące po stopniach skali, przednutki postępujące skokami, tryl, mordent. Traktat o ozdobnikach był też interesującym zbiorem informacji o muzyce skrzypcowej XVIII wieku. Ukazał się drukiem po śmierci Tartiniego w tłumaczeniu francuskim jego ucznia, Pierre Lahoussaye’a. W XVIII wieku ciągle żywa była teoria afektów. Na przedprożu klasycyzmu rodzi się styl sentymalny (Empfindsamer Stil), którego czas rozwoju przypada na lata 1740–1780. Zakładał on bezpośrednią wymowę osobistych uczuć w sferze wyrazowej dzieła.²² Wiązało się to z użyciem ornamentów, które też były wykładnikiem treści emocjonalnych. Sam Tartini reprezentował określony pogląd na kwestię zastosowania ozdobników: „Jestem głęboko przeświadczony, że każda melodia, która by istotnie odpowiadała afektowi słów, powinna mieć indywidualne i właściwe sobie środki wyrazu,

²¹ Z. Jahnke, Z. Sitowski, *Literatura skrzypcowa...*, s. 27.

²² U. Michels, *Atlas muzyki*, t. 2, przekł. P. Maculewicz, Wyd. Prószyński i S-ka S.A., Warszawa 2003, s. 367.

a zatem również indywidualne i właściwe sobie ozdobniki.”²³ Zainteresowania teoretyczne kompozytora miały swe źródło w tendencjach epoki, w której żył (Oświecenie). Wówczas często próbowano racjonalistycznie wyjaśnić istotę muzyki oraz jej cel. Przykładem takiej postawy Tartiniego jest jego list do innego kompozytora Padre Martiniego. Kompozytor prosi swego przyjaciela o nadesłanie prac teoretycznych o muzyce, gdyż chce „jeszcze przed śmiercią dowiedzieć się, czym była sztuka, którą uprawiał”.²⁴

Twórczość Giuseppe Tartiniego kończy fazę rozwojową formy solowego koncertu skrzypcowego, zapoczątkowaną przez G. Torellego, rozwiniętą przez T. Albinoniego i A. Vivaldiego. Koncerty Tartiniego stoją na rozdrożu dwóch epok. Z jednej strony kontynuują wzorce barokowe, z drugiej zawierają wiele innowacji, prowadzących do wykształcenia nowego stylu. Oto najważniejsze cechy stylu kompozytora:

- odejście od formy ritornelowej,
- stosowanie cech stylu galant,
- dominacja partii solowej i skrócenie partii orkiestrowych,
- wprowadzenie elementów pracy tematycznej,
- szeroki zakres środków technicznych,
- szeroki zakres ornamentyki.

Koncerty skrzypcowe tego kompozytora stanowią główne ogniwo pośrednie między koncertem barokowym i klasycznym.

PIETRO NARDINI – STYL WCZESNOKLASYCZNY

Pietro Nardini (1722–1793) był głównym przedstawicielem włoskiej wczesnoklasycznej muzyki skrzypcowej. Urodził się w Livorno. W latach 1734–1740 kształcił się pod kierunkiem G. Tartiniego w Padwie. Od 1740 roku działał jako skrzypek i pedagog w swoim rodzinnym mieście. W latach 60. przebywał w Austrii (Wiedeń) i w Niemczech (Drezno, Stuttgart), gdzie piastował stanowisko koncertmistrza przez kilka lat. Później wraca do Livorno, a od 1769 roku aż do śmierci działał we Florencji, także jako pedagog.²⁵

Nardini był najwybitniejszym uczniem Tartiniego. Współcześni wysoko cenili jego grę, zwłaszcza piękno i szlachetność dźwięku, ekspresję melodyki. W dziejach wiolinistyki reprezentował styl wczesnoklasyczny, wyzwolony z popisowej wirtuozerii, lecz skłaniający się w stronę wzmożonej uczuciowości, liryzmu. Był ogniwem łączącym działalność wielkich wirtuozów

²³ Z. Jahnke, Z. Sitowski, *Literatura skrzypcowa...*, s. 27.

²⁴ Tamże.

²⁵ H. Seeger, *Nardini*, [w:] *Musiklexikon*, VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1981, s. 563.

baroku z działalnością wirtuozów przedromantycznych (R. Kreutzer, G.B. Viotti, J.P. Rode).²⁶

Jako kompozytor Nardini stworzył znaczące dzieła w zakresie solowej sonaty z basso continuo i koncertu skrzypcowego. Był prekursorem w procesie kształtowania formy sonatowej. Obszerna, instrumentalna twórczość obejmuje krąg muzyki kameralnej i orkiestrowej: sonaty na skrzypce i b. c., duety skrzypcowe, tria fletowe, kwartety smyczkowe, koncerty skrzypcowe.

W koncertach Nardiniego widoczny jest wpływ stylu Tartiniego w kształtowaniu motywicznym (rozdrobnienia rytmiczne) i ornamentowaniu, a także sposobie użycia dwudźwięków. Później kompozytor ten wyzwolił się od wpływów swego mistrza i przejął pewne cechy od klasyków wiedeńskich. Wszak życie i twórczość Nardiniego czasowo nakłada się na okres działalności Haydna i Mozarta.

1. Problematyka formalna

Przedmiotem poniższych rozważań analitycznych będą 3 koncerty włoskiego mistrza: *Koncert F-dur* op. 1 nr 2 oraz *Koncerty G-dur i e-moll* bez numeracji opusowej. Każdy z nich posiada inne ukształtowanie formalne w poszczególnych częściach. Oto ich zestawienie:

<i>Koncert F-dur</i>	<i>Koncert G-dur</i>	<i>Koncert e-moll</i>
I cz. A A ₁ A ₂	rondo	<u>allegro sonatowe</u>
II cz. forma swobodna	forma swobodna	A B A
III cz. A B A ₁	rondo	A B A ₁

Z powyższego zestawienia wynika, iż najbardziej do wzorców barokowych zbliżony jest *Koncert G-dur*. Dwa pozostałe przedstawiają nowe rozwiązania architektoniczne, zwłaszcza w częściach skrajnych. Części I i III *Koncertu F-dur* posiadają trzy fazy formalne. Część I daje zestawienie trzech pokrewnych materiałowo fragmentów. Wszystkie zostały wyprowadzone z motywu czołowego tematu i jego rozwinięcia:

²⁶ W. Dziura, *Nardini Pietro*, [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM*, Część biograficzna n-pa, (red.) E. Dziębowska, Kraków 2002, s. 11.

Przykład 7a): Pietro Nardini, *Koncert F-dur*, cz. I, temat, A



7b): *Koncert F-dur*, cz. I, myśl inicjująca A₁



7c): *Koncert F-dur*, cz. I, myśl inicjująca A₂



Każde ogniwo zbudowane jest z epizodu solowego i krótkiego orkiestrowego tutti, spełniającego rolę łącznika między obszernymi wystąpieniami solisty. Ta sama prawidłowość kształtuje fragmenty repryzowej części III tegoż koncertu. Trójdzielną budowę części I i III podkreślają także zmiany tonacji – początek każdego ogniwa poprzedza przebieg modulacyjny. *Koncert G-dur* utrzymany jest w konwencji formy ritornellowej. Tutti orkiestrowe tworzy Nardini na podobnych zasadach, jak w koncercie barokowym, tzn. kolejne ritornelli są skracane w stosunku do pierwszego. Zmienny materiał epizodów solowych opiera się na figuracjach nietematycznych. Temat w partii solisty pojawia się tylko raz, w I części. Autor komentarza wydawniczego do partytury *Koncertu G-dur* zauważa, iż jego I część zawiera pewne symptomy formy sonatowej (Sonatenelemente). Główny temat zostaje ukazany w tonacji zasadniczej, a później w tonacji dominanty. Ponadto po drugim ukazaniu tematu pojawia się nowy motyw w trybie molowym, wprowadzający odmienny charakter wyrazowy.²⁷ Interpretacja ta wydaje się być nieco przesadna. Powtórzenie tematu na dominancie jest wariantem motywowym tematu, molowa „myśl przeciwstawna” (odpowiednik drugiego tematu) jest mało samodzielna, a jej progresywny przebieg melodyczny nadaje tej myśli bardziej charakteru epilogu niż tematu pobocznego, ponadto

²⁷ O. Nagy, *Nardini, Violinkonzert in G-dur*, komentarz wydawniczy do partytury, Editio Musica Budapest 1973.

nadal operuje motywiką głównego tematu. Nardini wprowadza formę sonatową, lecz w *Koncertie e-moll*, o czym poniżej.

Części środkowe obydwu koncertów posiadają budowę swobodną. W całości wypełnia je kantylena solisty ze wstępem i zakończeniem orkiestry. Materiał motywiczny wyprowadzony jest z myśli otwierającej. *Koncerty G-dur* i *F-dur* bardzo różnią się pod względem rytmicznym. Pierwszy z nich obfituje w rytmy punktowane w drobnych wartościach, zestawia parzyste grupy szesnastkowe z triolami w części I, w części II kantylena w całości oparta jest na układach synkopujących, część III jest najbardziej regularna rytmicznie. *Koncert F-dur* operuje rytmiką bardziej równomierną, zbliżoną do klasycznej. Ograniczeniu też ulega ornamentyka. Część III posiada temat taneczny w charakterze Musette.²⁸

Pietro Nardini zaliczany jest do twórców wczesnoklasycznych i jako jeden z pierwszych – jak już wyżej wspomniano – wprowadza na teren koncertu skrzypcowego formę sonatową.²⁹ I część *Koncertu e-moll* (*Allegro moderato*) jest przykładem wczesnej fazy tej formy. Różni się ona jeszcze w znacznym stopniu od dojrzałej, klasycznej postaci. Cały jej przebieg powierzony jest partii solowej. Orkiestra intonuje tylko wstęp, eksponujący materiał pierwszego tematu. Jest to jedyny fragment czysto orkiestrowy części I i zarazem całego koncertu. Solista rozpoczyna właściwą ekspozycję – powtarza temat i rozwija go. Pierwszy temat posiada charakter „deciso” i złożony jest z dwóch symetrycznych zdań:

Przykład 8. Pietro Nardini, *Koncert e-moll*, cz. I, pierwszy temat



Po kilkutaktowym łączniku następuje zawieszenie na dominancie głównej tonacji (H-dur). Po niej wchodzi drugi temat, kantylenowy w tonacji paralelnej G-dur. Wnosi kontrast motywiczny i wyrazowy w stosunku do pierwszego tematu. W dalszym przebiegu solista podejmuje motywy obu tematów. Ekspozycja zakończona w tonacji drugiego tematu ulega powtórzeniu. Przetworzenie jest krótkie, lecz posiada już cechy sobie właściwe: stosuje pracę tematyczną, figuracje, zmiany tonalne. Repryza nie zawiera drugiego tematu. Przedstawiony jest tylko temat pierwszy, po czym solista wprowadza nowy materiał figuracyjny. Taki przebieg wynika z oddziaływania wcześniejszych układów formalnych, w których figuracja była jednym z podstawowych sposobów kształtowania. Nie-

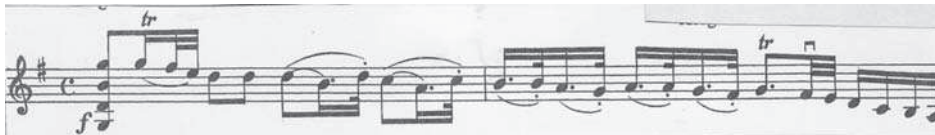
²⁸ H. Engel, *Das Instrumentalkonzert...*, s. 230.

²⁹ Allegro sonatowe stosował Nardini również w szybkich częściach swoich sonat.

pełna reprzyza i zastosowanie elementów nietematycznych zacierają przejrzysty schemat formalny, osłabiają dualizm tematyczny, będący głównym współczynnikiem allegra sonatowego. Tego rodzaju zjawiska są jednakże znamienne dla wszelkich przejściowych etapów rozwoju formy. II część *Andante cantabile* i III część *Allegro giocoso* *Koncertu e-moll* układają się w schemat reprzyzowy A B A₁. Środkowe ogniwo B w obu częściach posiada charakter przetworzeniowy, co wskazuje na pewne związki z allegrem sonatowym, mimo monotematyczności całego przebiegu. Zastosowanie tego samego układu formalnego w częściach różnych wyrazowo i agogicznie jest nowym działaniem w formie koncertu. Obie części w całości wypełnia partia solowa. W omawianym koncercie znika przeciwwaga tutti – solo, tak wyraźnie jeszcze eksponowana w dziełach Tartiniego.

Budowa tematów w koncertach Pietro Nardiniego jest związana z ich konstrukcją formalną. *Koncerty F-dur i G-dur* posiadają myśli tematyczne konstruowane zasadą zestawiania motywów:

Przykład 9): Pietro Nardini, *Koncert G-dur*, cz. I, temat



W *Koncertcie e-moll*, bliższym stylistyce klasycznej tematy posiadają budowę symetryczną we wszystkich częściach:

I cz. – temat 8-taktowy (4+4)- por. Przykład 8.

II cz. – temat 4-taktowy (2+2)

III cz. – temat 8-taktowy (4+4)

Wynika stąd wniosek: zastosowaniu formy sonatowej oraz proporcjonalnych form trójdzielnych odpowiada symetryczne konstruowanie myśli tematycznych.

2. Relacje tonalne, faktura, relacje solisty z orkiestrą

Każdy z trzech omawianych tu koncertów Nardiniego odznacza się odmiennymi odniesieniami tonalnymi pomiędzy częściami:

Koncert F-dur: pokrewieństwo kwintowe (F – C – F)

Koncert G-dur: pokrewieństwo jedoimienności (G – g – G)

Koncert e-moll zachowuje tonację zasadniczą tylko w I części, w II stosuje mediantę dolną C-dur, w III części – jednoimienną E-dur.

W obrębie poszczególnych części następują modulacje do pokrewnych tonacji paralelnych oraz IV i V stopnia. Warto w tym miejscu ponownie zwrócić uwagę na fakt, iż temat poboczny I części tego koncertu pojawia się w tonacji paralelnej G-dur. Jest to istotne z tego względu, że paralelny stosunek tonalny między tematami allegra sonatowego staje się w dalszym rozwoju tej formy zasadą planu tonalnego utworów, skomponowanych w tonacjach molowych.

Koncerty skrzypcowe Nardiniego utrzymane są w fakturze homofonicznej. Zróżnicowaniu formalnemu poszczególnych części towarzyszy zróżnicowanie relacji solista – zespół. W każdym z prezentowanych tu dzieł relacje te są inne. *Koncert G-dur*, prawdopodobnie chronologicznie najwcześniejszy, stosuje jeszcze układ ritornelowy, w którym zespół orkiestrowy (obsada smyczkowa + b. c.) posiada samodzielne partie tematyczne. Epizody solowe, nietematyczne są wprawdzie bardziej rozbudowane od orkiestrowych, lecz można jeszcze mówić o proporcjonalnym układzie tych obu podmiotów wykonawczych. W *Koncertcie F-dur*, bardzo odmiennym motywicznie od poprzedniego, długość epizodów orkiestrowych ulega silnej redukcji. Całą narrację praktycznie prowadzi solista, wejścia zespołu dopełniają tylko myśl solową, pełnią funkcję łącznika między kolejnymi ogniwami formy. W tych krótkich fragmentach orkiestrowych przeprowadzane są modulacje. Z kolei *Koncert e-moll* pozbawiony jest w ogóle samodzielnych partii orkiestrowych (z wyjątkiem wstępu w I części). Zespół pełni rolę wyłącznie akompaniującą. Praca tematyczna staje się udziałem samego solisty. W *Koncertach F-dur* i *e-moll* następuje więc zupełne odejście od wzorów formy ritornelowej i zastosowanie nowego rodzaju zakomponowania koncertujących środków wykonawczych.

Koncert G-dur przewiduje w zakończeniu każdej części kadencję solisty. Partie solowe tego dzieła zawiera elementy wirtuozowskie, eksponuje szybkie figuracje, grę dwudźwiękową w wyższych pozycjach, czasem duże skoki interwałowe (III cz.). Sporo jest też ornamentyki. Bardzo widoczny staje się tu wpływ Tartiniego. Dwa pozostałe utwory odchodzą od tendencji wirtuozowskich poprzez sprowadzenie technicznej strony do prostych figuracji i pochodów gamowych w *Koncertcie F-dur*, aż do wysunięcia elementu melodycznego na plan pierwszy w *Koncertcie e-moll*. Poniższe przykłady ilustrują różnice pomiędzy wirtuozowską partią *Koncertu G-dur* i kantylenową linią solową *Koncertu e-moll*:

Przykład 10a): Pietro Nardini, *Koncert G-dur*, cz. I, t. 101 – 104 partii solowej



10b): *Koncert e-moll*, cz. I, t. 46 – 51 partii solowej



Analiza trzech koncertów Pietro Nardiniego wykazuje, że twórczość kompozytora w tym gatunku była niejednolita i zróżnicowana. Z jednej strony sięga do

tradycji barokowych (*Koncert G-dur*), z drugiej wprowadza nowe, bardzo istotne zmiany formalne i fakturalne (*Koncert e-moll*). Najważniejszą innowacją w twórczości koncertowej Nardiniego jest wprowadzenie na jej teren formy sonatowej. Wraz z pojawieniem się tej formy i dualizmu tematycznego można mówić o początkach stylu klasycznego. W gatunku koncertu skrzypcowego nowy styl przejawiał się nie tylko w nowych zasadach konstrukcyjnych, lecz także w nowym traktowaniu instrumentu solowego i zasad koncertowania.

Twórczość Nardiniego w zakresie koncertu nie była liczebnie tak obfita jak Tartiniego. Zdzisław Jahnke i Zygmunt Sitowski w swym szkicu historycznym podają liczbę 6 koncertów wydanych drukiem, tę samą ilość podaje hasło encyklopedyczne (por. przypis 28). Hans Engel w swej pracy podaje krótkie komentarze o 5 koncertach (według autorki książki o Nardinim: Clara Pfäfin, *Pietro Nardini. Seine Werke und sein Leben*, Kallmeyer, Wolfenbuttel 1936) oraz informacje o 4 koncertach w rękopisach, przechowywanych w bibliotece Gesellschaft der Musikfreunde w Wiedniu. Warto dodać, iż w obecnej praktyce pedagogicznej w programie nauczania znajduje się *Koncert e-moll*.

Jako skrzypek, Nardini zasłynął z pięknego tonu. Miało to swe odzwierciedlenie w jego koncertach, w których następuje przekształcenie z figuracyjnego, wirtuozowskiego typu narracji w dominację kantyleny.

Sztuka wiolinistyczna trzech przedstawionych tu kompozytorów: Locatellogo, Tartiniego i Nardiniego była przedmiotem rozważań Leopolda Mozarta w pracy „Versuch einer grundlichen Violinschule”, która przytaczała przykłady z ich twórczości³⁰.

Podsumowanie

Twórczość Pietro Locatellogo, Giuseppe Tartiniego i Pietro Nardiniego tworzy główny filar, trzon w historii rozwoju koncertu skrzypcowego na etapie przejściowym, międzyepokowym. Koncerty tych twórców zawierają cechy stylistyczne właściwe muzyce obu epok. Przekształceniu podlegają wszystkie współczynniki dzieła, warsztatowe i ekspresyjne. Rondowa forma ritornelowa przekształca się we wczesną fazę formy sonatowej i formę A B A₁. Towarzyszy temu przemiana relacji między solistą i zespołem. Ze schematycznej zmiany tutti – solo przechodzi stopniowo – poprzez rozszerzanie epizodów solowych i skracanie orkiestrowych – do całkowitej dominacji partii solisty. W warstwie techniczno–ekspresyjnej przekształcenie polega na przewartościowaniu czynnika wirtuozowskiego w jakość kantylenową, w pierwszorzędne znaczenie melodyki. Warto nadmienić, że dalszy rozwój koncertu skrzypcowego (i instrumentalnego w ogóle) znów zdążył w kierunku zwiększania roli orkiestry (typ koncertu sym-

³⁰ B. Krzemień-Kołpanowicz, *Mozart Leopold*, [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM*, Część biograficzna m, (red.) E. Dziębowska, Kraków 2000, s. 393.

fonicznego) i rozbudowy czynnika wirtuozowskiego z punktem ciężkości w dobie neoromantyzmu.

Kompozytorzy omówieni w niniejszym artykule zamykają wielką epokę włoskich szkół skrzypcowych XVII i XVIII wieku. Równoległe z nimi działali także inni wirtuozi – kompozytorzy, dopełniający obraz imponującej historii włoskiej wiolinistyki. Byli to: Domenico Ferrari, Giovanni Battista Somis, Gaetano Pugnani. Na przełomie XVIII i XIX wieku rozwój muzyki skrzypcowej przenosi się do Francji, by wrócić znów do Włoch w szczytowej sztuce wiolinistycznej Niccolò Paganiniego. Zasługą kompozytorów włoskich przełomu baroku i klasycyzmu było dokonanie przemian stylistycznych na gruncie koncertu skrzypcowego, niezależnie od ośrodków niemieckich i austriackich oraz przygotowanie gruntu pod rozwój koncertu klasycznego.

Bibliografia

- Boyden D., *Dzieje gry skrzypcowej od początków do roku 1761*, przekł. H. Dunicz-Niwińska, Ewa Gabryś, PWM, Kraków 1980.
- Brainard P., *Tartini Giuseppe*, [w:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Allgemeine Enzyklopaedie der Musik, Band 13, Baerenreiter Kassel 1966.
- Chomiński J.M., Wilkowska-Chomińska K., *Historia muzyki*, cz. 1, PWM Kraków 1989; Tegoż, *Wielkie formy instrumentalne* z serii *Formy muzyczne*, t. 2, PWM, Kraków 1987.
- Dziura W., *Locatelli Pietro*, [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM*, Część biograficzna k 11, (red.) E. Dziębowska, Kraków 1997.
- Encyklopedia Muzyki*, (red.) A. Chodkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995.
- Engel H., *Das Instrumentalkonzert*, Breitkopf, Wiesbaden 1971.
- Jahnke Z., Sitowski Z., *Literatura skrzypcowa*, PWM, Kraków 1962.
- Koole A., Talbot M., *Locatelli Pietro Antonio*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 11, Macmillan Publishers Limited, London 1980.
- Krzemień-Kołpanowicz B., *Mozart Leopold*, [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM*, Część biograficzna m, (red.) E. Dziębowska, Kraków 2000.
- Michels U., *Atlas muzyki*, t. 2, przekł. Piotr Maculewicz, Wyd. Prószyński i Ska S.A., Warszawa 2003.
- Nagy O., *Nardini, Violinkonzert in G-dur*, komentarz wydawniczy do partytury, Editio Musica Budapest 1973.
- Schering A., *Geschichte des Instrumental-Konzerts*, Druck und Verlag von Breitkopf Haertel, Leipzig 1927.
- Seeger H., *Nardini*, [w:] *Musiklexikon*, VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1981.