
Ewa Chamczyk

UNIwersytet Warszawski

Pojedynki dźwiękiem pisane. Pietro Antonio Locatelli versus Jean-Marie Leclair

Abstract

Duels of the Sound: Pietro Antonio Locatelli Versus Jean-Marie Leclair

The tradition of musical duels harkens back to the days of the ancient Greece. One of the earliest examples of a musical rivalry is the myth of Marsyas and Apollo, which ends tragically for the satyr. Without doubt, the battles of the ancients served as an inspiration for the next generations of musicians. In each era, they took a different form, tailored to the prevailing norms and customs. In the 16th century the singing competitions of the Meistersingers became extremely popular, and along with the development of instrumental music in 17th century, duels, in which the main subject-matter of the dispute was the superiority of one of the performers in terms of interpretation and fluidity in playing a given instrument, gained increased importance.

A real boom of musical duels did not come along until 18th century, in which public concerts bloomed and along with it, the demand for virtuoso instrumentalists increased. During that era, musical duels were not

only confrontations between specific musicians or their patrons, but also contributed to the exchange of experiences between the artists and the spread of musical news and the works themselves. Additionally, the battles symbolised a confrontation of musical styles, in particular the Italian and French styles.

Jean-Marie Leclair, known as the French Corelli, is considered by many researchers as the founder of the French violin school. Pietro Antonio Locatelli, an heir to the legacy of Arcangelo Corelli is justifiably considered the Paganini of the 18th century. Their music has shared roots in the tradition of the Italian violin school, yet it differs both in terms of its formality as well as expressiveness. At first glance the French music of J.M. Leclair bears the imprint of standards of the violin concerts of Antonio Vivaldi, whereas the typically Italian works of P.A. Locatelli significantly transcend the norms accepted at that time in terms of requirements imposed on violinists. We know that the first confrontation of the violinists took place on 22 December 1728 at the manor in Kassel. However, some speculate that it was not the only meeting of the musicians. The preserved information suggest that both of them stirred strong emotions among the audiences with their playing.

The profiles of the aforementioned composers, despite their immense importance on the development of violin music, still remain underrated. This article outlines the short story of musical duels and sheds light on violin concerts in the first half of the 18th century. Additionally, the author made an attempt of a comparative analysis of selected violin concerts, i.e. Locatelli's *Violin Concerto in G major*, Op. 3, No. 9 and *Violin Concerto in A minor* Op. 7, No. 5 by Jean-Marie Leclair's from a similar artistic period of both composers and close in terms of the time of their creation to their famous duel.

Keywords

Pietro Antonio Locatelli, Jean-Marie Leclair, violin music, musical duels, violin concerto

Tradycja pojedynków muzycznych sięga czasów starożytnych. W każdej epoce przybierały one kształt dostosowany do panujących wówczas norm. Prawdziwy rozkwit muzycznych potyczek przyniósł wiek XVIII, w którym rozwinęło się publiczne życie koncertowe, a wraz z nim wzrosło zapotrzebowanie na wirtuozów-instrumentalistów. Publiczność poszukiwała nowych wrażeń, a tych dostarczały m.in. konfronta-

cje wybitnych muzyków. 22 grudnia 1728 roku na dworze w Kassel w Niemczech doszło do spotkania dwóch znakomitych skrzypków epoki baroku: Pietra Antonia Locatello (1695–1764) i Jean-Marie Leclaira (1697–1764)¹. Ich muzyka, mająca wspólne korzenie w tradycji włoskiej szkoły skrzypcowej, różni się zarówno pod względem formalnym, jak i wyrazowym. Typowo włoska twórczość Locatello, pod względem stawianych skrzypkom wymagań, znacznie wykracza poza dotychczas przyjęte normy, zaś francuska muzyka Leclaira nosi piętno wzorców koncertów skrzypcowych Antonia Vivaldiego.

Obydwaj kompozytorzy, mimo ogromnego znaczenia dla rozwoju muzyki skrzypcowej, wciąż pozostają niedocenieni i niewystarczająco omówieni w literaturze przedmiotu. Postaci Locatello została poświęcona praca Arenda Koole'a z 1949 roku² oraz niepublikowana dysertacja doktorska Johna Calmeyera z 1969 roku³. Do bardziej aktualnych publikacji należą materiały wydane po kongresie *Intorno a Locatelli: studi in occasione del tricentenario della nascita di Pietro Antonio Locatelli* z 1995 roku⁴ oraz monografia autorstwa Fulvii Morabito z 2009 roku⁵. Pierwsze próby ujęcia stylistyki muzyki Leclaira miały miejsce w 1922 roku w ramach pracy Lionela de La Laurencie⁶. Nie mniej istotną rolę odegrała jedyna monografia francuskiego wirtuoza, autorstwa Marca Pincherla z 1952 roku⁷ i opierające się na niej w dużej mierze niepublikowane dysertacje doktorskie Neala Zasława z 1970 roku⁸ oraz Penny Suzanne Schwarze z 1983 roku⁹.

- 1 Istnieją przypuszczenia, iż nie było to jedyne spotkanie muzyków.
Zob. D.C.F. Wright, *Jean-Marie Leclair*, <http://www.wrightmusic.net/pdfs/jean-marie-leclair.pdf> [dostęp: 25.05.2012 r.].
- 2 A.J.Ch. Koole, *Pietro Antonio Locatelli da Bergamo, 1695–1764: Italiaans musycq-meester tot Amsterdam*, niepublikowana dysertacja doktorska, Utrecht 1949.
- 3 J.H. Calmeyer, *The Life, Time and Works of Pietro Antonio Locatelli*, niepublikowana dysertacja doktorska, Chapel Hill 1969.
- 4 *Intorno a Locatelli: Studi in occasione del tricentenario della nascita di Pietro Antonio Locatelli: 1695–1764*, red. A. Dunning, Libreria Musicale Italiana, Lucca 1995.
- 5 F. Morabito, *Pietro Antonio Locatelli, L'Epos*, Palermo 2009.
- 6 L. de La Laurencie, *L'Ecole françoise de violon, de Lully à Viotti; études d'histoire et d'esthétique*, Librairie Delagrave, Paris 1922.
- 7 M. Pincherle, *Jean-Marie Leclair l'ainé*, La Colombe, Paris 1952.
- 8 N. Zaslav, *Materials for the Life and Works of Jean-Marie Leclair l'ainé*, niepublikowana dysertacja doktorska, New York 1970.
- 9 P. Schwarze, *Styles of composition and performance in Leclair's Concertos*, niepublikowana dysertacja doktorska, Chapel Hill 1983.

Punkt wyjścia przy wyborze tematu stanowiło zainteresowanie problematyką wiolinistyki francuskiej w XVIII wieku oraz tradycją rywalizacji muzycznej. Postacią łączącą w sobie powyższe aspekty okazał się uchodzący za założyciela francuskiej szkoły skrzypcowej Jean-Marie Leclair. W czasie swojej działalności muzycznej stanął on w konkursowe szranki z kilkoma skrzypkami. Jednak najbardziej znaczącym okazał się być jego pojedynek z włoskim wirtuozem, Pietrem Antonim Locatellim. Owa potyczka, oprócz rywalizacji specyficznie technicznej, stanowiła starcie dwóch największych stylów muzyki baroku – włoskiego i francuskiego. Postanowiłam zatem podjąć próbę „wskrzeszenia” takiego pojedynku poprzez analizę porównawczą koncertów skrzypcowych, które obaj kompozytorzy mogli wykonać w Kassel w 1728 roku, tj. *Koncertu skrzypcowego G-dur* op. 3 nr 9 Locatellogo oraz *Koncertu skrzypcowego a-moll* op. 7 nr 5 Leclaira. O wyborze tych właśnie kompozycji zadecydował zbliżony czas ich powstania, dzięki czemu udało się, mam nadzieję, przybliżyć oraz porównać style muzyczne reprezentowane przez obu twórców – styl włoski Locatellogo oraz *les goûts-réunis*, cechujący dzieła Leclaira.

Krótką historia pojedynków muzycznych

Ktokolwiek słyszał Locatellogo, grającego fantazje na skrzypkach, wie, jakie stroił miny, zanim znów odzyskał zmysły, wtedy wykrzykiwał wielokrotnie: „Ah! Co powiecie na to?”. Kiedyś on i Leclair w tym samym czasie przebywali na dworze w Kassel, skłaniając dworskich błaznów do stwierdzenia, że obaj biegają jak zające w górę i w dół skrzypiec, jeden grając jak anioł, a drugi jak diabeł. Ten pierwszy [Leclair] z precyzją lewej ręki, swoim schludnym i pięknym dźwiękiem, wiedział, jak skraść serca, podczas gdy drugi [Locatelli] prezentował wiele trudnych elementów i przede wszystkim chciał zadziwić słuchaczy swoją szorstką grą. Ale w miarę upływu czasu, choć nie chwiał się w siodle i grał zgodnie z pulsem, francuski muzyk mógł, gdyby nie przykładał się w najwyższym stopniu, zostać łatwo zrzucony z konia przez Włocha¹⁰.

10 „Whoever heard Locatelli play fantasies on the violin knows what grimaces he went through before he would, coming to his senses again, call out repeatedly »Ah! Quedites-vous de cela?« Once he and Leclair were at the court of Kassel at the same time, prompting the court jester to say that both of them ran like rabbits up

Tak swoje wrażenia z pojedynku Pietra Antonia Locatellego i Jean-Marie Leclaira wiele lat później opisywał naoczny świadek wydarzenia, Jacob Wilhelm Lustig¹¹. Spotkanie kompozytorów na dworze w Kassel w niedługim czasie stało się jednym z symboli batalii pomiędzy włoskim i francuskim stylem muzycznym¹². W XVIII i XIX wieku rywalizacja pomiędzy muzykami nie ograniczała się wyłącznie do pojedynków sensu stricto, ale rozprzestrzeniała się także na często wzniecane przez samych słuchaczy polemiki prasowe oraz działania przynoszące niekorzyść konkurentowi. Jednak pojedynki muzyczne nie są wytworem współczesnych Locatellemu i Leclairowi, ich tradycja sięga bowiem czasów starożytnej Grecji.

Jednego z najwcześniejszych przykładów muzycznej rywalizacji dostarcza mit o Marsjaszu i Apollinie¹³. Sylen frygijski Marsjasz, zuchwałę stworzenie, uniósł z ziemi aulos, który Atena wyrzuciła, nakładając na przyszłego właściciela instrumentu klątwę nieszczęścia, gdy ujrzała w rzece swą zniekształconą podczas gry twarz. Zachwycony swoim muzykowaniem satyr wyzwał na pojedynek Apolla, niezrównanego mistrza w grze na lirze. Skutek starcia okazał się dla Marsjasza opłakany, bowiem po druzgoczącej porażce został obdarty ze skóry i został zamieniony przez Apolla w rzekę¹⁴. Znaczenie konfliktu można

and down the violin, the one playing like an angel, the other like a devil. The first [Leclair] with his practiced left hand and through his neat and lovely tone knew how to steal hearts, while the second [Locatelli] brought forth great difficulties and mainly sought to astound the listener with his scratchy playing. But as far as being steady in the saddle and playing in time went, the French musician could, unless he applied himself with utmost attention, be easily unhorsed by the Italian"; Cyt. za: D. Heartz, *Locatelli and the Pantomime of the Violinist in „Le Neveu de Rameau”*, „Diderot Studies” 1998, nr 27, s. 123. Tłumaczenie własne autorki, jeśli nie podano inaczej.

- 11 Jacob Wilhelm Lustig dodał opis do pracy Charlesa Burney'a *The Present State of Music in Germany, The Netherlands and United Provinces*, London 1774, *Rijkgestoffeed verhaal van de eigenlijke gestelheid der hedendaagsche Toonkunst, Groningen* 1786, s. 389; cyt. za: N. Zaslav, dz. cyt., s. 28–29.
- 12 Historia pojedynków pomiędzy włoskim i francuskim stylem muzycznym sięga czasów średniowiecza. Jednak rywalizacja rozpoczęła się na dobre w wieku XVIII. Na uwagę zasługuje spór pomiędzy zwolennikami Jean-Baptiste'a Lully'ego i Arcangela Corellego. Zob. F. Raquet, *A Comparison between the French and Italian Music*, „The Musical Quarterly” 1946 nr 3, s. 411–436.
- 13 Z. Kubiak, *Mitologia Greków i Rzymian*, Świat Książki, Warszawa 1997, s. 273–275.
- 14 Częściej podawano, iż rzeka powstała z krwi Marsjasza lub łez wylewanych przez bóstwa łąk i lasów. Zob. tamże, s. 274.

jednak odnieść nie tylko do czysto technicznej rywalizacji w grze na instrumencie, ale przede wszystkim do pojedynku pomiędzy stylem wysokim, reprezentowanym przez połączenie śpiewu i gry na lirze, a stylem niskim, wykształconym przez auletów¹⁵.

Mniej krwawy obraz pojedynku rysował się podczas Wielkich Dionizji, odprowadzanych przez kilka dni w końcu marca lub na początku kwietnia i obfitujących w szereg wydarzeń muzycznych. Jednym z nich były lubiane przez Ateńczyków dytyramby, wykonywane przez pięćdziesięcioosobowy chór, tańczący w kolistym układzie z auletą pośrodku. Każde z dziesięciu oficjalnych „plemion” (fyli), zobowiązywało się do wystawienia dwóch chórów: chóru mężczyzn i chóru chłopców. Dzięki nim co roku oglądano dwadzieścia dytyrambów, w których brało udział około tysiąc osób. Pomiędzy zespołami istniała zaciekle rywalizacja – zatrudniano znakomitych muzyków, kompozytorów i nauczycieli, a najlepszym spośród nich przyznawano nagrody¹⁶.

Bardziej indywidualny charakter miały zawody muzyczne organizowane w ramach igrzysk pytyjskich. Amatorzy i zawodowcy konkurowali w rozmaitych kategoriach, takich jak *kitharōdia*, gdzie wykonawca był jednocześnie poetą, kompozytorem, śpiewakiem i akompaniátorem, a także w *psilē katharsis*, wprowadzonej w 558 r. p.n.e., w zakresie gry na kitarze bez śpiewu kładącej nacisk na prezentację umiejętności technicznych. Również auleci mogli stanąć w konkursowe szranki, prezentując złożony z kilku części, czasem o charakterze programowym, *nomos*. Program igrzysk przewidywał ponadto *aulōdie*, przeznaczone dla dwóch muzyków, śpiewaka i wtórującego mu na aulosie akompaniátora. Wygrana przynosiła wielki prestiż i niegasnącą sławę, uwydatnianą w *epinikiach*, odach, opiewających wielkość i zasługi bohatera¹⁷.

Pojedynki starożytnych dały podwaliny rywalizacji muzyków w kolejnych epokach. Od XVI wieku niezwykle popularne stały się turnieje śpiewacze meistersingerów, organizowane podczas comiesięcznego koncertu z *Hauptsingen*¹⁸, który był punktem centralnym. Komisja,

15 Por. Platon, *Państwo*, III, (382–400), tłum. W. Witwicki, Wydawnictwo Antyk, Kęty 2003, s. 97–98.

16 Zob. M.L. West, *Muzyka w starożytnej Grecji*, tłum. A. Maciejewska, M. Kaziński, Homini, Kraków 2003, s. 30–31.

17 Do najbardziej znanych autorów tego typu kompozycji należą m.in. Bakchylides i Pindar z Teb. Zob. tamże, s. 49.

18 Tj. główne przedstawienie. Zob. B. Horst, *Meistergesang*, w: *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 16, red. S. Sadie, Macmillan Publishers Limited, London

zajmująca miejsca w kabinach pokrytych czarnym materiałem, oceniała zgodność treści i języka z wzorami luteriańskiej Biblii oraz poprawność wykonania muzycznego. Każdy artysta występował solo, a zwycięzcą zostawał śpiewak, który popełnił najmniej błędów. W nagrodę otrzymywał srebrny łańcuszek ozdobiony monetami, spośród których największa przedstawiała podobiznę patrona meistersingerów, Króla Dawida. Oprócz publicznych *Hauptsingen*, śpiewacy prezentowali swoje umiejętności w gospodzie, w ramach prywatnego spotkania określanego mianem *Zechsingen*, wykonując świeckie *Meisterlieder*. Wraz z rozwojem muzyki instrumentalnej w XVII wieku muzyczne pojedynki stawały się coraz bardziej popularne. Sytuacji tej sprzyjała ewolucja w zakresie budowy instrumentów muzycznych oraz ich szersza dystrybucja.

Jedną z ciekawszych muzycznych konfrontacji miała miejsce na dworze w Dreźnie, prawdopodobnie jesienią lub zimą 1649–50 roku¹⁹. Tu właśnie doszło do spotkania Johanna Jacoba Frobergera i Matthiasa Weckmanna. Ten pojedynek zaowocował przyjaźnią twórców, która nie pozostała bez wpływu na ich kompozycje.

Jednak prawdziwy rozkwit muzycznych potyczek przyniósł wiek XVIII. Wówczas stały się one okazją do konfrontacji nie tylko wśród muzyków, ale także pomiędzy ich patronami. Każdemu mecenasowi zależało bowiem, aby jego wysoka pozycja społeczna została odzwierciedlona także w zakresie oprawy muzycznej, jaką zapewniali zatrudnieni przez niego muzycy. Ponadto toczono batalie symbolizowały starcie stylów muzycznych, zwłaszcza zaś włoskiego i francuskiego. Korzystnie oddziaływały na wymianę doświadczeń artystów oraz na dystrybucję materiału muzycznego. Poza tym zwycięzcy mniej lub bardziej formalnych pojedynków zyskiwali niesłabnącą popularność, propozycje kolejnych koncertów czy też opiekę prominentnych mecenasów.

W 1707 roku w rezydencji kardynała Pietra Ottoboniego w Rzymie doszło do spotkania dwóch największych wirtuozów klawesynu, Domenico Scarlattiego i Georga Friedricha Händla. Jak wspomina John Mainwaring:

2001, s. 294–300.

19 S. Rampe, *Matthias Weckmann und Johann Jacob Froberger: Neuerkenntniszeu Biographie und Werkbeider Organisten*, „Music und Kirche”, 1991 nr 6, s. 325–332. R. Rasch za najbardziej prawdopodobną datę spotkania podaje rok 1653. Zob. R. Rasch, *Johann Jakob Froberger and the Netherlands*, w: *The Harpsichord and its Repertoire*, red. P. Dirksen, STIMU Foundation for Historical Performance Practice, Utrecht 1992, s. 123–124.

Ponieważ [Scarlatti] był wyśmienitym klawesynistą, Kardynał postanowił doprowadzić do próby umiejętności jego i Haendla. Rezultat próby na klawesynie był przedstawiany różnie. Mówiono, że niektórzy przyznawali wyższość Scarlattiemu. Gdy jednak przyszło do organów, nie było najmniejszej wątpliwości, do którego z nich one należą. Sam Scarlatti uznał wyższość swego przeciwnika i przyznał prostodusznie, że dopóki nie usłyszał go na organach, nie miał pojęcia o możliwościach tego instrumentu²⁰.

Ponadto Mainwaring podkreśla, iż „sposoby ich gry całkowicie się różniły”²¹, a „o doskonałości Scarlattiego zdawała się stanowić pewna elegancja i delikatność ekspresji. Händla cechowała natomiast niezwykła błyskotliwość i sprawność palców, ale tym, co odróżniało go od innych wykonawców mających te same zalety, była owa zadziwiająca pełnia, siła i energia”²². Oprócz porównania muzyków, można zaobserwować tutaj także próbę wartościowania samych instrumentów, w której pierwszeństwo zostało bez wątpienia przyznane organom.

Wkrótce potem w 1709 roku Domenico Scarlatti w jednym z domów weneckiej arystokracji zadziwił słuchaczy w klawesynowej potyczce z Thomasem Roseingravem. Irlandzki muzyk po swym występie miał powiedzieć Charlesowi Burneyowi: „wydawało się przez oklaski, które otrzymałem, że mój występ zrobił wrażenie na zgromadzonych”²³. Jednak chwilę potem był świadkiem „takich pasaży, jakich nigdy nie słyszał. Na pytanie o nazwisko tego niezwykłego wykonawcy, odpowiedziano mu, że był to Domenico Scarlatti, syn słynnego Cavaliera Alessandra Scarlattiego. Roseingrave oświadczył, że nie dotknął instrumentu przez miesiąc”²⁴.

Wyjście konkurujących muzyków z prywatnych rezydencji ich patronów do sfery dostępnej dla szerszej grupy odbiorców nastąpiło wraz z inauguracją koncertów publicznych. Istotną rolę w kształtowaniu muzycznej rywalizacji odegrało Concert Spirituel. Stworzony w 1725 roku przez Anne Danicana Philidora cykl zatrzęsął francuskim życiem muzycznym i w niedługim czasie stał się jednym w waż-

20 Cyt. za: Ch. Hogwood, *Händel*, tłum. B. Świdarska, Astraia, Kraków 2009, s. 39.

21 Tamże.

22 Tamże.

23 Cyt. za: G. Gifford, R. Platt, *Roseingrave Thomas*, w: *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 21, red. S. Sadie, Macmillan Publishers Limited, London 2001, s. 687–690.

24 Tamże.

niejszych centrów kulturalnych Paryża. Swoją obecność na Concert Spirituel zaznaczyli znakomici skrzypkowie m.in. Jean-Baptiste Anet²⁵, Nicolas Capron, Jean-Pierre Guignon czy Jean-Marie Leclair. Jak donosił „Le Mercure de France”, w kwietniu 1725 roku odbył się pewnego rodzaju pojedynek pomiędzy Guignonem i Anetem, uchodzącymi za „dwóch najlepszych skrzypków na świecie”²⁶. Na przemian wykonywali oni utwory przy akompaniamencie fagotu i wioli basowej, a sam Anet zachwycał słuchaczy solistycznymi improwizacjami. W dowód uznania obaj skrzypkowie zostali nagrodzeni gromkimi brawami.

XVIII-wieczną publiczność szczególnie zachwycały konfrontacje uwypuklające różnice stylów. Atrakcyjność wykonania zwiększała się proporcjonalnie do wzrastającego wśród artystów współzawodnictwa. Taki właśnie charakter miało wspomniane już spotkanie Pietra Antonia Locatellogo i Jean-Marie Leclaira, podczas którego oprócz rywalizacji czysto instrumentalnej, doszło do konfrontacji włoskiego i francuskiego stylu muzycznego.

Koncert skrzypcowy w pierwszej połowie XVIII wieku

Koncerty skrzypcowe Pietra Antonia Locatellogo i Jean-Marie Leclaira utrzymane są w formie typowej dla koncertu skrzypcowego pierwszej połowy XVIII wieku, ukształtowanej w twórczości Antonia Vivaldiego²⁷. Ten, podążając ścieżką wyznaczoną przez Giuseppe Torellego i Tomasa Albinioniego, rozwijając nadany przez nich plan zewnętrznej i wewnętrznej organizacji formy, tchnął w nią prawdziwe życie. To muzyka Vivaldiego stała się punktem odniesienia dla kolejnych generacji kompozytorów, w tym bohaterów

25 Zwany Baptiste. N. Zaslav, *Baptiste, [Anet, Jean-Jacques-Baptiste]*, w: *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 2, red. S. Sadie, Macmillan Publishers Limited, London 2001, s. 681–690.

26 Tamże.

27 Więcej o koncertach skrzypcowych w I poł. XVIII wieku: zob. Ch. White, *From Vivaldi to Viotti. A History of the Early Classical Violin Concerto*, Gordon and Breach, Philadelphia 1992; A. Hutchings, *Concerto*, w: *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 6, red. S. Sadie, Macmillan Publishers Limited, London 2001, s. 240–260; S. McVeigh, J. Hirshberg, *The Italian Solo Concerto, 1700–1760. Rhetorical Strategies and Style History*, Boydell Press, New York 2004.

pojedyńku z Kassel. Spośród ponad 500 koncertów Vivaldiego, aż w 225 partię solową powierzył skrzypcom. Ponadto tworzył koncerty kameralne, na orkiestrę smyczkową oraz *continuo*, a także na dwie orkiestry smyczkowe i jednego lub więcej solistów. Najbarwniejszych przykładów tej formy dostarcza zbiór *L'estro armonico* op. 3 z 1711 roku, gdzie obok dzieł solowych znalazły się inne, przeznaczone na dwoje i czworo skrzypiec.

Zdecydowana większość koncertów autorstwa *prete rosso*²⁸ została oparta na schemacie trzyogniowym, z następstwem części szybka–wolna–szybka, bez stałych ram określających relacje tonacji pomiędzy nimi. W związku z tym około jedna trzecia drugich części zachowuje tę samą tonację, co człon ją poprzedzający. Rzadziej natomiast zdarza się, by środkowe ogniwo utrzymane było w paraleli, a tylko w niewielu przypadkach centrum tonalne stanowi dominanta lub subdominanta.

Większość pierwszych części koncertów Vivaldiego posiada budowę ritornelową, wprowadzoną przez Torellego. Źródła tej formy leżą w tradycji arii operowej, zbudowanej z naprzemiennie zestawianych odcinków w obsadzie tutti i solo, w których wartością nadrzędną był popis śpiewaka. Jej analogiczne przeniesienie na grunt muzyki instrumentalnej stworzyło możliwość uzyskania kontrastu wyrazowego, a przede wszystkim pozwoliło na ekspozycję partii instrumentu solowego. Vivaldi najczęściej zestawiał naprzemiennie cztery tutti orkiestry i trzy pokazy solisty. Nie stanowiło to jednak reguły, ponieważ zdarzają się również koncerty, gdzie liczba odcinków tutti waha się do sześciu. Włoski mistrz modyfikował formę ritornelową na różne sposoby, poprzedzając np. ritornel wstępny odcinkiem solowym, przez co uzyskiwał wrażenie ogromnego ładunku dramatycznego. Nie zawsze także przestrzegał tonacyjnej stabilizacji odcinków tutti, powierzając im czasem modulującą rolę epizodu solisty. Ritornel mógł występować w czterech alternatywnych formach: fugowanej (występującej najczęściej w koncertach bez solisty), jednoczęściowej, dwuczęściowej lub wariacyjnej.

W odcinkach solowych Vivaldi kładł przede wszystkim nacisk na eksponowanie czynnika wirtuozowskiego głównego instrumentu. Powiązanie tematyczne odcinków tutti i epizodów solowych rzadko

28 Ze względu na barwę włosów Vivaldiego określano mianem „Il Prete Rosso”, pol. „Rudy Ksiądz”.

występuje na szerszą skalę. Zdarza się jednak, iż solista tematycznie czerpie z materiału ritornelu, np. rozpoczynając cytatem z odcinka orkiestrowego, w dalszym przebiegu poddając go ornamentacji lub odwrotnie, na początku wnosi bogatą figurację, by potem nawiązać do materiału tutti.

Istotny punkt w koncertach Vivaldiego stanowi wprowadzona przez niego kadencja solisty, zazwyczaj umieszczana przed ostatnim pokazem ritornelu. Jej długość zależała nie tylko od inwencji twórczej wykonawcy, ale także od ilości pozostałego na grę czasu. W pierwszych dekadach XVIII wieku kadencje zazwyczaj improwizowano, lecz i wtedy zdarzały się przypadki zanotowanych wcześniej popisów solisty. Taka sytuacja miała miejsce w przypadku dziewięciu zapisanych kadencji w koncertach Vivaldiego. Z reguły oparte na dominancie, składały się z szeregu arpeggiów prowadzących do końcowego trylu. Zanotowane kadencje Vivaldiego przyczyniły się do rozprzestrzenienia idei, aby także popis solisty podyktowany był wolą kompozytora.

Wzorem Torellego i Albinioniego części wolne koncertów były krótkie, dzięki czemu miały charakter pomostu pomiędzy skrajnymi ogniwami. Z reguły nie utrzymywały one budowy ritornelowej. Można natomiast wyodrębnić dwa rodzaje wolnych części – jawiące się jako szereg modulujących akordów lub zbliżone do ariosa dla solisty.

Finał, podobnie jak pierwsza część, zazwyczaj kształtowany był w oparciu o budowę ritornelową. Miał jednak lżejszy i bardziej radosny charakter, a także szybsze tempo i nieduże rozmiary. Tematycznie mógł nawiązywać do poprzednich ogniw, jednak nie stanowiło to reguły, gdyż zazwyczaj Vivaldi wprowadzał zupełnie nowy materiał tematyczny.

Forma koncertu solowego w niedługim czasie od publikacji *L'estro armonico* op. 3 Vivaldiego, stała się nośnikiem wypowiedzi wielu kompozytorów. Szeroki wachlarz możliwości zarówno technicznych, jak i wyrazowych skłaniał twórców do wyboru tego gatunku. Ponadto nie bez znaczenia pozostawał fakt dostępności i powszechności instrumentu, jakim były skrzypce. Pierwsze dekady XVIII stulecia to czas świetności wybitnych lutników m.in. Antonia Stradivariiego czy Pietra Giovanniego Guarneriego i późniejszego nieco Giuseppe Bartolomeo, zwanego *del Gesù*. Na szerokie oddziaływanie formy koncertu miał wpływ także obieg materiału muzycznego, działalność oficyn wydawniczych czy dostęp do partytur, krążących w postaci manuskryptów. Dzięki temu wzorce koncertu rozwinięte przez Vivaldiego oddzia-

ływały zarówno w Italii, jak i poza jej granicami, stając się modelem naśladowanym w twórczości innych kompozytorów, w tym także konkurentów z pojedynku w Kassel.

Analiza wybranych koncertów skrzypcowych

Pietro Antonio Locatelli, Koncert skrzypcowy G-dur op. 3 nr 9

Zbiór dwunastu koncertów na skrzypce, smyczki i *basso continuo* *L'Arte del violino* op. 3 Pietra Antonia Locatellego został kilkakrotnie wydany, zarówno w formie partyturowej, jak i w postaci wyciągu fortepianowego. Podstawę materiału niniejszej analizy *Koncertu skrzypcowego G-dur* op. 3 nr 9 stanowiły pierwodruk dzieła z 1733 roku²⁹ oraz współczesna partytura pod redakcją Alberta Dunninga z 2006 roku, wchodząca w skład *Edizione Nazionale Italiana degli Opera Omnia di Pietro Antonio Locatelli*³⁰.

Koncert skrzypcowy G-dur jest dziewiątą pozycją w zbiorze *L'Arte del Violino* na skrzypce i orkiestrę op. 3, uchodzącym za najsłynniejszą publikację Locatellego. Zostały wydane w 1733 roku w Amsterdamie w oficynie Le Cène'a i dedykowane Girolamowi Michielowi Liniemu. Prawdopodobnie Locatelli wcześniej prezentował zawarte w zbiorze koncerty jako dzieła, w których mógł ukazać swoje szerokie umiejętności wirtuozowskie. Możliwość popisu stworzył nie tylko we właściwych częściach koncertów, ale przede wszystkim w dodanych do skrajnych ogniw *Capricciach*. Locatelli miał jednak świadomość, że nie wszyscy skrzypkowie opanowali sztukę tego instrumentu tak znakomicie jak on, dlatego też wykonanie tych fragmentów uznał za dowolne, zaznaczając to w podtytule zbioru: *XII Concerti con XXIV capricci ad libitum*.

Pierwsza część *Koncertu G-dur* op. 3 nr 9 Locatellego (*Allegro*) została ujęta w formę ritornelową. Układ poszczególnych odcinków w pierwszej części *Koncertu* przedstawia się następująco³¹:

29 P.A. Locatelli, *L'Arte del violino. XII Concerti*, op. 3, wyd. Michel-Charles Le Cène (numer wydawniczy: 572–573), Amsterdam 1733.

30 P.A. Locatelli, *L'Arte del violino. Dodici Concerti per Violino con 24 Capricci per Violino Solo*, op. 3, red. A. Dunning, Schot, London-Mainz 2006.

31 Inspiracji do takiego ujęcia dostarczyła praca S. McVeigh'a i J. Hirshberga, *The Italian Solo Concerto...*, dz. cyt.

Funkcja	R1	S1	R2	S3	R3	S4	R4a	Capriccio	R4b
Takty	1–20	21–39	40–53	54–74	75–76	76–80	81–83	81–83	147–156
Tonacja	I	i//I →	V// ii →	iii →	V	I	i	I → V	I
Materiał	M		M					M	M

Tabela 1. Układ rytoreli i epizodów solisty w I części *Koncertu skrzypcowego G-dur* P.A. Locatello (op. 3/9)

Locatelli w pierwszej części koncertu zestawiał cztery odcinki rytorenelowe i trzy solowe oraz *Capriccio* – rozbudowaną kadencję przed ostatnim pokazem orkiestry. Jest to liczba odpowiadająca ówczesnym normom koncertu skrzypcowego. Interesujący wydaje się fakt, iż fragmenty solowe stanowią znaczną część materiału muzycznego tej części, co świadczy o położeniu nacisku na partię solową.

Odcinki solowe		Odcinek	Liczba taktów	%	Ritornele	
Liczba taktów	%				Liczba taktów	%
107	68,6%	R1	20	12,8%	49	31,4%
		S1	19	12,2%		
		R2	14	9%		
		S3	21	13,5%		
		R3	2	1,3%		
		S4	4	2,6%		
		R4a	3	1,9%		
		Capriccio	63	40,4%		
		R4b	10	6,4%		

Tabela 2. Proporcje liczbowe poszczególnych odcinków w II części *Koncertu skrzypcowego G-dur* P.A. Locatello (op. 3/9)

Warto zauważyć, iż odcinki rytorenelowe w swym przebiegu nie są jednorodne pod względem obsady. Także w nich kompozytor posłużył się techniką koncertującą, zestawiając krótkie fragmenty tutti na przemian z solowymi odcinkami pierwszych i drugich skrzypiec, którym towarzyszy tylko *basso continuo*.

Epizody solisty stanowią istotną rolę w przebiegu formy. Ukształtowane z kilkutaktowych fraz rozwijają odrębne, zróżnicowane problemy techniczne: grę pasażową (przykład 1), grę w wysokim rejestrze instrumentu (przykład 2), dwudźwięki (przykład 3), skoki interwałowe (przykład 4) oraz kantylenę (przykład 5).



Przykład 1. t. 29–31



Przykład 2. t. 33–35



Przykład 3. t. 71–73



Przykład 4. t. 65–67



Przykład 5. t. 59–61

Pod względem materiałowym Locatelli powierza partii solowej zarówno nowe wątki tematyczne (t. 29–39, 76–80), jak i te wyprowadzone z motta ritornelu (t. 57–74). Charakterystyczny rys stylu Locatellogo

prezentuje sposób ukształtowania materiału głosu solowego w postaci powtarzania komórek motywicznych w ascendentnych (przykład 6) lub descendentnych progresjach.



Przykład 6. t. 78–79

Jeśli chodzi o układ tonacji, Locatelli zazwyczaj pozostawał wierny zasadzie stabilnych tonacyjnie ritorneli i modulacji w odcinkach solowych. Tylko w jednym ritornelu (R₂) następuje przejście z tonacji V do ii. Na gruncie epizodów solisty Locatelli zastosował mniej odważne modulacje. W znacznej części są to tonacje o pokrewieństwie kwintowym. W materiale ostatniego ritornelu (R₄) można wyodrębnić dwie, przedzielone *Capricciem*, części. Pierwsza z nich (R_{4a}), zgodnie z konwencją kończy się na akordzie dominanty, przygotowując tym samym podłoże tonacyjne dla *Capriccia*.

Capriccio przewidziane zostało w miejscu przeznaczonym na kadencję solisty i pełni funkcję rozbudowanego popisu wirtuozowskiego. To właśnie te fragmenty koncertów zostały uznane za najbardziej nowatorskie w dorobku Locatellogo; co więcej, przez długi czas uchodziły za niewykonalne. *Capriccio* tworzą krótsze odcinki, które, na wzór Allegro, poruszają inny problem techniczny. Ich kolejność przedstawia się następująco:

Fragment	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Takty	84–107	107–120	121–122	122–124	124–128	129–130	130–137	138–139	139–145
Materiał	M								

Tabela 3. Układ fragmentów w *Caprocio* w I części *Koncertu skrzypcowego G-dur* P.A. Locatellogo (op. 3/9)

Pierwszy fragment nawiązuje do materiału ritornelu wstępnego z taktów 1–12, drugi natomiast został zbudowany z powtarzających się komórek dwutaktowych, z których każda oparta jest na jednym akordzie (przykład 7), tworzących łańcuch dominant wtrąconych (V)V)V)V)I–V.



Przykład 7. t. 107–108

Fragment trzeci kompozytor ukształtował z pochodów opartych na rozłożonych akordach w kierunku wznoszącym. Odcinek ten zostanie powtórzony w taktach 129 oraz 138, pełniąc tym samym funkcję łącznika pomiędzy poszczególnymi fragmentami (przykład 8).



Przykład 8. t. 121

Kolejny tworzy progresję ascendentálną o przebiegu harmonicznym: I-IV-V-vi-V₇ (przykład 9).



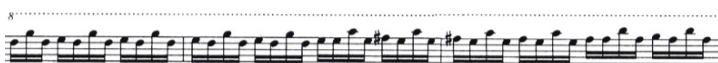
Przykład 9. t. 122–123

Fragment piąty został zbudowany z 16 rozłożonych akordów, będących ciągiem ciągami dominant wtrąconych, z których część to akordy z małą noną bez prymy (przykład 10).



Przykład 10. t. 124–125

Odcinek szósty to dokładne powtórzenie trzeciego, siódmy natomiast został oparty na wznoszącej progresji w bardzo wysokim rejestrze (przykład 11) i zakończony pochodem tercjowo-kwartowym w kierunku descendentálnym do akordu V.



Przykład 11. t. 130–133

Fragment ósmy to przypomnienie odcinka trzeciego, odcinek dziewięty natomiast tworzą powtarzane rozłożone akordy w sekstolach szesnastkowych (przykład 12). *Capriccio* wieńczy dwa akordy $V^{9>}V$, po których Locatelli przewidział miejsce na właściwą kadencję solisty (przykład 13).



Przykład 12. t. 139–141



Przykład 13. t. 145–146

Po kadencji powraca ritornel końcowy (R4b), w którym kompozytor sięgnął po materiał z ritornelu wstępnego (R1). Całość wieńczy kadencja w tonacji głównej.

Druga część (*Largo*) również utrzymana jest w formie ritornelowej. Centrum tonalne stanowi tonacja Es-dur, a więc dość nietypowa w relacji do tonacji części pierwszej. Układ poszczególnych odcinków drugiej części przedstawia się następująco:

Funkcja	R1	S1	R2	S3	R4
Takty	1–7	8–13	14–19	20–28	29–37
Tonacja	I	I → V	V	V → I	I → III
Materiał	M		M		M

Tabela 4. Układ ritorneli i epizodów solisty w II części *Koncertu skrzypcowego G-dur* P.A. Locatello (op. 3/9)

Locatelli materiał drugiego ogniwa oparł na dwóch epizodach solisty i oplatających je trzech tutti orkiestry. Element spajający wszystkie odcinki ritornelowe stanowi rytm punktowany, oparty na dźwiękach rozłożonego akordu I w R₁ i w R₄ (przykład 14) oraz V w R₂. Charakterystyczne dla tych fragmentów jest użycie stosunkowo dużej liczby współbrzmień septymowych i nonowych, a także powierzenie rytmów uzupełniających partiom altówek. Ponadto, na krótkich przestrzeniach Locatelli często operuje kontrastami *piano-forte*.



Przykład 14. t. 1–3

Na gruncie epizodów solisty kompozytor wprowadza nowy materiał tematyczny. Początkowe takty partii solowych skrzypiec wymagają użycia wysokiego rejestru, lecz w dalszym przebiegu odcinków następuje powrót do średnicy wysokościowej instrumentu. Widoczny jest tutaj wpływ Tartiniego przejawiający się w lirycznej kantylenie głównego głosu. S₁ zostało złożone z dwóch fragmentów, z których pierwszy (t. 8–9) prezentuje melodię w kształcie łuku z przewagą ruchu sekundoowego, o szerokim ambitusie undecymy (przykład 15). Drugi natomiast (t. 10–13) wprowadza materiał figury charakterystycznej dla wielu koncertów skrzypcowych Locatellogo, opartej na rytmie punktowanym z trylem (przykład 16). Niezwykle zróżnicowanie pod względem treści prezentuje drugi pokaz solisty (S₃), w którym kompozytor przetwarza i rozszerza materiał S₁. Na uwagę zasługuje także obsada, gdyż solowym skrzypcom towarzyszą tylko wiolonczela i kontrabas solo.



Przykład 15. t. 20–21



Przykład 16. t. 22–24

Dzięki zastosowaniu kadencji odcinki ritornelowe i solowe zostały wyraźnie od siebie oddzielone. Różnice przejawiają się także w sposobie kształtowania materiału. W ritornelach uwagę przykuwa szerokie zastosowanie rytmu punktowanego i zdecydowana dominacja kroków interwałowych większych niż sekunda. Epizody solisty, podobnie jak w części pierwszej, kształtowane są poprzez sekwencyjne powtarzanie mniejszych komórek motywicznych. Jednak tutaj Locatelli przenosi punkt ciężkości z aspektu wirtuozowskiego na rzecz liryczności linii melodycznej. Ponadto szeroka ornamentacja i rozdrobnione wartości rytmiczne wskazują na wpływy stylu galant.

Locatelli ponownie pozostał wierny konwencji, stabilizując tonację w tutti oraz modulując we fragmentach solisty. Jednak są to modulacje do tonacji w bliskim pokrewieństwie kwintowym. Ciekawym zabiegiem natomiast wydaje się kadencja zastosowana w trzech końcowych taktach, wprowadzająca do tonacji trzeciej części *Koncertu*, G-dur.

Również ta część *Koncertu* (*Allegro*) została ujęta w formę ritornelową. Układ poszczególnych fragmentów przedstawia się następująco:

Funkcja	R1	S1	R2	S3	R4a	Capriccio	R4b
Takty	1–64	65–94	95–106	107–169	170–197	198–277	278–295
Tonacja	I	I→V	V	V→I	I	I	I
Materiał	M		M		M		M

Tabela 5. Układ ritorneli i epizodów solisty w III części *Koncertu skrzypcowego G-dur* P.A. Locatello (Op. 3/9)

Locatelli w trzecim ogniwie koncertu zestawiał cztery odcinki ritornelowe i dwa solowe oraz, podobnie jak w części pierwszej, *Capriccio*. Tutti orkiestry pod względem obsady nie są jednorodne w swym przebiegu. Co więcej, we fragmentach solisty materiał powierzony partii instrumentu solowego, imitują drugie skrzypce (przykład 17).

Przykład 17. t. 107–113

Epizody solisty tej części pod względem technicznym są bardziej wymagające niż podobne fragmenty tworzące pierwsze ogniwo. Pomimo to cechuje je mniejsza różnorodność w zakresie poruszanych problemów technicznych. Locatelli wymagał tu od solisty szeroko pojętej gry pasażowej, gry w całej skali instrumentu, biegłości w lewej ręce, różnych rodzajów artykulacji np. staccata oraz dużych skoków interwałowych.

Odcinki orkiestrowe i solowe, dzięki zastosowaniu klarownych kadencji, zostały od siebie wyraźnie oddzielone. Ponadto różnią się pod względem zastosowanego rodzaju materiału motywicznego. Fragmenty orkiestrowe ukształtowano ze zróżnicowanych melodycznie i rytmicznie motywów, natomiast epizody solisty zostały oparte na szeroko zakrojonej figuracji w krokach sekundowych lub w większych odstępach interwałowych.

Pod względem układu tonacji Locatelli pozostał wierny zasadzie stabilnych tonacyjnie ritorneli i modulacji w odcinkach solowych, w dużej mierze sięgając po relacje kwintowe. Tylko fragment S₃ (t. 130–141) wykazuje wyższy stopień zaawansowania pod względem harmonicznym. Przedostatni ritornel (R_{4a}) wymyka się z ram konwencji i zamiast akordem dominanty, kończy się współbrzmieniem I.

Capriccio, podobnie jak w pierwszej części, umieszczone zostało w miejscu przeznaczonym na kadencję solisty. Jednak Locatelli nie położył tutaj nacisku na grę wysoce wirtuozowską, lecz wymagał od wykonawcy umiejętności gry polifonicznej, gdyż cały ten fragment stanowi rozbudowane fugato.

Temat, obejmujący dwa takty, w pierwszym przeprowadzeniu pojawia się pięciokrotnie, w taktach 216, 232, 244 oraz 268 i 270. Trudno tutaj mówić o ustalonej dyspozycji głosowej, gdyż temat pojawia się kolejno w głosach w interwale kwarty w dół i przechodzi

przez całą średnicę instrumentu w kierunku struny g. Towarzyszy mu stały kontrapunkt w charakterystycznym ruchu synkopowym (przykład 18).



Przykład 18. t. 198–201

W odcinkach, które stanowią łączniki pomiędzy pokazami tematu, Locatelli przede wszystkim kładł nacisk na grę akordową i dwudźwiękową. Następstwo poszczególnych fragmentów występuje w układzie przedstawionym poniżej:

Fragment	1	2	3	4
Takty	210–216	219–231	235–243	246–267

Tabela 6. Układ fragmentów w *Capriccio* w III części *Koncertu skrzypcowego G-dur* P.A. Locatello (op. 3/9)

W pierwszym fragmencie istotną rolę odgrywa gra dwudźwiękowa, w drugim natomiast czynnik pierwszoplanowy stanowi gra akordowa, naprzemienna z grupami szesnastkowymi, oraz współbrzmienia dwudźwiękowe również przerywane grupą szesnastkową (przykład 19).



Przykład 19. t. 219–221

Przebieg trzeciego fragmentu cechuje duża różnorodność. Wykorzystano tu zarówno grę dwudźwiękową, jak i grupy wymagające znacznej biegłości lewej ręki (przykład 20).

Obsada *Koncertów* op. 7 przewiduje skrzypce solo, smyczki i *basso continuo*. Z tego schematu wyłamuje się tylko *Koncert C-dur* nr 3, gdzie partia solo może być grana przez flet niemiecki lub obój.

Pierwsza część *Koncertu (Vivace)* została ujęta w formie ritornelewej. Układ poszczególnych odcinków przedstawia się następująco:

Funkcja	R1	S1	R2	S2	R3	S3	S4	R4
Takty	1–35	36–74	75–100	101–141	142–167	168–184	185–200	201–217
Tonacja	i	i →	III // iv	iv →	IIobn →	vii →	i	I → i
Materiał	M	M	M	M	M		M	M

Tabela 7. Układ rytorelni i epizodów solisty w I części *Koncertu skrzypcowego a-moll* J.-M. Leclaira (op. 7/5)

Leclair w pierwszej części posłużył się czterema ritornelemi i trzema odcinkami solowymi, przy czym w przedostatnim epizodzie solisty, ze względu na zastosowany materiał tematyczny i przede wszystkim na tonację, możliwe jest wyodrębnienie dwóch następujących po sobie fragmentów (S3, S4). Wzorców dla tej formy można dopatrywać się w nie tylko w dobrze znanych Leclairowi koncertach Antonia Vivaldiego, ale również w spuściźnie Giovanniego Battisty Somisa, z którym skrzypek miał kontakt w czasie pobytu w Turynie³⁶. Charakterystyczna jest ponadto równowaga liczbowa w zakresie długości poszczególnych odcinków, a także niemalże identyczna liczba taktów ritornele i epizodów solisty (tabela 8).

Odcinki solowe		Odcinek	Liczba taktów	%	Ritornele	
Liczba taktów	%				Liczba taktów	%
109	50,23%	R1	35	16%	108	9,77%
		S1	39	18%		
		R2	30	13,8%		
		S2	37	17%		
		R3	26	12%		
		S3,4	33	15%		
		R4	17	7,8%		

Tabela 8. Proporcje liczbowe poszczególnych odcinków w I części *Koncertu skrzypcowego a-moll* J.-M. Leclaira (op. 7/5)

36 S. McVeigh, J. Hirshberg, dz. cyt., s. 276–281.

Odcinki ritornelowe otwiera motto (przykład 21) i to ono stanowi podstawę w kształtowaniu materiału tematycznego zarówno ritorneli, jak i epizodów solisty.



Przykład 21. Motto, t. 1–2

Istotny w przebiegu odcinka orkiestrowego jest motyw oparty na ruchu triolowym, który w zderzeniu z otaczającymi go fragmentami utrzymanymi w dwudzielnym podziale jednostki metrycznej (ćwierćnuty), powoduje ciekawy efekt kontrastu.

Epizody solisty (z wyjątkiem S3) zostały oparte na materiale motta i w dalszym przebiegu sukcesywnie je rozwijają, wzbogacając linię melodyczną figuracyjnie i ornamentacyjnie. Leclair stronił raczej od sekwencyjnego kształtowania linii melodycznej, na rzecz swobodnego prowadzenia głosu solowego. Pomimo to nie brakuje fragmentów opartych na różnego rodzaju progresjach. Epizody solisty przedstawiają się niezwykle interesująco również pod względem obsady. Oprócz fragmentów, gdzie soliście towarzyszy *basso continuo*, obecne są odcinki, w których partia ta milknie, a wiodącemu prym instrumentowi wtórują pierwsze i drugie skrzypce. Jest to zabieg znany z weneckiej praktyki operowej arii senza basso, po który chętnie sięgał Antonio Vivaldi. Warto zauważyć, że w tych fragmentach partia solowa, aby wyróżnić się na tle instrumentów o tej samej skali, porusza się w wyższym rejestrze, niż wtedy, gdy towarzyszy jej *basso continuo*. W ten sposób kompozytor, oprócz wyraźnej ekspozycji głosu solowego, uzyskał niezwykle ciekawy efekt brzmieniowy.

Granice pomiędzy ritornelem a solem zostały wyraźnie wytyczone poprzez klarowne kadencje, a w niektórych momentach nawet za pomocą pauz. Dzięki posłużeniu się zwrotem motta w ritornelach i w większości odcinków solowych Leclair uzyskał wrażenie spójności całej formy.

Pod względem układu tonacji francuski skrzypek odszedł od konwencji stabilnych tonalnie ritorneli i modulujących odcinków solowych. Niezachwianą tonalność prezentuje tylko ritornel wstępny (R1), ostatni zaś (R4) przechodzi z tonacji I do i. Odcinek R2 balansuje

pomiędzy III i iv. Po kroki modulacyjne natomiast Leclair sięgnął w R3, przechodząc z N do vii. Epizody solisty, zgodnie z konwencją, moduluje. Są to zazwyczaj przejścia do tonacji paralelnych np. S1 z i moduluje do III, a S2 z iv do N, natomiast na gruncie S3 widoczna jest modulacja z vii do niespokrewnionego z nią i. Tonację główną Francuz ustabilizował natomiast w odcinku S4.

Pod względem stawianych wykonawcy wymagań trudno mówić, by pierwsza część *Koncertu* miała charakter wirtuozowski. Nie brak tu gry pasażowej (przykład 22), czy rozłożonych akordów z repetycją dźwięków składowych (przykład 23), jednak nie jest to wirtuozeria w ścisłym znaczeniu tego słowa. Leclair pozostał w średnicy instrumentu, tylko okazjonalnie sięgał po wyższy rejestr, ograniczając się do szóstej pozycji. Zapisana gra dwudźwiękowa pojawia się tylko raz na przestrzeni jednego taktu (przykład 24). Na gruncie zastosowanych środków technicznych można więc zauważyć typowe dla kompozytorów francuskich wycofanie z opisu technicznego skrzypka na rzecz spójnego i jednocześnie eleganckiego przekazu.



Przykład 22. t. 193–197



Przykład 23. t. 120–124



Przykład 24. t. 108

Druga część *Koncertu* (*Largo*) została ujęta w formę ritornelową. Należy do grupy drugich części koncertów skrzypcowych Francuza utrzymanych w stylu włoskim, charakteryzujących się wolnym tem-

pem, budową ritornelową, kontrastującymi tonacjami i łukowym planem tonalnym³⁷. Centrum stanowi tonacja F-dur, blisko spokrewniona z tonacją pierwszej części. Taka relacja (i-VI) jest jedną z najczęściej spotykanych na gruncie koncertów skrzypcowych Leclaira³⁸. Układ poszczególnych odcinków drugiej części przedstawia się następująco:

Funkcja	R1	S1	R2	S3	R4a	R4b
Takty	1–10	11–21	22–27	28–42	43–47	48–52
Tonacja	I	I→V	V	ii→I	II	I→iii
Materiał	M	M		M		

Tabela 9. Układ ritorneli i epizodów solisty w II części *Koncertu skrzypcowego a-moll* J.-M. Leclaira (Op. 7/5)

Materiał środkowej części został oparty na dwóch odcinkach solowych, dla których ramy stanowią trzy ritornele orkiestrowe. Metrum oraz eksponowanie rytmów punktowanych, zwłaszcza w odcinkach orkiestrowych, wskazuje na sięgnięcie do tradycji tańca – w tym przypadku siciliany (przykład 25).



Przykład 25. t. 1–8

Ritornele orkiestrowe są utrzymane w fakturze czterogłosowej i zostały zbudowane z krótkich odcinków, wyraźnie od siebie oddzielonych, lecz opartych na podobnym materiale. Figurą charakterystyczną, pojawiającą się we wszystkich fragmentach jest rozłożona oktawa, wypełniona pochodem skalowym (przykład 26). Ciekawy zabieg Leclair zastosował w ostatnim odcinku orkiestrowym, zmieniając w drugiej

37 Penny Suzanne Schwarze wyróżnia dwie grupy wśród drugich części koncertów skrzypcowych Leclaira. Drugą, w stylu francuskim, stanowią części utrzymane w umiarkowanym tempie, repetytywnej formie tanecznej i o większej jednorodności tonalnej. Zob. P. Schwarze, dz. cyt., s. 89.

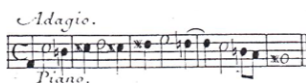
38 Drugie części koncertów Leclaira utrzymane są w vi, IV, III lub VI. Zob. Tamże, s. 86.

jego części (R4b) tempo na *Adagio*, metrum na dwudzielne, a także wydłużając wartości rytmiczne i stosując interesujące opóźnienia w synkopach, osiągnął efekt kadencji (przykład 27).



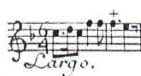
Przykład 26. t. 6–7

W odcinkach solowych nastąpiła redukcja obsady do partii solisty i *basso continuo*. Każdy z nich otwiera motto. Linię melodyczną głosu solowego kompozytor ukształtował z dużych skoków interwałowych połączonych z ruchem sekundowym w obrębie średnicy instrumentu, utrzymując cały przebieg w drobnych wartościach rytmicznych.



Przykład 27. t. 48–52

Ritornele orkiestrowe i odcinki solowe zostały wyraźnie od siebie oddzielone za pomocą klarownych kadencji. Charakterystyczne jest jednak ich silne powiązanie tematyczne za pomocą przywoływanego w solach motta (przykłady 28a, b) oraz sięgnięcia po zwrot z drugiej części R1 przy każdym pokazie tutti (przykłady 29a, b, c).



Przykład 28a. t. 1–2



Przykład 28b. t. 28



Przykład 29a. t. 5–9



Przykład 29b. t. 23–26



Przykład 29c. t. 44–47

Leclair, pozostając wierny założeniom formy ritornelowej, sięgnął po modulacje w epizodach solisty, w tutti orkiestry natomiast, stabilizował nowo osiągniętą tonację. Wyjątek stanowi połączenie R2 i S3, gdzie R2 zostało utrzymane w V, a S3 pojawia się w ii i moduluje do I. Niekonwencjonalne rozwiązanie stanowi także rozczłonowanie ostatniego ritornelu R4 na dwa odcinki (R4a, R4b), z których pierwszy utwierdza tonację I, natomiast drugi tożsamy jest z kadencją prowadzącą do tonacji głównej trzeciej części *Koncertu*, a-moll.

Trzecia część *Koncertu* (*Allegro assai*) również została ujęta w formę ritornelową. Jednak na jej gruncie Leclair odstępuje od zasady symetrycznych odcinków tutti i solo, na rzecz rozbudowanej partii solisty. Układ poszczególnych fragmentów przedstawia się w następujący sposób:

Funkcja	R1	S1	R2	S2	R3	S4	R4
Takty	1–52	53–86	87–120	121–149	150–167	168–277	278–288
Tonacja	i	i → v	v → III	III → iv	iv	I	i
Materiał	M	M	M	M	M		

Tabela 10. Układ ritorneli i epizodów solisty w III części *Koncertu skrzypcowego a-moll* J.-M. Leclaira (Op. 7/5)

Leclair w trzeciej części *Koncertu* zestawiał obok siebie cztery odcinki ritornelowe i trzy solowe. Francuski skrzypek sięgnął tu po nietypowy zabieg w postaci zmiany trybu w S4 i zastosowaniu tańca – tamburynu. Odcinek ten wyraźnie dominuje, stanowiąc 37,84% materiału całej części.

Ritornele, podobnie jak w pierwszej części koncertu, otwiera motto (przykład 30) i to ono stanowi podstawę w kształtowaniu materiału tematycznego większości tutti orkiestry oraz fragmentów solowych (z wyjątkiem S4). W ostatnim ritornele R4 Leclair posłużył się dokładnym zwrotem zakończenia ritornele wstępnego R1 (t. 42–52), zyskując tym samym efekt integralności całej części (przykład 31). Ritornele orkiestrowe zostały budowane z krótkich odcinków, jednak podobnie jak w poprzednich częściach, kompozytor niechętnie sięgał po sekwencyjne kształtowanie linii melodycznej. Pomimo to zdarzają się mniejsze lub większe fragmenty oparte na różnego rodzaju progresjach. Warty podkreślenia wydaje się fakt silnego podobieństwa materiałowego wszystkich ritorneli, wpływający na spójność motywiczną całej części.



dwudzielnego metrum elementem potwierdzającym tę tezę jest wykorzystanie charakterystycznego dla burdonu, u Leclaira obecnego w partii basso continuo oraz widocznego w zastosowaniu unisonu a^1 , z jednoczesnym użyciem czwartego palca na strunie d^1 oraz pustej struny a^1 (przykład 32). Fragment utrzymany został w dwuczęściowej formie z repetycją rozpisaną przez kompozytora. Solowym skrzypcom w prostym, ludycznym akompaniamencie towarzyszy *basso continuo*. Pod względem kształtu linii melodycznej oraz charakteru, fragment ten bardziej przywodzi jednak na myśl taniec rigaudon.

Poprzez jasno zarysowane kadencje, a w niektórych przypadkach i pauzy, Leclair wyraźnie zaznaczył granice pomiędzy ritornelem a solem. Dzięki posłużeniu się zwrotem *motta* w ritornelech i większości odcinków solowych, a także operowaniu tym wspólnym materiałem w zakończeniach w poszczególnych fragmentach, kompozytor uzyskał efekt spójności całej formy.

Wnioski końcowe

Na podstawie przeprowadzonej analizy *Koncertu G-dur* op. 3 nr 9 Locatellogo można stwierdzić, iż stanowi on przykład typowego włoskiego koncertu skrzypcowego z lat trzydziestych XVIII wieku. Specyficzne wydaje się jednak wyjątkowe wydłużenie ritornełu wstępnego, a także eksperymentowanie z jego formą. *Koncert G-dur* wyrazowo pozostaje bliższy stylistyce muzyki Tartiniego niż Vivaldiego. Przejawia się to m.in. w kształtowaniu linii melodycznej w sposób bardziej kantylenowy. Ponadto bogata ornamentacja i rozdrobnione wartości rytmiczne wskazują na zwrot muzyki Locatellogo ku stylowi galant. Niemniej jednak najbardziej charakterystycznym elementem op. 3, w tym także *Koncertu G-dur*, jest przedłożenie partii solisty nad orkiestrę.

Każda z trzech części *Koncertu a-moll* op. 7 nr 5 Leclaira na kształt włoski została utrzymana w formie ritornelewej. Wzorce muzyki Italii znalazły odzwierciedlenie również w obsadzie koncertu, zwłaszcza we fragmentach epizodów solisty, w których kompozytor zastosował skład instrumentalny charakterystyczny dla weneckiej arii *senza basso*. Ponadto w drugim ogniwie kompozytor sięgnął po taniec proveniencji włoskiej, sicilianę. Wpływy francuskie w muzyce Leclaira przejawiają się przede wszystkim w stylistyce gry skrzypcowej, której nie sposób

odmówić elegancji oraz finezyjnego charakteru, posiadającego swoje źródło w tańcu. Budowa utworu, chociaż oparta o schemat włoski, odznacza się dużym stopniem regularności, w czym można dopatrywać się wpływów ojczystej muzyki kompozytora. Warty podkreślenia wydaje się fakt, iż jest to styl francuski w rozumieniu XVIII, nie XVII-wiecznym, reprezentowanym w muzyce m.in. Lully'ego. Przynależność wirtuoza do środowiska dworu Ludwika XV potwierdza także wycofanie się z eksperymentowania w zakresie formy czy środków technicznych. *Koncert a-moll* op. 7 nr 5 to zatem przykład syntezy włoskiego i francuskiego stylu muzycznego, znakomicie oddający założenia estetyki *les goûts-réunis*.

Muzyka kompozytorów mających wspólne korzenie w tradycji włoskiej szkoły skrzypcowej różni się nie tylko pod względem formalnym, ale i wyrazowym. Dzisiaj wynik pojedynku, z przyczyn zrozumiałych, można ustalić wyłącznie na podstawie zachowanych materiałów nutowych. Przytoczone słowa Jacoba Wilhelma Lustiga można jednak przenieść na obszar kompozycji bohaterów pojedynku. Utwory Locatellego, tak jak ich twórca, pełne są nieskrępowanej spontaniczności i eksperymentalności. Przykuwają uwagę odbiorcy, wciąż stanowiąc wyzwanie dla wykonawców. Kompozycje Leclaira natomiast, pomimo szerokich wpływów włoskich, widocznych przede wszystkim w wymiarze formalnym, cechuje wytworność i elegancja typowa dla stylistyki francuskiej. Nie można jednak zapomnieć, że był to pierwszy pełnoprawny twórca formy koncertu na terenie Francji. Niemniej jednak, mając świadomość kierunku, w jakim rozwinęła się muzyka skrzypcowa, można bez wątpienia stwierdzić, iż postacią wyznaczającą jej dalszy bieg był Pietro Antonio Locatelli. Odwołując się do cytowanych słów Lustiga, można uznać, iż „francuski muzyk, mimo iż nie chwiał się w siodle i grał zgodnie z pulsem”⁴⁰, to z naszej perspektywy nie tylko mógł, ale i został łatwo „zrzucony z konia przez Włocha”⁴¹.

40 Cyt. za: N. Zaslav, *Materials...*, dz. cyt., s. 28–29.

41 Tamże.

Bibliografia

Opracowania

- Anthony J.R., *Institutions and Organizations of the «Grand Siècle»*, w: French Baroque Music from Beaujoyeux to Rameau, Amadeus Press, Portland 1997, s. 17–38.
- Boyden D., *Dzieje gry skrzypcowej od początków do roku 1761*, tłum. E. Gabryś, PWM, Kraków 1980.
- Brunner H, *Meistergesang*, w: *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 16, red. S. Sadie, Macmillan Publishers Limited, London 2001, s. 294–300.
- Bukofzer M., *Muzyka w epoce baroku. Od Monteverdiego do Bacha*, tłum. E. Dziębowska, PWN, Warszawa 1970.
- Calmeyer J.H., *The Life, Time and Works of Pietro Antonio Locatelli*, niepublikowana dysertacja doktorska, Chapel Hill 1969.
- Dirksen P., *Heinrich Scheidemann's Keyboard Music: Transmission, Style and Chronology*, Aldershot, Ashgate 2007.
- Dunning A., *Locatelli, Pietro Antonio*, w: *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 15, red. S. Sadie, Macmillan Publishers Limited, London 2001, s. 40–43.
- Favier T., *Nouvelles sociabilités, nouvelles pratiques: les concerts sous le règne de Louis XV*, w: *Regards sur la musique... Au Temps de Louis XV*, red. J. Duron, Mardaga, Wavre 2007, s. 107–140.
- Gifford G., Platt R., *Roseingrave, Thomas*, w: *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 21, red. S. Sadie, Macmillan Publishers Limited, London 2001, 687–690.
- Heartz D., *Locatelli and the Pantomime of the Violinist in „Le Neveu de Rameau”*, „Diderot Studies” 1998, nr 27, s. 115–127.
- Heartz D., *Music in European Capitals: the Galant Styles, 1720–1780*, W. W. Norton & Company, New York 2003.
- Hogwood Ch., *Händel*, tłum. B. Świdarska, Astraia, Kraków 2009.
- Hutchings A., *Concerto*, *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 6, red. S. Sadie, Macmillan Publishers Limited, London 2001, s. 240–260.
- King R., *Le Goûts-Réunis and Leclair's Concertos*, niepublikowana dysertacja doktorska, Edmonton 1984.

- Landels J.G., *Muzyka Starożytnej Grecji i Rzymu*, tłum. M. Kaziński, Homini, Kraków 2003.
- McVeigh S., *Concerto of the Individual*, w: *The Cambridge History of Eighteenth-Century Music*, red. S.P. Keefe, Cambridge University Press, Cambridge 2009.
- McVeigh S., Hirshberg J., *The Italian Solo Concerto, 1700–1760. Rhetorical Strategies and Style History*, Boydell Press, New York 2004.
- Nutting G., *Jean-Marie Leclair 1697–1764*, „The Musical Quarterly” 1964, nr 4, s. 504–514.
- Pierre C., *Histoire du Concert Spirituel 1725–1790*, Société française de Musicologie, Paris 2000.
- Pincherle M., *Jean-Marie Leclair l'ainé*, La Colombe, Paris 1952.
- Raquet F., *A Comparison between the French and Italian Music*, „The Musical Quarterly” 1946, nr 3, s. 411–436.
- Rasch R., *Johann Jakob Froberger and the Netherlands*, w: *The Harpsichord and its Repertoire*, red. P. Dirksen, STIMU Foundation for Historical Performance Practice, Utrecht 1992, s. 259–261.
- Roeder M.T., *A History of the Concerto*, Amadeus Press, Portland 1994.
- Rose S., *Music in the Market Place*, w: *The Cambridge History of Seventeenth-Century Music*, red. T. Carter, J. Butt, Cambridge University Press, Cambridge 2005, s. 55–87.
- Schott H., *Froberger, Johann Jacob*, w: *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 9, red. S. Sadie, Macmillan Publishers Limited, London 2001, s. 282–287.
- Schwarze P., *Styles of Composition and Performance in Leclair's Concertos*, niepublikowana dysertacja doktorska, Chapel Hill 1983.
- Stowell R., *The Concerto*, w: *The Cambridge Companion to the Violin*, red. R. Stowell, Cambridge University Press, Cambridge 1992, s. 148–167.
- Talbot M., *Vivaldi*, tłum. H. Dunicz-Niwińska, PWM, Kraków 1988.
- West M.L., *Muzyka w starożytnej Grecji*, tłum. A. Maciejewska, M. Kaziński, Homini, Kraków 2003.
- White Ch., *From Vivaldi to Viotti. A History of the Early Classical Violin Concerto*, Gordon and Breach, Philadelphia 1992, s. 681–690.
- Zaslav N., *Baptiste, Anet, Jean-Jacques-Baptiste*, w: *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 2, red. S. Sadie, Macmillan Publishers Limited, London 2001, s. 445–448.

Zaslaw N., *Leclair, Jean-Marie*, w: *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 14, red. S. Sadie, Macmillan Publishers Limited, London 2001.

Zaslaw N., *Materials for the Life and Works of Jean-Marie Leclair l'aîné*, niepublikowana dysertacja doktorska, New York 1970.

Żórawska-Witkowska A., *Społeczny status muzyka w baroku (1580–1770)*, w: „Barok. Historia-Literatura-Sztuka”, 1999 VI/1 (1), s. 25–51.