Zbigniew
Pilch

MUZYKA NA SKRZYPCE SOLO W XVII WIEKU. TWÓRCZOŚĆ ORYGINALNA I TRANSKRYPCJE WOBEC PERSPEKTYW WYKONAWCZYCH

Akademia Muzyczna w Krakowie
Wydział Instrumentalny

Wydawca
Akademia Muzyczna w Krakowie

Koordynacja projektu
Wydział Instrumentalny
Wydziałowa Komisja do Spraw Publikacji Cyfrowych

Wydanie publikacji na prawach rękopisu na podstawie pracy doktorskiej z roku 2013
w dziedzinie sztuk muzycznych, dyscyplinie – instrumentalistyka

Rekomendacja do publikacji cyfrowej
prof. Mieczysław Szlezer

Projekt okładki
Antek Korzeniowski

ISBN 978-83-62743-59-9

Wydanie cyfrowe

© Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2016
Wszystkie prawa zastrzeżone
www.amuz.krakow.pl

Spis treści

Wstęp *Wyznaczenie zakresu problematyki.* 3

Rozdział I *Rozwój skrzypiec w XVI wieku. Początki literatury skrzypcowej.* 7

Rozdział II *Skrzypcowa literatura solowa w XVII wieku.* 11

1. Rękopis z Breslau 13
2. Rękopis z Klagenfurtu 20
3. Johann Schop – 't Uitnement Kabinet 26
4. Heinrich Ignaz Franz von Biber 35
5. Johann Paul von Westhoff 42
6. Zbiory angielskie - Thomas Baltzar, Nicola Matteis, David Mell 54
7. Kompozytorzy włoscy - Giovanni Battista Vitali, Giuseppe Colombi 67

Rozdział III 76

1.Transkrypcje utworów skomponowanych na inne instrumenty (viola da gamba, wiolonczela, lutnia) 77

2. Transkrypcje utworów na skrzypce i b.c. 81

Zakończenie *Rozwój solowej literatury skrzypcowej w kolejnych stuleciach* 84

Bibliografia 90

1. Literatura przedmiotu 90
2. Źródła pomocnicze 92

Wstęp

Wyznaczenie zakresu problematyki.

Od kilkudziesięciu lat obserwowany jest wzrost zainteresowania muzyką dawnych wieków. Ruch wykonawstwa historycznego, wykorzystujący zarówno historyczne praktyki wykonawcze, jak i instrumentarium, jest coraz intensywniej obecny zarówno w ujęciu koncertowym, jak i fonograficznym. Wspierany działaniami muzykologów, przyczynia się, co ma ogromne znaczenie, do odkrycia wielu zapomnianych arcydzieł muzycznych dawnych epok. Wspomniany nurt aktywności artystycznej i intelektualnej w znacznym stopniu poszerza spojrzenie na wielowiekową spuściznę muzyczną. Tworzy konteksty zarówno dla wykonawców, jak i badaczy, pozwalające ująć problematykę muzyczną w nowych perspektywach, ważnych nie tylko dla charakteryzowania muzyki baroku, ale też dla twórczości kompozytorów epok wcześniejszych i późniejszych, włączając w to twórców muzyki najnowszej.

Pomimo dostrzegalnego od dziesięcioleci wzrostu zainteresowania dziełami powstałymi w średniowieczu, renesansie czy baroku, wciąż pozostaje wiele obszarów nieopisanych, słabo zbadanych, a tym samym nieobecnych w świadomości zarówno wykonawców, jak i odbiorców. Dotyczy to zarówno wiedzy na temat życia i twórczości kompozytorów, stylów kompozytorskich wpisujących się w charakterystykę wspomnianych okresów w historii muzyki, jak też wiedzy o poszczególnych gatunkach muzycznych.

Jedną z takich białych plam jest solowa literatura skrzypcowa XVII wieku. Rozumiana dosłownie, czyli jako twórczość napisana na skrzypce bez udziału jakiegokolwiek innego instrumentu. Historia tego rodzaju literatury dla wielu wykonawców, a co za tym idzie także dla melomanów, zaczyna się zazwyczaj od cyklu sonat i partit Jana Sebastiana Bacha, skomponowanych w 1720 roku. Jest to tym bardziej paradoksalne, że rozwój tego instrumentu i wzrost jego popularności sięga wczesnych dekad XVI wieku. Trudno zatem uznać bezrefleksyjnie, że przez bez mała dwieście lat nie powstał żaden utwór przeznaczony wyłącznie na skrzypce solo.

Niniejsza praca ma na celu zaprezentowanie nieznanej solowej literatury skrzypcowej XVII wieku, przywołanie postaci kompozytorów, którzy tworzyli podstawy stylu skrzypcowego doby baroku, a tym samym - przybliżenie owej swoistej *Terrae Incognitae* wiolinistyki. Zakres

tematyczny przestawiony w pracy jest efektem moich wieloletnich poszukiwań i dociekań połączonych z działalnością wykonawczą.

Odrębnym zagadnieniem, na które pragnę zwrócić uwagę w swojej pracy jest problem utworów transkrybowanych na skrzypce. Poszerza to podjętą tematykę o rozważania dotyczące praktyk wykonawczych dawnych wieków, pozostających w symbiozie ze specyfiką życia koncertowego tamtego czasu, aspektami społecznymi i kulturowymi XVII wieku. Nie sposób przecież nie odnotować, że sztuka transkrypcji była wszechobecna, cieszyła się nieprzerwanie popularnością aż do końca XIX wieku. Jako dopełnienie opisu repertuaru przeznaczonego na skrzypce solo przywołane zostaną przykłady transkrypcji utworów gambowych, wiolonczelowych i lutniowych możliwych do wykonania na tym instrumencie. Pochodną wspomnianych kwestii jest podjęcie dyskusji, której charakter -w znacznej mierze - może nosić znamiona teoretycznej, a skupiającej się na kwestiach możliwości transkrybowania i solowego wykonywania wczesno siedemnastowiecznych canzon i sonat w oryginalnie napisanych na skrzypce i basso continuo. Wspomniany problem koncentrowałby się na aspektach związanych z praktycznymi sposobami podejścia do transkrypcji dających szansę na zachowanie między innymi warstwy harmonicznej, a tym samym nie naruszających struktury dzieła. Wszystkie wątki nakreślone przez mnie i zawarte w pracy, będą prowadzone w odniesieniu do zagadnień wykonawczych. Egzemplifikację, odnoszącą się zarówno do dzieł przeznaczonych na skrzypce solo, jak i transkrybowanych, stanowić będą zarejestrowane przeze mnie utwory. Analiza tej problematyki pozwoli na dokonanie próby zarysowania procesu rozwoju myśli kompozytorskiej, która właśnie w XVII wieku zwieńczona została wykształceniem solowej sonaty skrzypcowej, ale również takich form jak fantazja czy kaprys.

Problematyka, która będzie poruszana w pracy nie ograniczy się wyłącznie do kwestii stylistycznych i wykonawczych, wynikających z analizy i opisu utworów składających się na zaproponowany przeze mnie program dzieła artystycznego. Zagadnienia techniczne, ważne dla zaprezentowanie zjawisk zachodzących w prawie nie zachowanej XVII-wiecznej twórczości przeznaczonej na skrzypce solo, wykraczają poza ów program. Ta pozorna rozbieżność ma swoje uzasadnienie zarówno intelektualne, jak i artystyczne, wynikające z istnienia sprzecznych porządków regulujących, z jednej strony ułożenie oryginalnego projektu artystycznego, z drugiej zaś- teoretyczne opisanie, najistotniejszych dla XVII-wiecznej idiomatyki skrzypcowej zagadnień. Na program ów składają się bowiem utwory wartościowe artystycznie, ale przede

wszystkim ciekawe poznawczo, rzadko wykonywane publicznie i przez skrzypków prawie nie nagrywane.

Skupienie się na kartach opisu wyłącznie na kompozycjach zawartych w dziele artystycznym, wykluczałoby z rozważań niezwykle istotną część zagadnień stylistycznych, obecnych na przykład w twórczości Heinricha Ignaza Franza von Bibera. Wywoływałoby to zagrożenie stworzenia zaburzonego, fragmentarycznego obrazu zjawisk i przemian zachodzących w solowej twórczości skrzypcowej XVII wieku. Praca w swoim zamierzeniu ma zaakcentować wkład kompozytorów wywodzących się z niemieckiego kręgu kulturowego i być swojego rodzaju próbą nakreślenia kontekstu dla twórczości kręgu włoskiego, znacznie silniej obecnego w powszechnej świadomości.

Program dzieła artystycznego:

JOHANN SCHOP (1590-1667)

Praeludium

Lachrimae Pavaen (oryg. na vn i bc, transkr. własna)

RĘKOPIS Z KLAGENFURT (poł. XVII)

Suita in A

Preambulum

Allamanda

Courante

Gigue

Sarabanda

Double

TOBIAS HUME (1569-1645)

A Pollish Vilanell

A Pollish Ayre

(oryg. na vla da gamba, transkr. własna na vn ze skordaturą)

GIOVANNI BATTISTA VITALI (1632-1692)

Partita sopra diverse Sonate

Toccata

Ruggiero

Bergamasca

JOHANN PAUL VON WESTHOFF (1656-1705)

III Suita B-dur

Allemande

Courante

Sarabande

Gigue

NICOLA MATTEIS (? – 1713)

Preludio

Passaggio rotto

Fantasia

THOMAS BALTZAR (1630-1663)

Allamande

Wariacje na temat John come kiss me now **(oryg. na vn i bc, transkr. własna)**

Rozdział I
Rozwój skrzypiec w XVI wieku. Początki literatury skrzypcowej.

Brak materiałów źródłowych, jak również niewielka liczba zachowanych XVI-wiecznych instrumentów nie pozwala na arbitralne wyznaczenie daty budowy pierwszych skrzypiec. Ustalenie początku ich powstania komplikują dodatkowo kwestie związane z procesem ewolucji instrumentów używanych przed 1600 rokiem przez wykonawców do dublowania partii wokalnych i, co ważniejsze, uznanie jednej definicji precyzującej cechy charakteryzujące instrument w jego początkowej fazie istnienia. Przyjęcie założenia, że istotnym wyznacznikiem charakterystyki instrumentu jest ilość strun pozwala zaledwie na przybliżone wyznaczenie okresu powstania skrzypiec. Dzięki zachowanej ikonografii zwykło się przyjmować, że najwcześniejszy ich typ, posiadający trzy struny ($\mathbf{g - d^1 - a^1}$) powstał w 1529 lub 1530 roku. Dowodem uzasadniającym tę tezę jest obraz *La Madonna degli aranci* Gaudenzia Ferrariego powstały, jak to określają historycy sztuki w latach 1529–30, który znajduje się w kościele św. Krzysztofa w Vercelli, a przedstawia grające na wczesnych skrzypcach dziecko. Najsłynniejszym dowodem ikonograficznym potwierdzającym przekonanie, że skrzypce w swej zasadniczej formie (z uwzględnieniem trzech odmian: sopranowej, altowo-tenorowej i basowej) powstały przed 1536 rokiem jest fresk, również autorstwa Gaudenzia Ferrariego, znajdujący się w kopule katedry w Saronno. Przedstawione są na nim instrumenty w trzech różnych wielkościach, o konturze typowym dla skrzypiec. Wszystkie one posiadają gryf zwieńczony główką zakończoną ślimakiem. Warto przy tym zaznaczyć, że ustalenie daty powstania skrzypiec tworzy nie tylko pretekst do prowadzenia dyskursu historycznego, ale posiada bardzo praktyczne zastosowanie. Pozwala na próbę szerszego interpretowania i wyciągania wniosków z zapisów zawierających określenia: *violino*, *violon* (fr.), *violetta*, które pojawiają się w zachowanych materiałach nutowych, w odniesieniu do różnych typów instrumentów. Pozwala tym samym na przyjęcie tezy, że stosowana przez kompozytorów terminologia nie mogła odnosić się wyłącznie do rodziny *viol*. Egzemplifikację zmagań ze wspomnianym problemem mogą stanowić skodyfikowane w 1543 roku rozważania Silvestra di Ganassiego[1]. Autor traktatu wprowadził terminologię pozwalającą na doprecyzowanie oznaczeń dotyczących wykorzystania

[1] Ganassi Silvestro di, *Regola Rubertina che insegna sonar de viola d'arco tastada*, Wenecja, czI-1542, cz.II- 1543, wyd. faksymilowe, Wenecja 1924., s. 94-100.

instrumentów np. *viola da gamba, viola da braccio*[2] . Zagadnienie to dodatkowo sprecyzował francuski teoretyk Jambre de Fer około 1556 roku.

Warto podkreślić, że wobec historii powstawania instrumentów smyczkowych i popularności rodziny viol w XV wieku zasygnalizowana zmiana spojrzenia na ten problem ma kluczowe znaczenie dla oznaczenia początków powstawania literatury skrzypcowej. Nie sposób nie odnotować, że już w początkach XVI wieku określenie *viola* ma znaczenie niejednoznaczne: może w równym stopniu odnosić się do konkretnego instrumentu, jak też nosić znamiona ogólności. Przykładem oddającym najdobitniej wspomniany problem niejednoznaczności jest teoretyczne dzieło Lanfranca *Scintille di musica,* datowane na 1533 rok, w którym odnaleźć można opis stosowanego w tym czasie instrumentu *violette*, pozbawionego progów, na którym gra się smyczkiem. Według zastosowanego opisu *violette* nie mogło być uznane za odmianę violi choćby z powodu kwintowego stroju. Dodatkową kwestią, dopełniającą opisywanie początków powstania skrzypiec, a w konsekwencji repertuaru, jest ogólne nakreślenie zależności pomiędzy nowo powstającym instrumentem a instrumentami z powodzeniem wykorzystywanymi jeszcze od czasów średniowiecza. Największy wpływ na rozwój skrzypiec wywarły: rebek (naciąg strun, boczne ułożenie kołków ułatwiające strojenie) oraz renesansowa fidel (płaskie pudło rezonansowe, dusza – cechy dające większą dźwięczność, oddzielna szyjka i podstrunnica).

Już w początkach XVI wieku anonimowy włoski budowniczy zespolił w jednym instrumencie wspomniane wyżej parametry, zapisując twórczo nową kartę nie tylko historii instrumentów, ale przede wszystkim otwierając nowe perspektywy przed kompozytorami i wykonawcami. Zarysowanie powyższej problematyki pozwala na zbliżenie się do zasadniczej kwestii, jaką stanowi opis i charakterystyka początków literatury skrzypcowej. Zachowane źródła wskazują, że u progu XVI wieku skrzypce, podobnie jak wcześniej rebek i fidel, były traktowane jako instrument dublujący partie wokalne. Rozpoczęty w XVI wieku proces usamodzielniania się instrumentów, w praktyce prowadzący do pełnej ich emancypacji, w minimalnym stopniu dotyczył skrzypiec. W wywodzącej się z wokalnych form *canzonie* skrzypce były uwzględniane niezmiernie rzadko. Jednym z nielicznych przykładów świadomego zastosowania tego instrumentu jest skomponowana w 1597 roku *Sonata Pian e Forte* Giovanniego Gabrielego, przeznaczona na skrzypce i zespół instrumentów dętych. We wcześniejszych o 10 lat *Concerti*, nie zawierających szczegółowych oznaczeń dotyczących doboru instrumentów, potencjalna

[2] Kinsky Georg, *History of Music In Pictures*, Londyn 1930., s.146-147.

partia skrzypiec nie uwzględniała specyficznych możliwości tego instrumentu, ergo mogła być realizowana przez dowolny instrument, również dęty poruszający się w tym samym rejestrze. Można wysnuć wniosek, że powstałe w XVI wieku skrzypce wykorzystywane były w początkowym okresie swego istnienia do, opisywanych jeszcze w XV wieku przez Tinctorisa w *De Inventione et Usu Musicae*, celów użytkowych. Towarzyszyły wszelkim uroczystościom, zabawom publicznym i quasi – teatralnym widowiskom. Skrzypkowie przy takich okazjach grali muzykę taneczną lub wspierali, nierzadko improwizacjami, występy śpiewaków. Trudno nie odnieść wrażenia, że w tym czasie wyraźnie dostrzegalna jest nadrzędność funkcji społecznej instrumentu nad stricte artystyczną. Nie oznacza to jednak, że skrzypce w XVI wieku są instrumentem poślednim, cieszącym się umiarkowaną popularnością. Przeciwko temu twierdzeniu świadczą licznie zachowane źródła pozamuzyczne: kroniki miejskie, inwentarze zarówno kościelne jak i dworskie, spuścizna ikonograficzna, w tym tak wybitnych twórców jak Caravaggio. Z wspomnianych źródeł jednoznacznie wynika, że skrzypkowie byli często angażowani zarówno przez domy arystokratyczne, jak i mieszczańskie. Ze wzmianek zachowanych w literaturze można jednoznacznie wnioskować, że skrzypce nie były przypisane do jednej warstwy społecznej. O ich popularności świadczy fakt, że wykorzystywane były również przez najniższe warstwy.

W tym kontekście dość osobliwie zarysowuje się problem skrzypcowej literatury muzycznej. Niestety do naszych czasów nie zachowały się prawie żadne świadectwa rękopiśmienne lub drukowane. W sferze domysłów ginie nie tylko problem repertuaru[3], ale również praktyk wykonawczych. Prawdopodobnie przyczyną tego stanu rzeczy było to, że na skrzypcach grali wyłącznie muzycy zawodowi, a nie arystokraci-amatorzy. Funkcja społeczna determinowała repertuar. Tańce, najczęściej wykonywane na tym instrumencie, nie zasługiwały na uwiecznienie w druku.

Do naszych czasów zachowały się prawie wyłącznie te dzieła, których wykonanie towarzyszyło najważniejszym uroczystościom. Przykład stanowić mogą dwa tańce przeznaczone na skrzypce, składające się na *Ballet comique de la reine* uświetniający zaręczyny księcia Joyeuse z siostrą Henryka III, króla Francji. Tylko zainteresowanie szlachetnie urodzonych gwarantowało kompozycjom kodyfikację. Przy okazji rozważań nad XVI-wiecznym

[3] Zachowały się świadectwa udziału zespołu włoskich skrzypków, sprowadzonych do Francji przez Katarzynę de Medici, którzy grając na instrumentach Amatiego uświetniali uroczystość podejmowania na dworze Karola IX poselstwa polskiego. Por. David D.Boyden, *History of Violin Playing…*, Oxford 1965., s. 54-56.

repertuarem skrzypcowym warto odnotować, że za wyborem skrzypiec do publicznego wykonywania utworów tanecznych przemawiały ich możliwości techniczne: łatwość eksponowania artykulacji rytmicznej, jasna i czysta barwa, choć w traktatach i źródłach poza – muzycznych nie skąpiono uwag, że brzmienie instrumentu było mniej szlachetne od brzmienia *viol*.

Nakreślona przeze mnie problematyka, dotycząca repertuaru i funkcji, jaką pełniły skrzypce w XVI wieku, odnosi się w równym stopniu do wszystkich ośrodków europejskiego kręgu kulturowego. Nie sposób odnotować różnic w traktowaniu skrzypiec na terenie włoskim, niemieckim, francuskim czy angielskim. Jedyną różnicę może stanowić ilość zachowanych źródeł, najuboższa na terenie Niemiec. Zmiana jakościowa następuje dopiero w końcu XVI wieku. Rozpoczęty w tym czasie proces kształtowania się kilku kluczowych dla następnych dziesięcioleci form,[4] stworzył nowe perspektywy kompozytorskie i wykonawcze, a także odegrał zasadniczą rolę w tworzeniu się idiomu muzyki skrzypcowej widoczną od początku XVII wieku.

[4] Zasadnicze znaczenie odegrały cytowane już w pracy sonaty i canzony Giovanniego Gabrielego.

Rozdział II
Skrzypcowa literatura solowa w XVII wieku.

Siedemnasty wiek przyniósł wyraźną jakościową zmianę w podejściu do muzyki instrumentalnej, w tym również do skrzypcowej. Miało to swoje podłoże nie tylko w zachodzących w tym czasie przewartościowaniach w filozofii, a co za tym idzie estetyce, ale również w sferze osiągnięć lutniczych. Zapoczątkowany jeszcze w XVI wieku w północnych Włoszech rozwój szkół budowniczych instrumentów, z najbardziej znaną szkołą Amatich, dał wyraźny asumpt do szerszego wykorzystania skrzypiec przez kompozytorów. W tym zakresie prymat takiego na przykład ośrodka, jak Cremona nie pozostawał bez wpływu na działalność kompozytorską. Trudno uznać za dzieło przypadku, że pochodzący z Cremony Monteverdi[5] wykorzystywał skrzypce w swoich operach i dziełach wokalnych, w partyturze *Combatimenti di Tancredi a Clorinda* dwie najwyższe partie czterogłosowego zespołu smyczkowego oznaczone są terminem *violino*. Używał też skrzypiec do podkreślenia dramatycznych fragmentów tekstu stosując pizzicato i rytmizowane tremolo. Nie stronił od wykorzystywania skrzypiec do gry solowej w instrumentalnych interludiach. Trudno też nie dostrzec zależności pomiędzy miejscem urodzenia a działalnością muzyczną Biagia Mariniego[6] – najwybitniejszego kompozytora muzyki skrzypcowej początku XVII wieku i Carla Fariny – jednego z pierwszych znanych z imienia i nazwiska wirtuozów gry na skrzypcach. Obaj pochodzili z Brescii – drugiego co do ważności ośrodka lutniczego, który swoją pozycję głównie zawdzięczał szkole lutniczej Giovanniego Paola Magginiego.

Błędem byłoby jednak wysnuwanie wniosku, że jedynym obszarem, na którym tworzył się idiom skrzypcowy, był obszar Włoch. Oczywiście był to dominujący ośrodek, promieniujący na całą Europę, głownie ze względu na poziom lutnictwa[7]. Jednak z biegiem lat zacierały się dysproporcje w sferze wpływów muzycznych[8]. Związane to było oczywiście ze stylem życia

[5]W Mantui pełnił funkcję „suonatore di vivola". Był zawodowym smyczkowcem, o czym świadczą wspomnienia pozostawione przez brata kompozytora; D. D. Boyden, op. cit., s.137-138.)

[6]Najwcześniejszymi jego utworami są tańce: corretti, balletti, gagliarde wydane w 1617 roku w Wenecji w zbiorze *Opus 1 Affetti musicali*, skomponowane prawdopodobnie w Niemczech *Opus 8* zawiera utwory na skrzypce i b.c. w ukształtowanym już stylu, nawiązującym do idiomu niemieckiego.

[7] Pierwszym uznanym lutnikiem niemieckim był Jakub Steiner. Sławę zdobył w II poł. XVII wieku.

[8]Najsłynniejszym lutnikiem kręgu niderlandzkiego był Jacobs z Holandii. Uznanie zyskał w tym samym czasie.

muzyków tamtej doby. Ciągła peregrynacja z miasta do miasta, z dworu do dworu powodowała przenikanie się stylów wynikających z niejednolitych przecież tradycji muzycznych: włoskich, niemieckich czy francuskich. Zachowane źródła muzyczne pozwalają prześledzić procesy jakie zachodziły w tej sferze, mogą również umożliwić wyabstrahowanie cech typowych dla danego rejonu Europy, a interesujących ze względu na rozwój techniki gry na instrumencie i praktyk wykonawczych, które mogą być zastosowane w dzisiejszych czasach.

Przedmiotem niniejszej pracy i jednocześnie punktem wyjścia dla prześledzenia zjawisk zachodzących w twórczości przeznaczonej na skrzypce są utwory napisane wyłącznie na instrument solo (bez towarzyszenia basso continuo). Jednoznacznie zawęża to zakres rozważań i analiz niniejszej pracy, ale jednocześnie umożliwia chronologiczne i systemowe prześledzenie rozwoju idiomu skrzypcowego, na nieopisanym do tej pory obszarze muzyki.

1. Rękopis z Breslau

Wiedza na temat powstania zbioru utworów zwanego Rękopisem z Breslau jest szczątkowa. Nie znane są ani okoliczności jego powstania, ani zamysł zgromadzenia kolekcji. Jedynymi faktami, które można przyjąć z dużą dozą prawdopodobieństwa sprowadzają się do informacji, że Rękopis pochodzi z Wrocławia, powstał w pierwszej połowie XVII wieku i do czasów II wojny światowej przechowywany był w miejskiej bibliotece. Ową szczątkowość wiedzy na temat Rękopisu z Breslau w pewnym stopniu tłumaczą skomplikowane i tragiczne wydarzenia wojenne i nieuregulowane prawnie w okresie powojennym kwestie dotyczące materialnej spuścizny kulturowej terenów włączonych do Polski.

Opisywany zbiór został odnaleziony w Berlinie w latach 90-tych, niestety do tej pory nie jest powszechnie dostępny. Składa się z 76 stron podzielonych na dwie części. Kryterium podziału, co wydaje się znaczące, stanowią nie kwalifikacje formalne, ale przeznaczenie na konkretne instrumenty. Pierwszą część, obejmującą 60 stron, tworzą utwory przeznaczone na skrzypce. Drugą, 16-stronicową – kompozycje przeznaczone na gambę. Większość kompozycji składających się na opisywaną kolekcję to dzieła twórców anonimowych, jedynie w kilku przypadkach pojawiają się nazwiska kompozytorów, niestety nie zawsze zapisane czytelnie. Przykład stanowi *Toccata*, przy której figuruje podpis Georg Bärf... (reszta nazwiska

nieczytelna). Pozostałymi, nielicznymi zresztą utworami, których autorstwo zostało odnotowane są:

- *Fantasia* (Anth. Drijffel)
- *Sonata per un violino* (wyłącznie inicjały NF)
- *Englisz Mars* (Nicolaj Bleijers)
- *Fantasia* (Frantz)
- *Fantasia* (Steffan Hauer)

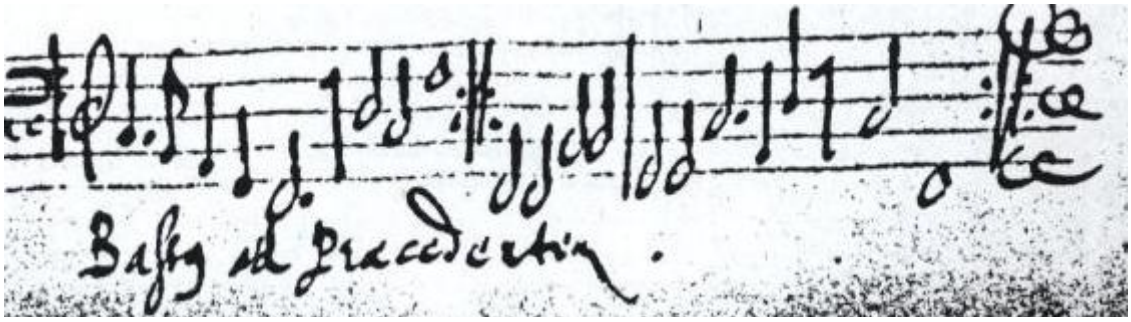
Rękopis zawiera także *canto*– głos z madrygału Palestriny *Vestiva i colli* w dyminucyjnym opracowaniu Girolamo Frescobaldiego oraz osiem *Ricercari*, pochodzących ze zbioru *Ricercate, Passaggi et Cadentie* Giovanniego Bassano. Cechą istotną zbioru jest to, że składa się on z kompozycji nietanecznych. Jedynym tańcem, włączonym do zbioru, jest jednogłosowy *Currant* zapisany pomiędzy kolejnymi Fantasiami. Zawartość Rękopisu sugeruje jego kościelną, ewangelicką proweniencję. Na część przeznaczoną do wykonania na skrzypce[9] składają się kolejno:

- 2 ***Fantasie*** - utwór dwudźwiękowy i utwór zapisany w kluczu sopranowym,
- ***Cimbel***, dwa utwory będące opracowaniem melodii *Vom Himmel Hoch* i *Vater Unser im Himmel* [10], pochodzących z chorału ewangelickiego,
- **głos sopranowy** (z podpisanym tekstem) będący dyminucją motetu *Domino quando veneris* Francesco Rognoniego,
- ***Toccaty, Ricercary i Fantasie*** – utwory napisane w późnorenesansowym stylu dyminucyjnym,
- **8 *Ricercari*** Giovanniego Bassano,
- **12 *Fantasii***, pomiędzy które włączony został wspomniany już jedyny taniec *Currant*,
- ***Englisz Mars*** Bleijersa – cykl wariacji opartych na, prawdopodobnie popularnej w XVII wieku, melodii o tym samym tytule. Jest to jeden z fragmentów Rękopisu zasługujących na szczególną uwagę, wyróżniających się spośród dzieł opisywanej kolekcji. Składa się z tematu i pięciu kontrastujących ze sobą wariacji, z których czwarta posiada oznaczenia dynamiczne

[9] Jeżeli w zapisie nutowym nie pojawiają się szczegółowe określenia dotyczące składu wykonawców, oznacza to, że przeznaczone są wyłącznie na skrzypce solo.
[10] Obecność tych utworów z zbiorze może sugerować, że sporządził go kantor jednego z wrocławskich, luterańskich kościołów.

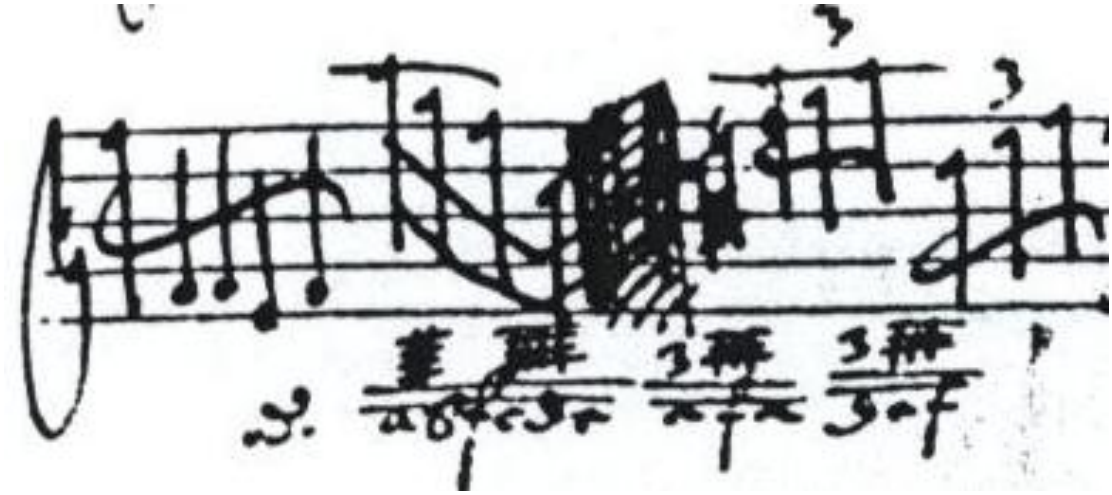
- **f** i **p**, sugerujące zastosowanie efektu echa (w siedemnastym wieku dynamika rzadko była notowana), a piąta odznacza się komplikacją melodyczną, wykorzystuje bowiem dwudźwięki.

Jest to w całym zbiorze kompozycja wyjątkowa również z tego powodu, że posiada głos basowy, zaznaczony jednakże jako opcjonalny:



przykł. 1. 1: Englisz Mars, fotokopia Rękopisu z Breslau.

Do ciekawostek tej części Rękopisu zaliczyć również można wykonany przez kopistę wtręt w postaci zapisu tabulatorowego: w czwartej wariacji kopista popełnił błąd, pomyłkę wykreślił i wpisał wersję poprawioną zapisaną jednak nie w obowiązującej w całym rękopisie notacji, ale najwyraźniej z braku miejsca, w notacji tabulaturowej, która w odniesieniu do muzyki skrzypcowej była niezmiernie rzadko stosowana[11].



przykł. 1. 2: Englisz Mars, fotokopia Rękopisu z Breslau.

Kolejne utwory przeznaczone na skrzypce solo to:

[11] Przykładem tabulatury skrzypcowej jest zbiór czterogłosowych tańców *Il scolare* Gasparo Zanettiego, wydany w Mediolanie w 1645 roku, gdzie obok siebie występuje zapis „normalny" i tabulaturowy.

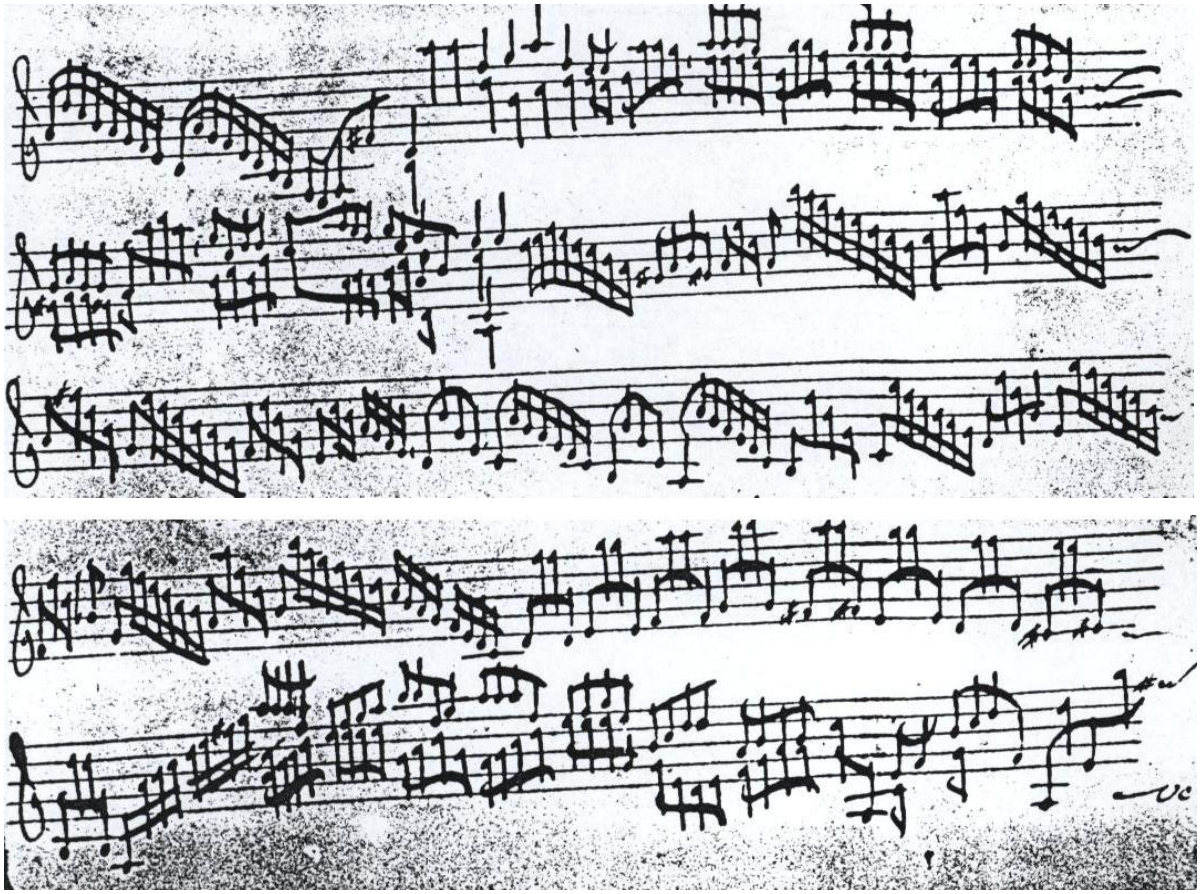
- ***Capriccio della Francesca*** z dwunastoma wariacjami,

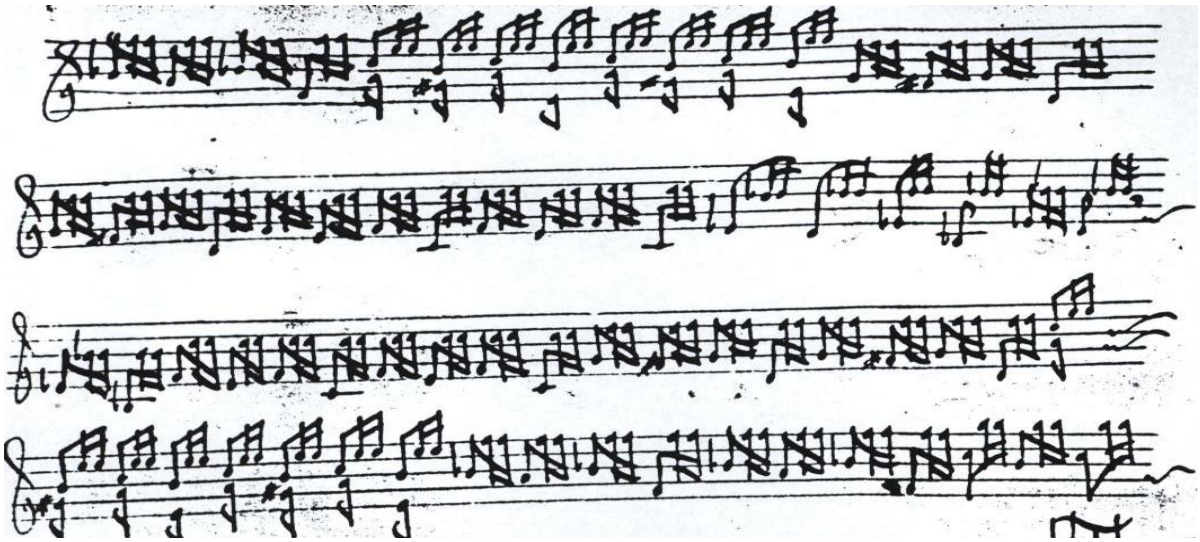
- 2 ***Fantasie***,

- ***canto*** – dyminucja Girolama Frescobaldiego na temat madrygału *Vestiva i colli* Giovanniego Pierluigiego da Palestriny,

- ***Sonata per un violino*** sygnowana inicjałami NF– utwór jednoczęściowy, w którym za sprawą zmian metrycznych (alla breve naprzemiennie z 3/2) wyodrębnić można cztery ogniwa,

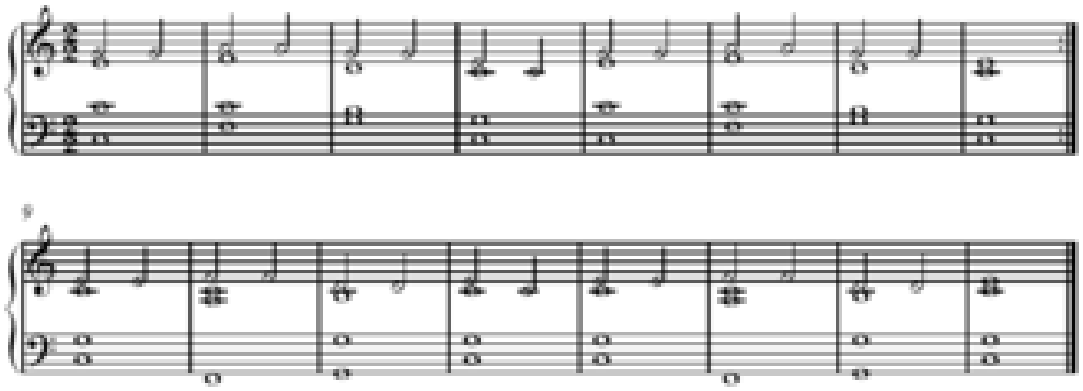
- ***Fantasia*** Frantza – utwór najbardziej wirtuozowski, odznaczający się wyrafinowaną idiomatyką skrzypcową. Zawiera dwudźwięki, szybkie przebiegi szesnastkowe, łamane akordy i duże skoki interwałowe, co wymaga od wykonawcy sprawności i szczególnej techniki smyczkowania pozwalającej na sprawne „przeskoki" od najniższej do najwyższej struny.





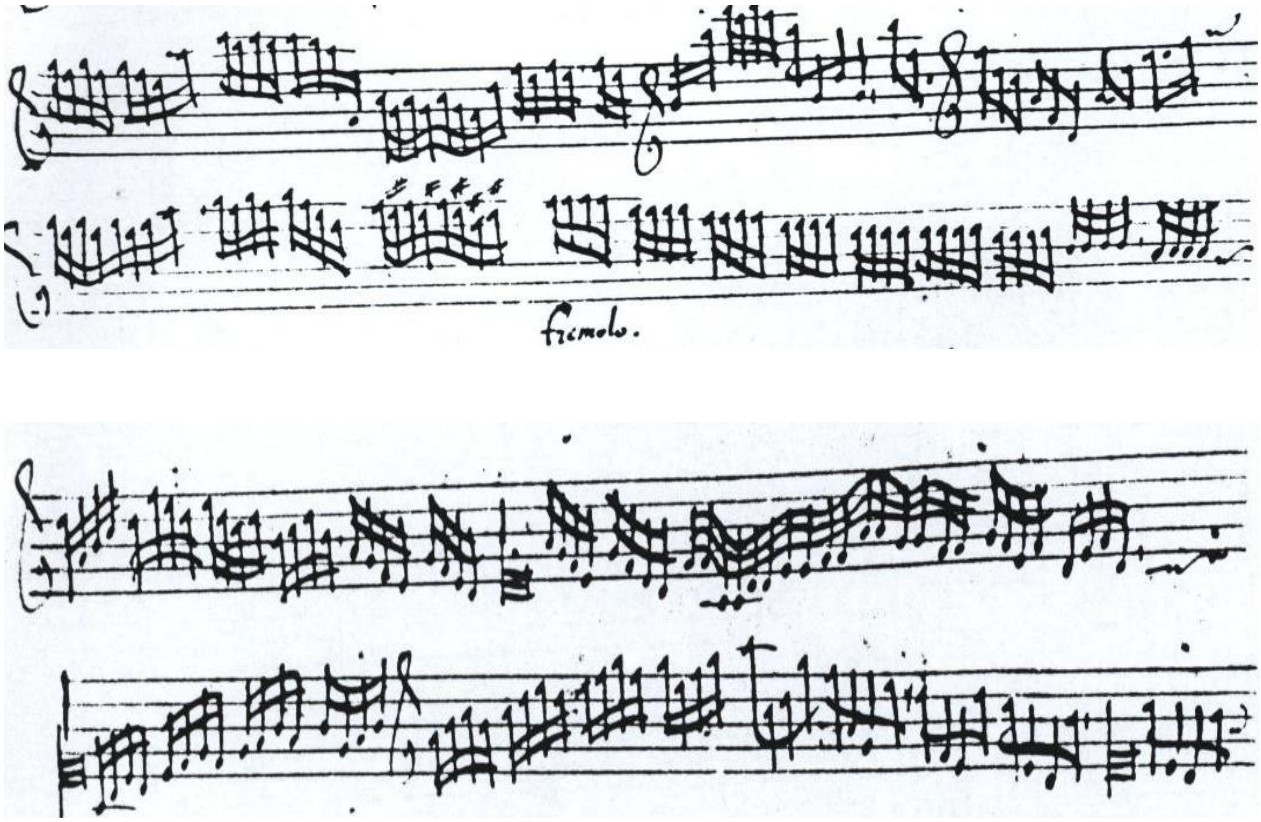
przykł. 2. *Fantazja*, fotokopia Rękopisu z Breslau.

- ***Bergamasca*** - zapisana jako utwór solowy, składający się z tematu i czterech wariacji. Czytelny model harmoniczny i basowy z powodzeniem pozwala również na zespołowe wykonanie kompozycji. Rola bergamaski, jako jednego z kilku schematów harmoniczno - basowych obwiązujących w XVII wieku, przywołuje na myśl rolę, jaką pełnią standardy jazzowe w repertuarze muzyków uprawiających ten gatunek,



przykł. 3.: *Bergamasca.*

- ***Fantasia*** Steffana Hauera - utwór zasługujący na uwagę ze względu na swoje niewątpliwe atrakcyjne walory techniczne. Poza dwudźwiękami kompozytor wykorzystuje szeroki ambitus, wymagający użycia czwartej a nawet piątej pozycji. W celu uniknięcia konieczności stosowania wielu linii dodanych, zastosowany został klucz francuski i sopranowy, co w zasadniczy sposób podnosi czytelność zapisu. W utworze pojawia się również sugestia gry tremolo.



przykł. 4.: *Fantazja*, fotokopia Rękopisu z Breslau.

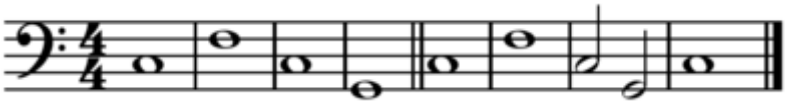
Pierwszą część Rękopisu z Breslau, obejmującą repertuar stricte skrzypcowy, zamykają kolejno:

- ***Fantasia***,
- ***Echo in Violino over Cornetto***,
- ***Ballett*** - utwór o charakterze wariacyjnym,
- ***3 wariacje*** - utwór oparty na temacie popularnej piosenki biesiadnej *More palatino bibimus.*

Część druga Rękopisu, skromniejsza objętościowo, generalnie poświęcona muzyce gambowej, ergo nie mieszcząca się w zakresie tematycznym niniejszej pracy, warta jest przywołania ze względu na znajdujące w niej dwa utwory przeznaczone na skrzypce. Są nimi:

- ***Bergamasca*** - jedyny w kolekcji utwór przeznaczony na dwoje skrzypiec,

- ***Passamezzo G: b mol cum variationibus*** – ze względu na schematyczne ujęcie modelu harmonicznego możliwe do wykonania również zespołowo.



przykł. 5.: *Passamezzo.*

Rękopis z Breslau spełniał prawdopodobnie funkcję muzycznego notatnika siedemnastowiecznego skrzypka i gambisty z Wrocławia, którego nazwiska zapewne nigdy nie poznamy, być może związanego z którymś z ewangelickich kościołów. Wykonana przez niego praca, pomimo szalejącej w XVII wieku wojny trzynastoletniej, w której tak Wrocław jak i cały Śląsk był boleśnie doświadczone, nie uzyskała znamion doraźności. Stała się najstarszym zabytkiem skrzypcowej muzyki solowej potwierdzającym istnienie obowiązującego kanonu wykonawczego i repertuarowego, popularności pewnych form.

Ze względu na jednorodność stylistyczną utworów składających się na omawianą kolekcję, trudno sobie wyobrazić monograficzny recital, oparty wyłącznie na zachowanym w Rękopisie repertuarze. Może on jednak posłużyć nie tylko jako przyczynkarskie źródło wiedzy o życiu muzycznym Wrocławia, ale jako ciekawy, wywodzący się z niemieckiego kręgu kulturowego, element uzupełniający program koncertu.

2.Rękopis z Klagenfurtu

XVII-wieczny rękopis, pochodzący z klasztoru św. Jerzego z Längsee, przechowywany obecnie w południowoaustriackim mieście Klagenfurt jest kolejnym znaczącym zabytkiem solowej muzyki skrzypcowej. W przeciwieństwie do poprzednio opisywanego źródła zawiera przede wszystkim utwory taneczne. Warto zaznaczyć, że owe tańce łączone są w suity[12] lub też występują jako samodzielne kompozycje taneczne. Pomimo braku terminologii jednoznacznie kwalifikującej zestawienia tańców w zamkniętą formę suity, należy przyjąć ten pogląd za uprawniony, choćby ze względu na następstwo ogniw typowe dla tej popularnej w baroku formy. W Rękopisie znajdują się:

- ***Allamande*** [13] (Kl. 3),
- ***Courante*** - w Rękopisie termin pojawia się w trzech różnych wersjach: *Courrente, Courr., Courent* (Kl. 11, Kl. 14, Kl. 17),
- ***Courante Double*** (Kl. 12, Kl. 16, Kl. 18),
- ***Sarabande***[14] (Kl. 3, Kl. 5, Kl. 11, Kl. 15),
- ***Sarabande Double*** (Kl. 2, Kl. 11, Kl. 18, Kl. 42),
- ***Gigue*** – Rękopis zawiera dwie wersje pisowni: *Gigue* i *Giug* (Kl. 19, Kl. 20, Kl. 52).

Obok tańców typowych dla suity barokowej w omawianym źródle rękopiśmiennym występują również: ***Ciaccona*** (Kl. 8, Kl. 29, Kl. 38) oraz ***Villanota*** (Kl. 35).

Rękopis z Klagenfurtu tworzy 111 utworów, z czego zaledwie cztery nie mają charakteru tanecznego[15]. Warto też odnotować, że zbiór zawiera również piętnaście utworów nie napisanych na skrzypce solo. Wśród tych kompozycji odnaleźć można: suitę na dwoje skrzypiec (Kl. 14) [16], czterogłosowe *Courante* (Kl. 25), utwory na skrzypce i basso continuo: *Ciaccony* (Kl. 8, Kl. 38), *Gigue*, *Sarabande*, *Allemande* (Kl. 48- 52).

O ile, omawiany w poprzednim podrozdziale, Rękopis z Breslau stanowił ważne świadectwo historyczne, służące bardziej jako interesujące źródło wiedzy na temat tendencji

[12] W Rękopisie z Klagenfurtu nie występuje termin *suita*.
[13] Zapisane jako *Allamand.*
[14] Zapisane jako *Saraband.*
[15] Są to *Preambulus* i *Finale* (Kl. 1), *Praeludium* (Kl. 11), *Pfiepferstoppe* (Kl. 12).
[16] Obydwie partie wymagają przestrojenia instrumentów.

muzycznych obowiązujących w ośrodku wrocławskim[17], pozwalające na prowadzenie rozważań o kwestiach społecznych, o tyle Rękopis z Klagenfurtu odkrywa zupełnie nowe, nieporównanie atrakcyjniejsze pod względem artystycznym przestrzenie do interpretacji. Jest niewątpliwie ciekawszym zbiorem, dającym szanse nie tylko na analizę rozwoju techniki wykonawczej i śledzenie kształtowania się idiomu skrzypcowego, ale umożliwia realizację zamierzeń artystycznych.

To właśnie w Rękopisie z Klagenfurtu znajdują się pierwsze kompozycje przeznaczone na skrzypce solo, w których widoczne są eksperymenty brzmieniowe, harmoniczne i artykulacyjne, składające się na atrakcyjność wykonawczą, dające szansę wykonawcy na ekspresyjne wykorzystanie instrumentu.

Wykorzystanie przeze mnie jednej z suit[18] w programie dzieła artystycznego nie było wyłącznie zabiegiem intelektualnie osadzającym w historycznym kontekście poruszaną problematykę solowej twórczości skrzypcowej, ale miało swoje głębokie uzasadnienie artystyczne. Wybrana przeze mnie *Suita in A* jest jedynym cyklem zbioru, w którym części taneczne poprzedzone są ogniwem nie odznaczającym się takim właśnie charakterem. Forma, jak też tonalne i rytmiczne cechy wybranej przez mnie kompozycji skłaniają do zarysowania kilku kluczowych zagadnień. Są one o tyle ważne, że przywołują problematykę niezwykle istotną dla świadomości kompozytorów i teoretyków, w znacznej mierze również dla wykonawców i odbiorców muzyki pierwszej połowy XVII wieku .

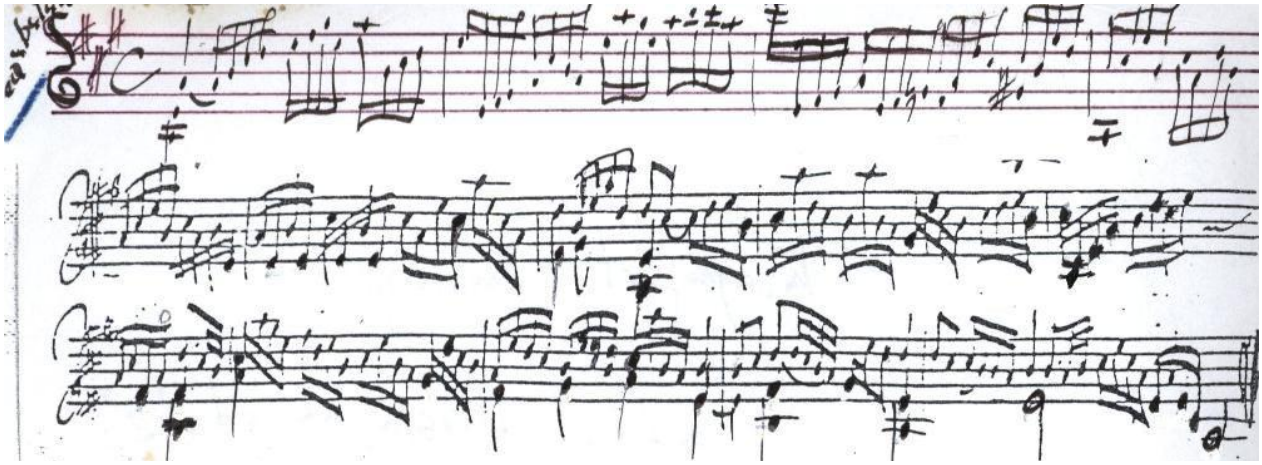
W dobie baroku, inaczej niż w epokach wcześniejszych, przekonanie o etycznych właściwościach skal muzycznych nie już było bezdyskusyjne. Z perspektywy historycznej pogląd ów, który można uznać za ogólnokulturowy topos[19], ulegał znacznym ewolucjom. Już na przełomie XVI i XVII wieku pojawiają się rewolucyjne pomysły odrzucenia teorii o etycznym charakterze poszczególnych modusów. Teoretyk Sethus Calvisius powołując się na osiągnięcia kompozytorskie Orlanda di Lasso czy Andrei Gabrielego wskazuje, że byli oni w stanie we wszystkich modusach wyrazić skargę, płacz czy żal[20]. Natomiast alternatywny pogląd wyrażał

[17] Oczywiście nie sposób ograniczyć wnioskowania wyłącznie do Wrocławia. Analiza porównawcza innych źródeł muzycznych pozwala na wnioskowanie natury ogólniejszej, współtworzącej obraz realiów muzycznych w XVII wieku.
[18] Suity in A.
[19] Przekonanie o etycznym charakterze modusów obowiązywało zarówno w kulturze europejskiej, jak i chińskiej czy indyjskiej.
[20] Sethus Calvisius, *Exercitatio musica tertia*, Lipsk 1611, faksymile, Hildesheim 1973.

Vincenzo Galilei, należący do kręgu Cameraty Florenckiej. Niezależnie od rodzącego się sceptycyzmu wobec teorii etosu w twórczości kompozytorów XVII wieku dostrzec można zamysł w wyborze modusów.

Trudno nie odnieść wrażenia, że *Suita in A* wyraźnie podlega temu porządkowi. Osadzenie części w modusie hypofrygijskim (A-a) wyraźnie odciska się na wyrazie i pozwala odczytać intencje kompozytora[21]. Kwestie wymowy pozamuzycznej modusów, czy tonacji w ogóle, dla muzyki XVII wieku mają zasadnicze znaczenie. Podobnie rzecz się ma z kwestią rytmu i samych tańców. „Muzyka nie jest niczym innym, jak mową i rytmem, a na ostatku i dźwiękiem, a nie odwrotnie" - taką definicję zjawiska podał w 1601 roku Giulio Caccini[22]. Było to myślenie reprezentatywne dla znacznej części artystów okresu baroku. Uświadomienie sobie, że taniec nie był wyłącznie „akompaniamentem" zabaw, ale również nośnikiem treści i formą komunikacji, sytuuje rozważania o *Suicie* nie tylko na poziomie opisu zastosowanych środków kompozytorskich przeznaczonych do realizacji przez skrzypka, ale wynosi je w sferę interpretacji. Daje tym samym asumpt do wnikliwych studiów nad świadomym wykonaniem. *Suitę in A* tworzą kolejne ogniwa:

- ***Preambulum*** - część w metrum na 4, którą można uznać za rodzaj skodyfikowanej improwizacji. Cechą charakterystyczną dla tego fragmentu cyklu są rozpisane piony harmoniczne, melodyka odznacza się znacznym ambitusem, wymagającym zastosowania czwartej pozycji.



przykł. 6.: *Preambulum*, Rękopis z Klagenfurt

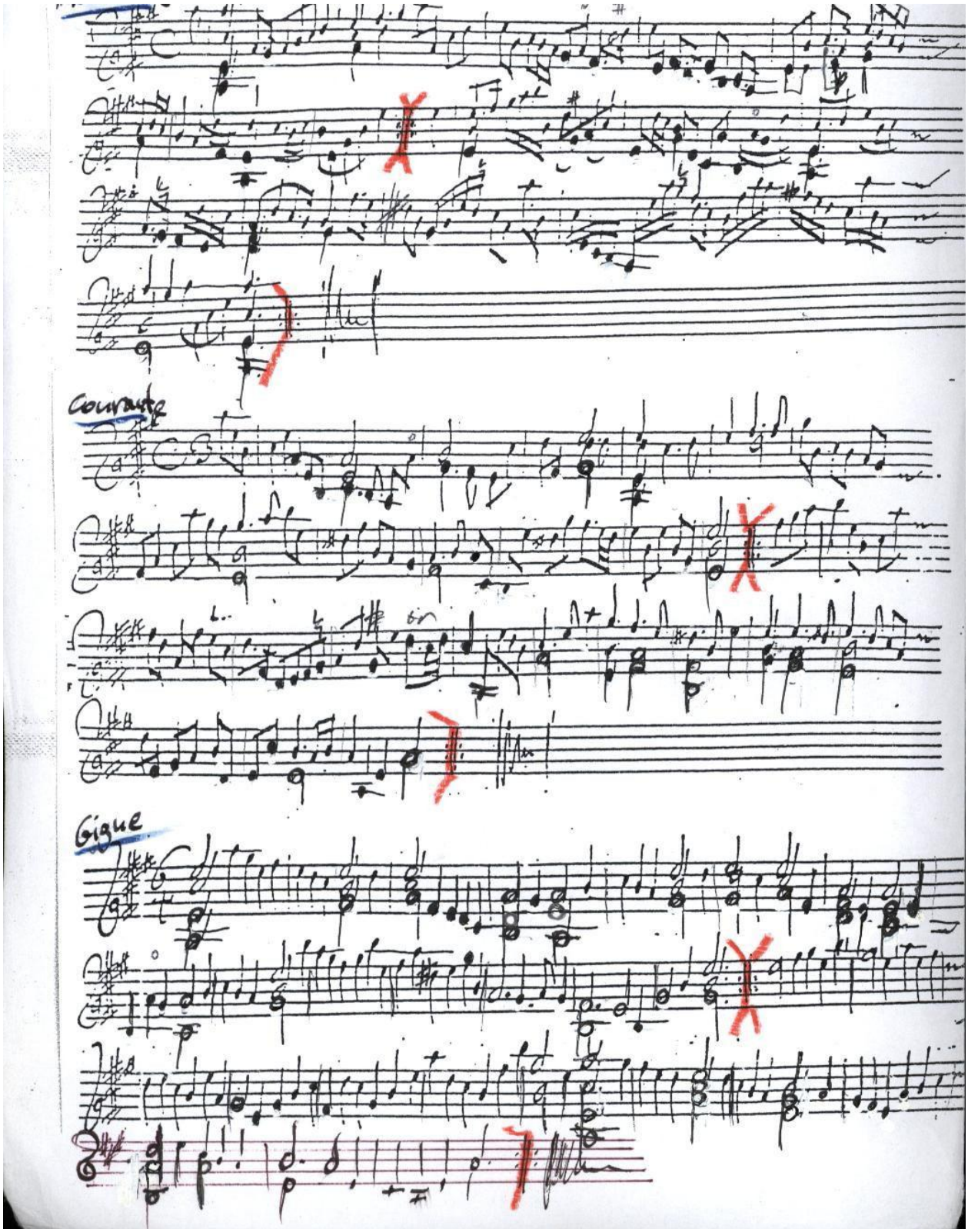
[21] Modus wyrażał nadzieję i radość; Rita Steblin, *A History of Key Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Century* , Michigan 1983, s. 46-47.

[22] Giulio Caccini, *Le nuove musiche,* Florencja 1601, cyt. za Z.M. Szweykowski *Między kunsztem a ekspresją,* Kraków 1992, s.116-125.

- ***Allemande*** - również w metrum na 4, jest częścią taneczną o bogatej strukturze muzycznej. Zawiera nie tylko fragmenty dwudźwiękowe, ale też pełne akordy. Układ linii melodycznej jest typowo polifoniczny, zmiana rejestrów na niewielkich odcinkach sugeruje dialogowanie głosów. W tej części wykorzystany został cały ambitus skrzypiec.

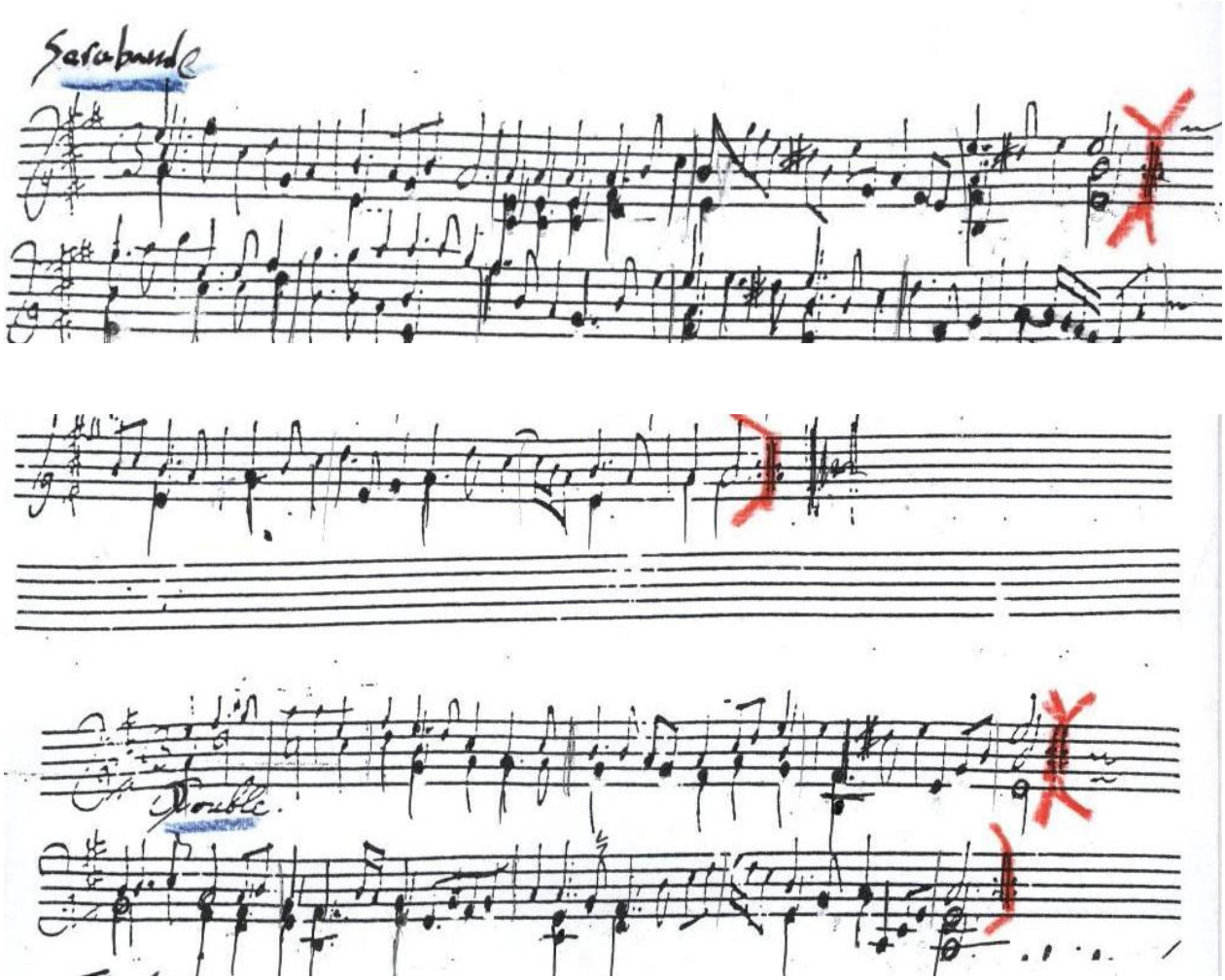
- ***Courante*** - taniec utrzymany w metrum na 3, w typowym francuskim ujęciu. Linia melodyczna, wzbogacona o akordowe współbrzmienia, tak jak w poprzedniej części, ujawnia polifoniczne myślenie kompozytora, daje także możliwości zastosowania kontrastów dynamicznych. W ostatnim fragmencie tańca pojawia się ciekawy zabieg harmoniczny - sekwencja wtrąconych dominant.

- ***Gigue*** - szybki taniec o proweniencji francuskiej, utrzymany w metrum na 6/4. Linia melodyczna wykorzystuje całą skale instrumentu. Ułożenie akcentów, w postaci zapisanych pionów harmonicznych, uwypukla taneczne cechy utworu.



przykł. 7.: *Allemande*, *Courante*, *Gigue* , Rękopis z Klagenfurtu.

- ***Sarabande*** oraz ***Double*** - obydwa tańce utrzymane w metrum na 3 oparte są na tym samym schemacie harmonicznym. *Sarabandę* od jej wariantu *Double* odróżnia większe nasycenie polifonią. Linia melodyczna utworów wzbogacona jest o dwudźwięki.



przykł. 8.: *Sarabande, Double*, Rękopis z Klagenfurtu.

Układ części, jak też zastosowany przez kompozytora język muzyczny czyni z wybranej z Rękopisu z Klagenfurtu *Suity in A* cykl bardzo typowy formalnie. Rozpatrywany od strony zastosowanych środków muzycznych, zwłaszcza wobec nielicznych zachowanych XVII – wiecznych solowych utworów skrzypcowych, czyni zeń dzieło niezwykle interesujące, pozwalające skrzypkowi na zaprezentowanie nie tylko warsztatu wykonawczego, ale też własnej muzykalności. Przy zastosowaniu ujednoliconej skordatury[23], odmiennej wobec zaproponowanej w oryginale przez anonimowego kompozytora, prawdopodobnie powodującej zmianę walorów brzmieniowych utworów, *Suita*, pomimo wzmożenia komplikacji technicznych, zyskuje na płynności, dając szansę na wykazanie się wyobraźnią wykonawczą przy zastosowaniu figuracji.[24]

XVII – wieczne przekonanie autorstwa Marina Mersenne'a[25] dotyczące tańców, a wyrażające się w wykazaniu wyższości wykonań skrzypcowych nad lutniowymi czy violowymi, które są zazwyczaj „bardziej powolne i apatyczne", może być dodatkową zachętą dla wykonawców.

3. Johann Schop – 't Uitnement Kabinet

Wkład kompozytorów niemieckich w rozwój muzyki skrzypcowej XVII wieku jest niepodważalny. Oczywiście można prowadzić rozważania na temat prymatu włoskiego, dostrzegalnego zwłaszcza na przełomie XVI i XVII wieku i przenikania wpływów do pozostałych obszarów kulturowych. Stanowi to jednak zbyt obszerny temat, wymagający odrębnych studiów, wykraczających poza temat niniejszej pracy.

Należy jednak przyjąć jako tezę nieproblematyczną, tworzącą kontekst konieczny dla podjętego przeze mnie opisu zjawisk muzycznych, że na aktywności kompozytorskiej i wykonawczej Europy tego czasu najsilniejsze piętno odcisnęli właśnie twórcy włoscy i niemieccy[26]. Typowy dla dawnych wieków sposób funkcjonowania muzyków czyni ją dodatkowo uprawnioną, wprowadzając jednakże do rozważań kolejny element: problem

[23] Zastosowana przeze mnie zmiana nie wymaga przestrajania instrumentu w trakcie recitalu, co ma praktyczne uzasadnienie.
[24] Przykładem wspomnianych komplikacji stanowią współbrzmienia akordowe w *Gigue.*
[25] Ranum Patricia, *Audible Rhetoric and Mute Rhetoric: The 17th-century French Sarabande,* "Early Music" XIV, 1986., s. 63.
[26] Nie powinno to jednak w warstwie intelektualnej prowadzić do niebezpiecznych uproszczeń, ergo do pomijania na przykład wpływów angielskich czy francuskich.

fluktuacji tychże wpływów. Najdobitniej można przedstawić to zagadnienie przywołując choćby tylko wątki biograficzne dwu reprezentatywnych dla XVII wieku kompozytorów: Heinricha Schütza i Biagio Mariniego. Jak wiadomo, urodzony w Brescii, Biagio Marini znaczną część swojego życia spędził na dworze Wittelsbachów w Neuburgu oraz w Düsseldorfie, gdzie skomponował *Opus 8* - dzieło wyraźnie osadzone w stylu niemieckim, o czym świadczy zastosowanie dwudźwięków i przewaga myślenia harmonicznego nad melodycznym (typowym dla Włoch). Schütz natomiast swoje doświadczenia kompozytorskie zdobywał w Wenecji, studiując u Gabrielego i Monteverdiego przejmując od nich elementy stylu włoskiego, ujawniające się nie tylko w muzyce wokalno - instrumentalnej, ale również w wyłącznie instrumentalnej.

Szczególnym przypadkiem kompozytora i skrzypka nie mającego osobistych kontaktów z ośrodkami włoskimi był **Johann Schop**[27] (1590- 1667). Wiedza o jego życiu nie jest przesadnie rozległa, pozwala jednak na prześledzenie kilku wątków biograficznych dookreślających jego niepospolite możliwości kompozytorskie i - co ciekawe - popularność. Ten ostatni aspekt potwierdza obecność jego kompozycji w zbiorach proweniencji holenderskiej, które zostaną omówione w dalszej części pracy.

Johann Schop, związany przede wszystkim z Hamburgiem, był nie tylko wirtuozem skrzypiec i kompozytorem utworów instrumentalnych, wokalno - instrumentalnych, pieśni świeckich i kościelnych. Grał także na lutni, cynku, organach i puzonie. W latach 1614-1615 zatrudniony był jako muzyk w kapeli dworskiej księcia Friedricha w Wolfenbüttel. Kolejne cztery lata spędził na dworze królewskim w Kopenhadze, do której przyjechał na zaproszenie króla duńskiego Krystiana IV. W tym czasie utrzymuje przede wszystkim kontakty z obecnymi w tym miejscu muzykami angielskimi, głównie z czołowym gambistą - Williamem Brade'm. Od 1621 roku Schop, z niewielkimi przerwami, przebywa ponownie w Hamburgu, gdzie pełni funkcję kapelmistrza miejskiego i organisty w kościele św. Jakuba. Pomimo wielu zobowiązań wobec miasta uzyskał prawo podróżowania[28], co pozwoliło mu między innymi wziąć udział w uroczystościach weselnych duńskiego następcy tronu Krystiana, na których koncertował wraz z Heinrichem Schützem i Heinrichem Albertem. Istnieje również uzasadnione przypuszczenie, że

[27] K. Stephenson, hasło: *Schop. German family of musicians* [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second editions, 2001, t.XXII, s. 629-630.

[28] Zorganizowany przy tej okazji turniej skrzypków ujawnił jego niezwykłe umiejętności. Wygrał z francuskim wirtuozem Jacquesem Foucart'em.

koncertował w Amsterdamie, co pośrednio potwierdza ***'t Uitnement Kabinet*** – zbiór zawierający kompozycje Schopa, wydany w amsterdamskiej oficynie Paulusa Matthysza. Jest to również niewątpliwy dowód na popularność jego utworów. Świadczy o niej niezbicie również fakt, że jego utwory wykonywane były na uroczystościach w Münster i Osnabrück uświetniających zawarcie w 1648 roku pokoju westfalskiego.

Wśród kompozycji Johanna Schopa, zasługujących przynajmniej na odnotowanie znajdują się:

- ***zbiory tańców*** - wydane w 1633 oraz 1635 roku w Hamburgu,
- ***Erster Theil geistlicher Concerten*** – 1644 r.,
- ***Musikalische Freudenstücklein*** – zbiór pieśni świeckich z 1640 roku,
- ***Johann Risten Himmlische Lieder*** - zbiór pieśni religijnych wyd. w Lüneburgu w 1642 roku.

Niebagatelną kwestią jest, to że pieśni kościelne Schopa wykonywane są w kościołach ewangelickich do dnia dzisiejszego, również w Polsce[29].

Zasadniczą sprawą jest jednak skupienie się, zgodnie z założeniami pracy, na twórczości skrzypcowej. Jedynym zachowanym zbiorem utworów Johanna Schopa na skrzypce solo lub na skrzypce z basso continuo jest amsterdamskie wydanie ***'t Uitnement Kabinet***. Znajduje sie tam trzynaście kompozycji:

- ***Praeludium*** – jedyny utwór na skrzypce solo[30],
- ***Almande Mortiel*** na skrzypce i basso continuo,
- ***Ballet***,
- ***Nobelman***,
- ***Courant***,
- ***Lachrime Pavaen*** – utwór oparty jest na słynnej pawanie Johna Dowlanda *Flow my tears* pochodzącej z wydanego w 1604 roku zbioru *Lachrimae, or Seaven Tears*,
- ***Almande***,
- ***Pavaen de Spanje***,
- ***Sprintsers Pavaen***,
- ***Koraelen***,

[29] W polskim Śpiewniku Ewangelickim znajdują się dwa chorały autorstwa Johanna Schopa. Są to: pieśń nr 516 ***Ocknij się, o duszo moja*** (w języku niemieckim *Werde munter, mein Gemüte*), powszechnie znana z bachowskiej kantaty *Herz und Mund und Tat und Leben BWV 14,* oraz pieśń nr 278 ***Wieczności, jakież gromy ślesz*** (w języku niemieckim *O Ewigkeit, du Donnerwort*).

[30] Zostanie omówiony w dalszej części pracy.

- ***Als Jupiter gedacht***,

- ***Sine Titulo***,

- ***Nasce la pena mia*** – utwór jest wersją pięciogłosowego madrygału Alessandro Striggio opatrzonego tym samym tytułem. Schop, z oryginalnej kompozycji zostawił tylko linię basową (a co za tym idzie, sugestię harmoniczną) zaś głos sopranowy przekomponował, stosując technikę dyminucji, wywodzącą się z renesansowej praktyki wykonawczej. Zbiór w swoim zamyśle edytorskim i związanym z nim przeznaczeniem nie odbiega od reguł powszechnie obowiązujących w siedemnastowiecznej Holandii, a właściwie w proklamowanej w 1588 roku Republice Zjednoczonych Prowincji. W czasie Reformacji, również na tym terenie, szczególną rolę zyskała twórczość przeznaczona do muzykowania domowego, które było najważniejszą formą aktywności artystycznej. Publiczne koncerty odbywały się tylko okazjonalnie. Sytuacja ta determinowała nie tylko działalność kompozytorską, ale również wydawniczą.

Powstawały więc zbiory utworów przeznaczonych dla amatorów (w dwojakim sensie tego słowa: nie zawodowców, ale także miłośników). Były to kompozycje pisane na niewielkie składy instrumentów lub na instrument solo. Wydawane były w amsterdamskiej oficynie Paulusa Matthysza. Przykładami, tworzącymi kontekst dla omawianego w pracy zbioru ***'t Uitnement Kabinet*** z 1655 roku, są między innymi:

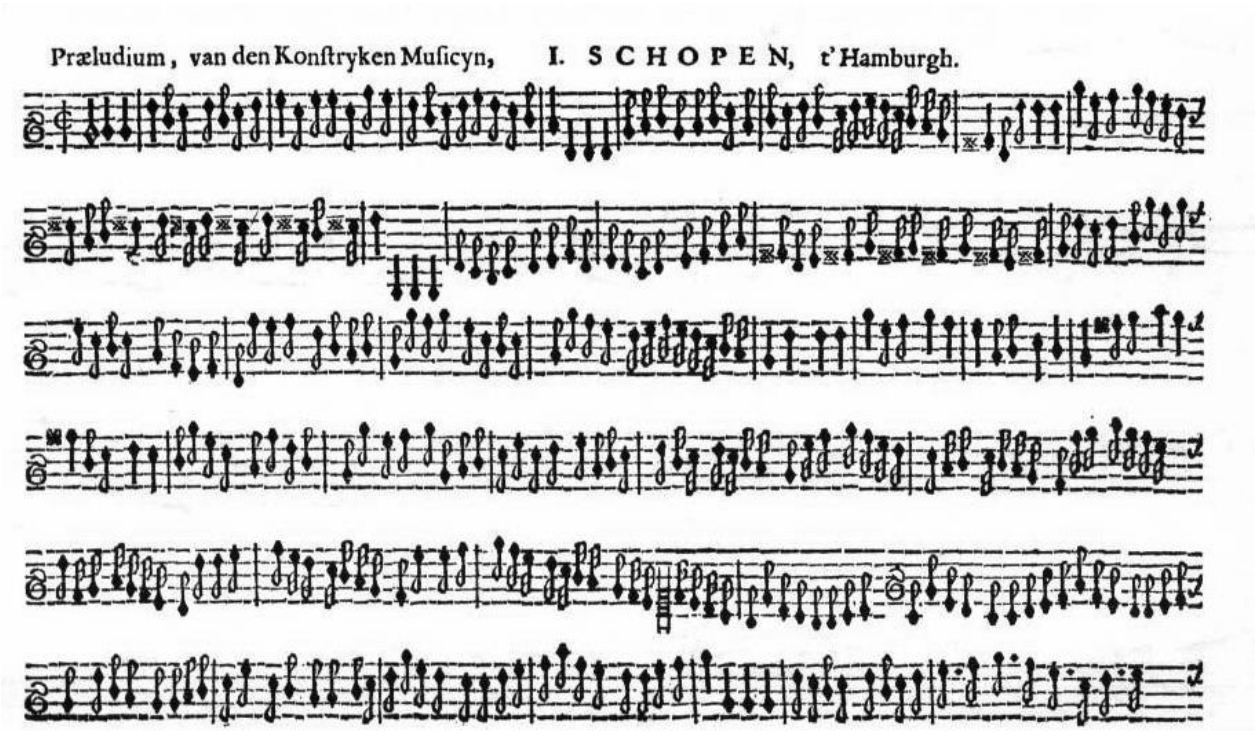
- ***Der Fluyten Lust-hof*** – zbiór utworów na flet prosty solo utrechtskiego organisty, carillionisty i flecisty Jacoba van Eycka,

- ***Der Goden Flui-hemel*** (1649 r.),

- ***Eerste deel*** (1655) – zbiory dzieł różnych kompozytorów, tak holenderskich (np. Jacob van Noort czy Cornelis Helmbreker), jak i zagranicznych (np. Tarquinio Merula, Louis Constantin czy Johann Schop), przeznaczonych na dwu - lub trzyosobowe zespoły kameralne.

Powracając do omawianego zbioru ***'t Uitnement Kabinet*** warto odnotować, że utwory składające się nań, siłą rzeczy nie mogły wyróżniać się nadmierną komplikacją techniczną i formalną. Można zdefiniować je pod względem konstrukcyjnym jako: *modo* - rozumiane jako typ formy wariacyjnej (***Ballet, Courant, Pavaen de Spanje, Koraelen, Als Jupiter gedacht***) oraz typ formy utrzymanej w technice dyminucyjnej (pozostałe).

Jak zostało już zaznaczone w interesującym nas zbiorze tylko jeden utwór został w oryginalnym zamyśle kompozytorskim przeznaczony na skrzypce solo. Jest to ***Praeludium***[31]. Kompozycja zawiera się w 68-miu taktach, zanotowana jest w metrum *alla breve*. Rozpoczyna ją, co jest godne zauważenia, typowy canzonowy motyw rytmiczny:



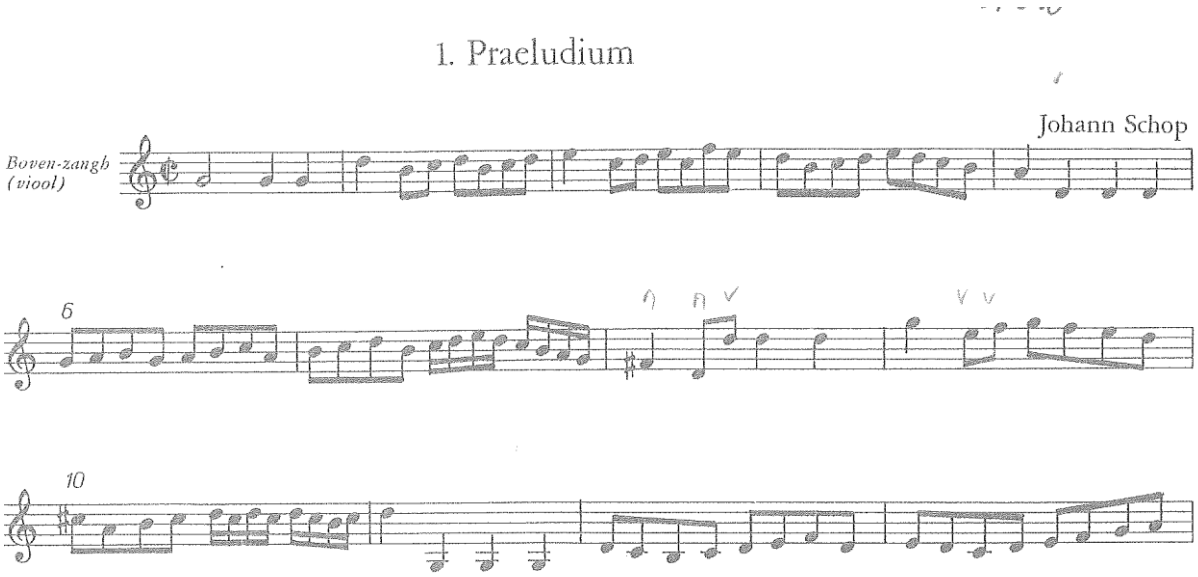
przykł. 9.: *Praeludium* z *'t Uitnement Kabinet.*

[31] *Praeludium, van den Konstryken Musicyn*, I. Schopen, t' Hamburg.

Czy jest to jednak na pewno utwór przeznaczony na skrzypce? Strona tytułowa nie daje jednoznacznej odpowiedzi.

'T UITNEMENT
K A B I N E T,
Vol Pavanen, Almanden, Sarbanden, Couranten, Balletten, Intraden, Airs, &c.
En de nieuſte Voizen, om met 2. en 3. Fioolen, of ander Speel-tuigh te gebruiken.
Van de alder-konſtighſte Speel-meeſters, en Lief-hebbers,
van de geluyt-kavelingh, (dezer tydt,) by een geſtelt.
Wy zullen om ons KABINET te beter op te proncken, Jaarlycx al 't geen wy uyt de nieuwe vermaeckelyckheden konnen bekomen, aen de Konſt-lievers meede deelen.
Oock eenighe ſtecken voor de Fiool de gamba, a 2.
EERSTE DEEL.
t'Amſterdam, by Paulus Matthyſz. in de Stoof-ſteegh, in 't Muſyc-boek, gedrukt.

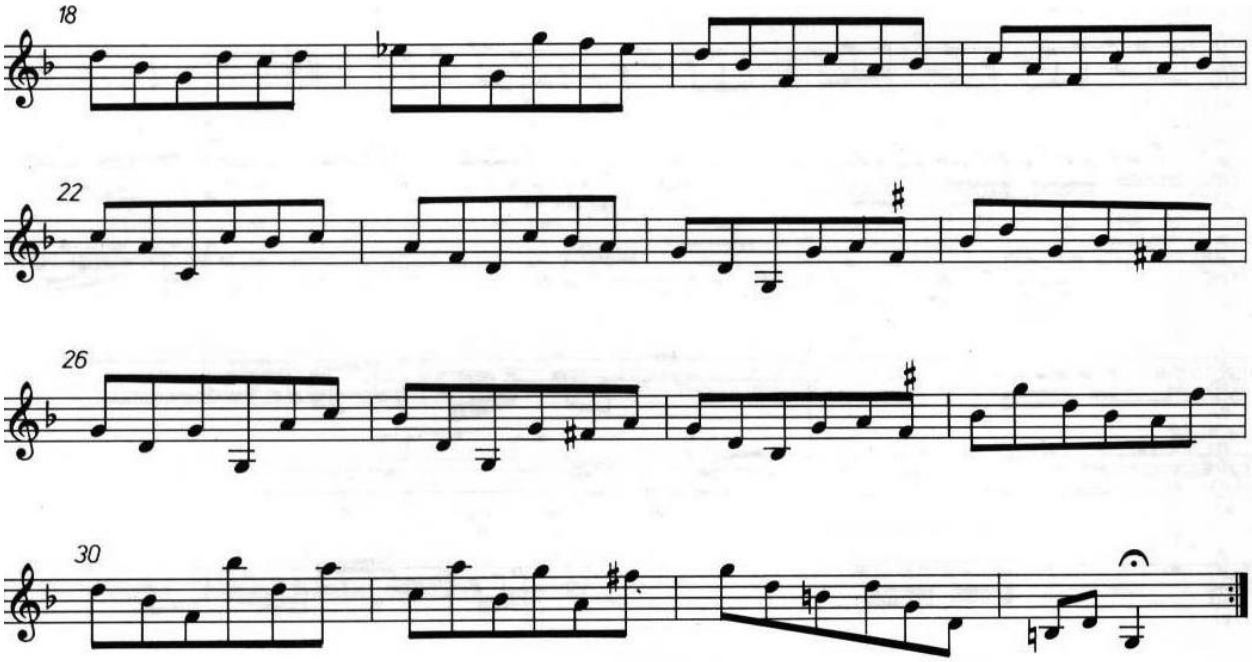
Warto więc spojrzeć zarówno na ***Praeludium***, jak i na pozostałe utwory pod kątem idiomatyki instrumentalnej. Wątpliwość tę w znacznym stopniu może rozstrzygnąć analiza ambitusu. W wysokich rejestrach odpowiada on nie tylko skali skrzypiec, ale również fletu czy cynku. Obraz zmienia się jednak w przypadku rejestru niższego. Zastosowanie go, sięgające pustej struny g, wyklucza wykonanie utworu na innym instrumencie.



przykł. 10.: *Praeludium* z't *Uitnement Kabinet.*

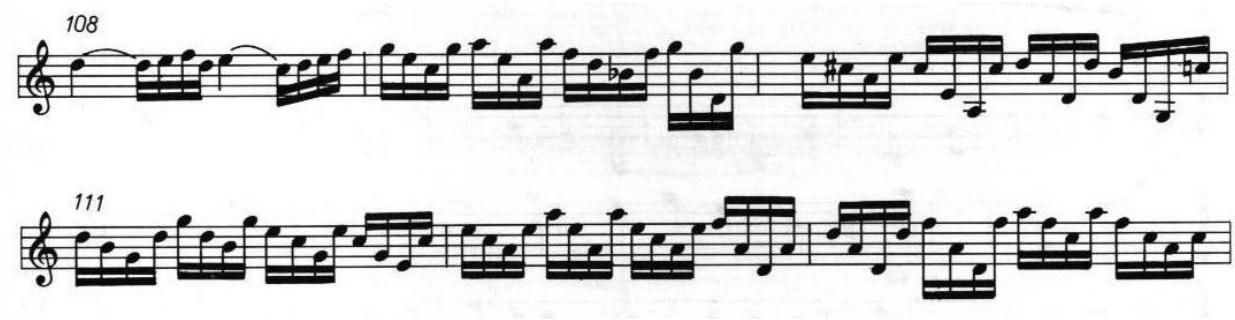
Dodatkowymi argumentami przemawiającymi za porzuceniem wątpliwości co do obsady skrzypcowej są zastosowane przez Schopa typowe dla wiolinistyki figury techniczne.

1. **Figuracje oparte na rozłożonych akordach** w *Als Jupiter gedacht*:



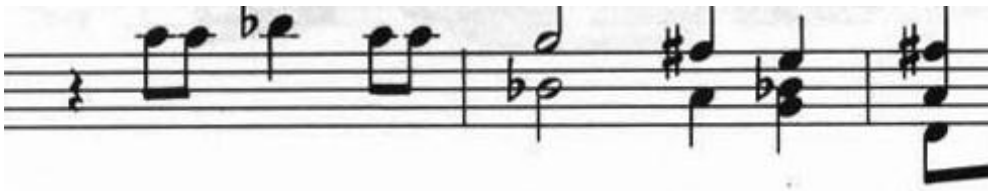
przykł. 11.: *Als Jupiter gedacht.*

i w *Nasce la pena mia*:



przykł. 12: *Nasce la pena Mia.*

2. **Stosowanie dwu- i wielodźwięków**, np. *Sine Titulo*:



przykł. 13.: *Sine Titulo*, tt.99-100.

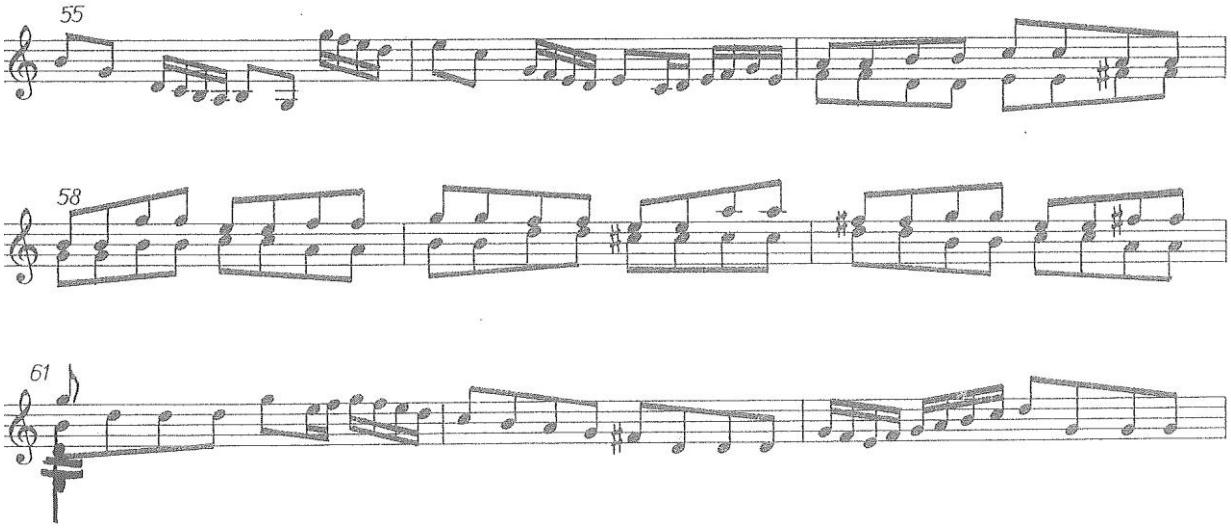
3. **Stosowanie podwójnych tryli tercjowych**, np. w *Nasce la pena mia*:

przykł. 14.*1: Nasce la pena Mia.*

4. **Wykorzystywanie niezwykle rzadko spotykanego i bardzo trudnego do wykonania trylu sekstowego,** np**.** w *Nasce la pena mia*:

przykł. 14.*2: Nasce la pena Mia.*

Praeludium, jedno z najwcześniejszych solowych dzieł skrzypcowych, odznaczające się przejrzystością formalną i motywiczną, otwiera przed wykonawcą szanse na pokazanie możliwości brzmieniowych instrumentu. Wykorzystanie w figuratywnej linii melodycznej, ale niepozbawionej przebiegów dwudźwiękowych, szerokiego ambitusu dodatkowo te walory uwypukla. Szczególną wartością utworu jest możliwość stosowania w nim smyczkowego wibrata. Przykład stanowią takty 57-61.



przykł. 15. : J. Schop, *Praeludium*, t. 55-63.

Utwór jest w zasadzie jednogłosowy, wyjątkiem jest wspomniany wyżej fragment, w którym dwugłos harmoniczny zapisany jest jako tak zwane wibrato smyczkowe (każde dwie ósemki wykonuje się na jeden smyczek).

Praeludium, pomimo monodycznego zapisu, jest utworem o „domyślnej polifonii". W takcie 5–tym następuje wejście drugiego głosu, w t. 7 - trzeciego, a w t. 11 - czwartego, basowego. Przy introdukcji kolejnych głosów kompozytor rezygnuje z głosu poprzedniego, eliminując tym samym kontrapunkt. Praktyka taka była często stosowana we wczesnej canzonie XVII-wiecznej.

Wymienione powyżej idiomatyczne cechy wykorzystywane przez Johanna Schopa w zawartych w zbiorze kompozycjach, stanowią ciekawą - nie tylko technicznie - propozycję repertuarową.

4. Heinrich Ignaz Franz von Biber

Wzrost znaczenia skrzypiec, jako instrumentu będącego w stanie w pełni oddać ekspresyjność literatury muzycznej baroku, widoczny był już w pierwszych dziesięcioleciach XVII wieku. Rozwój lutnictwa, omówiony w początku II Rozdziału, odegrał w tym procesie niebagatelną rolę. Jednak najintensywniejsze przemiany, wpisujące się w tworzenie idiomu gry skrzypcowej, prowadzące do wykształcenia się modelu wirtuozowskiego, przypadają na ostatnie ćwierćwiecze XVII wieku. Zrównoważenie elementów muzycznych z technicznymi ma swój początek właśnie w tym okresie. Na popularność skrzypiec i na ich ekspansję na niespotykaną dotąd skalę wpływało pojawianie się kompozytorów - wirtuozów. W kręgu kultury włoskiej kompozytorem, którego twórczość można określić jako punkt zwrotny w kształtowaniu techniki skrzypcowej, był Arcangelo Corelli[32]. Na gruncie niemieckim[33] taką rolę pełnił **Heinrich Ignaz Franz von Biber** (1644-1704).

[32] Corelli przebywał również w Niemczech (Moguncji, Bremie, Kolonii, Frankfurcie nad Menem i Monachium). Stosowane przez niego eksperymenty brzmieniowe, m.in. wprowadzenie progresji współbrzmień kwintowych, wywoływało liczne wystąpienia polemiczne, np. Giovanniego Paola Colonny. Związany był z Akademią Arkadyjską; jest ojcem nurtu techniki gry skrzypcowej i związanej z tym techniki kompozycji zwanej *szkołą rzymską*.

[33] Dokładniej rzecz ujmując – austriackim.

Już po stu latach od śmierci kompozytora przeświadczenie o odegranej przez niego roli w rozwoju muzyki było ugruntowane, o czym świadczy opinia wyrażona przez Charlesa Burney'a (1726-1814) w dziele *General History of Music*[34]*:*

„Spośród wszystkich skrzypków ostatniego stulecia, Biber zdaje się być najwspanialszym, a jego „solos" [utwory na skrzypce solo oraz basso continuo - przyp. aut.] *wydają się być najtrudniejsze i obdarzone większym wyczuciem smaku, niż jakakolwiek inna muzyka z tego samego okresu, jaką miałem okazję widzieć".*

Kompozytor i wirtuoz urodził się nieopodal Liberca w czeskich Sudetach, zmarł w Salzburgu. Nie zachowały się źródła poświadczające, gdzie odbywał studia muzyczne. Z informacji pośrednich można wnioskować, że mógł studiować w Pradze lub Dreźnie. Istnieją też przesłanki pozwalające przyjąć, że mógł uczyć się u J.H. Schmelzera w Wiedniu. Do 1670 roku H.I.F von Biber roku był muzykiem w kapeli dworskiej arcybiskupa Karla von Lichtenstein-Kastelkorna w Ołomuńcu i Kromieryżu.

Od 1670 roku związany był z Salzburgiem. Był kolejno muzykiem na dworze arcybiskupa Maximiliana G. von Kuenburga, następnie Johanna E. von Thuna. Od 1677 roku w katedrze salzburskiej pełnił funkcję nauczycie śpiewu figuralnego, od 1684 roku – prefekta chłopięcej szkoły śpiewu[35]. W 1679 roku został wicekapelmistrzem zespołu muzycznego działającego na dworze arcybiskupa Salzburga, a w 1684 roku - jego kapelmistrzem. W uznaniu dla jego zasług cesarz Leopold I w 1690 roku nadał mu tytuł szlachecki. Biber był, obok Johanna Jacoba Walthera [36] i Johanna Paula von Westhoffa, najznakomitszym reprezentantem twórców środkowego okresu

[34] „ Of all the violin players of the last century Biber seems to have been the best, and his solos are the most difficult and most fanciful of any music I have seen of the same period"; Ch. Burney, *General History of* Music, [za:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, T. II, s. 679.

[35] Szkoła prowadzona była przy katedrze.

[36] Z perspektywy historycznej Walther porównywany do N. Paganiniego., jako wykorzystujący w znaczący sposób grę pizzicato i arpeggio. Był autorem między innymi *Scherzi da Violino solo con il basso continuo*, dzieła opublikowanego w 1676 roku.

baroku. Trudno sobie wyobrazić powstanie sonat solowych J.S. Bacha bez wcześniejszych wysiłków i eksperymentów technicznych wspomnianych kompozytorów.

W tym kontekście na uwagę niewątpliwie zasługuje twórczość instrumentalna Bibera a szczególnie twórczość skrzypcowa. Nie tylko powody historyczne, czy naukowa predylekcja do systematyzowania dzieł muzycznych sprawiają, że dzieła Bibera obecne są w kręgu zainteresowań muzykologów i wykonawców. O takim stanie rzeczy decyduje ich wartość muzyczna. Jednym z najistotniejszych, nie tylko z punku widzenia tematyki niniejszej pracy osiągnięć kompozytorskich Bibera są sonaty na skrzypce solo i b.c.[37]. Do najbardziej znanych zalicza się opublikowany w Salzburgu w 1676 roku cykl szesnastu sonat *Zur Verherrlichung von 15 Mysterien aus den Leben Mariaei*. Pod względem formalnym w sonatach nie istnieje jeden obowiązujący model. Każda z nich prezentuje odmienny sposób ujęcia cyklu. Wstępne części są zazwyczaj preludiami zbliżonymi formalnie do toccat organowych, kolejne - tańcami. Trudno, zwłaszcza wobec jednoznacznych odniesień religijnych, nie doszukiwać się w kompozycji elementów ilustracyjnych. Widoczne są one od pierwszych ogniw cyklu. Warto przy tym zaznaczyć, że tak lubiane przez Bibera efekty ilustracyjne w niezwykłym cyklu *Sonat misteryjnych* nabierają wyjątkowej głębi wyrazu. Wszystkie bowiem zdobycze techniczne swojej epoki kompozytor podporządkował retoryce muzycznej.

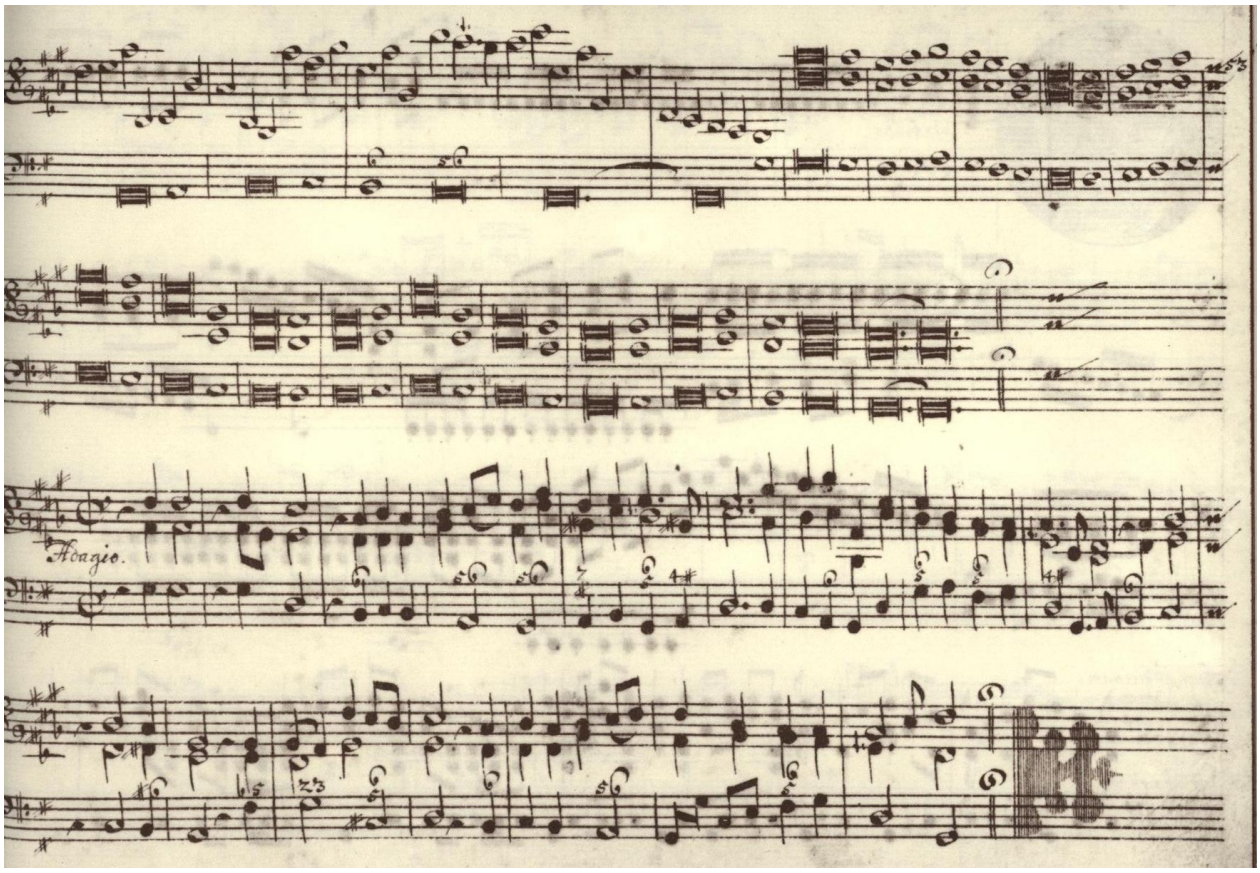
Jednym z przykładów obrazujących podaną przeze mnie tezę jest *Sonata VI Leiden Christi am Ölberg*, w której początkowe *Lamento* nosi znamiona ilustracyjności. Widać to jeszcze dobitniej w *Ukrzyżowaniu* i *Zmartwychwstaniu.*

Retoryce muzycznej podporządkowana jest też całkowicie skrzypcowa wirtuozeria. Jeżeli w utworach świeckich Biber epatował techniką gry i nietypowymi sposobami artykulacji, to skrzypcowa wirtuozeria, która przecież istnieje w *Sonatach*, podporządkowana jest jednemu celowi - przedstawieniu muzyką treści różańcowych tajemnic.

Niektóre z biblijnych wydarzeń Biber ilustruje dosłownie, jednak w większości *Sonat* muzyka ma znaczenie bardziej symboliczne, wyraża bowiem stany emocjonalne, jakie tym wydarzeniom towarzyszyły. W utworach naczelną zasadą staje się więc dbałość o utrzymanie właściwego nastroju, do czego Biber stosuje cały system figur retorycznych. Kompozytor z pełną świadomością wykorzystuje też cechy rytmiczne i metryczne tańców, warstwie melodycznej powierzając funkcję nośnika emocji. Przykład może stanowić *Sonata XI Zmartwychwstanie*

[37] Pozostałe utwory to m.in. : *8 Sonatae a violino, Sonata In a „Representatio avium”.*

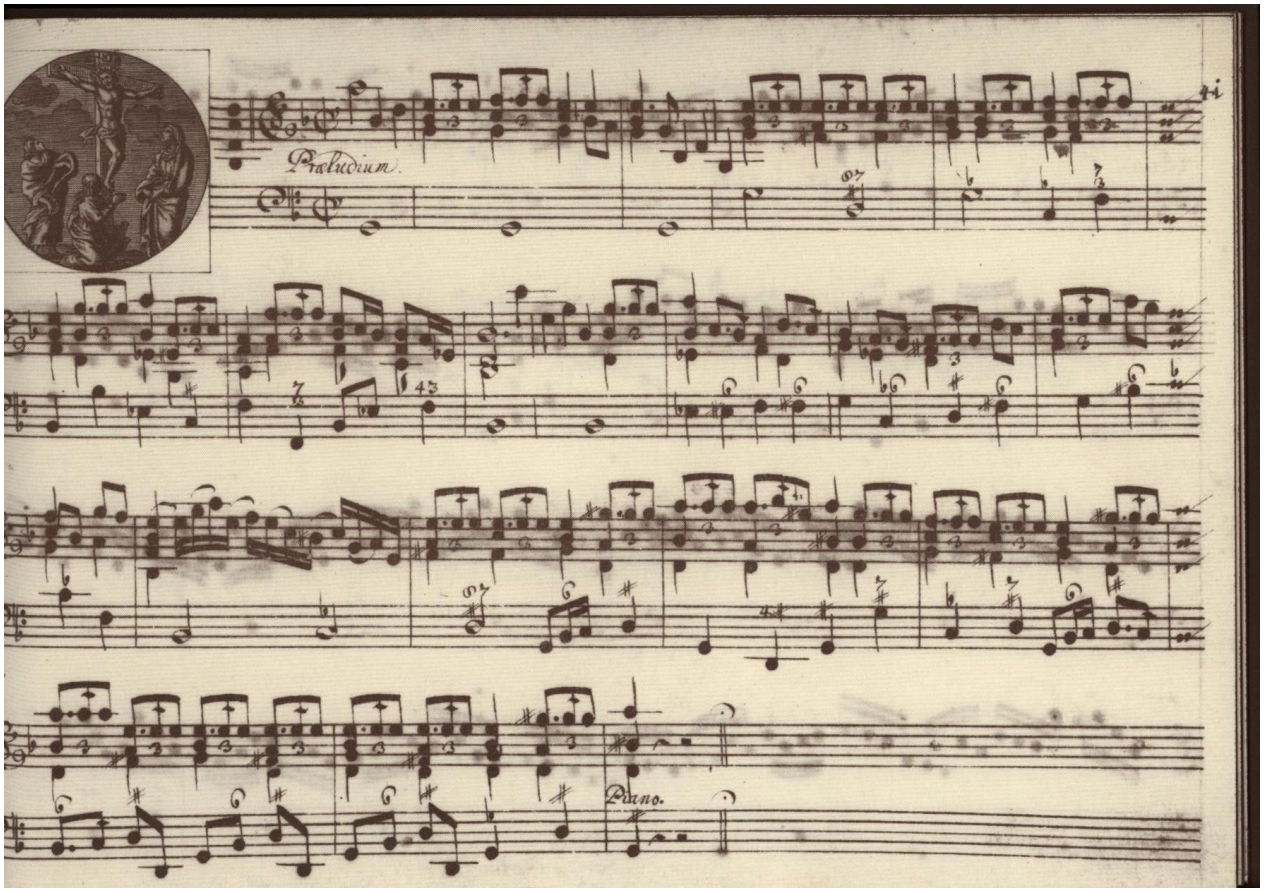
i *Sonata X Ukrzyżowanie* . W *Sonacie XI* linia melodyczna obfituje w duże skoki, a harmonia osadzona jest we współbrzmieniach konsonansowych. Charakter tego ogniwa oddaje radość przypisaną tej części Różańca.



przykł. 16. 1: Sonata XI; partia skrzypiec i basso continuo.

Odmienną postać przybiera linia melodyczna *Sonaty X g-moll Ukrzyżowanie*. Charakter części bolesnej podkreślają dysonansowe współbrzmienia i użycie mniejszych odległości interwałowych. Jest jedną z najbardziej przejmujących w wyrazie *Sonat misteryjnych* Heinricha Ignaza Franza von Bibera. Jej *Preludium* można uznać za muzyczne studium cierpienia, za nieomal dźwiękowy obraz wbijania gwoździ w ciało Chrystusa. Taki przecież jest sens

zastosowania przez kompozytora ostrych akordów i poszarpanych rytmów punktowanych. Linie melodyczne skrzypiec tworzą symboliczny znak krzyża.



przykł. 16. 2: Sonata X *Preludium*; partia skrzypiec i basso continuo.

W sonatach solowych Bibera, co trudno przyjąć ze zdziwieniem biorąc pod uwagę przynależność kompozytora do niemieckiego kręgu muzycznego, bardzo często obecna jest forma wariacyjna, niejednokrotnie oparta na basso ostinato. Wspomniana technika kompozytorska widoczna jest we wszystkich typach utworów. Niezwykłą rolę pełni w *X Sonacie*. To właśnie w tym dziele w zamyśle *Arii z wariacjami* Biber oddaje tajemnicę śmierci Zbawiciela. Ostatnia wariacja, ilustrująca scenę trzęsienia ziemi opisana w *Ewangelii wg św. Mateusza* zawiera smyczkowe tremolo i szybkie repetycje dźwiękowe, które w niezwykle dojmujący sposób oddają grozę wydarzeń.

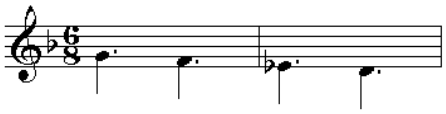
Przełomowym osiągnięciem kompozytorskim Bibera było stworzenie pierwszej sonaty na skrzypce solo bez towarzyszenia basso continuo. Utwór ten zamyka omawiany powyżej cykl, jest jego ostatnim, szesnastym ogniwem[38], zarazem monumentalnym cyklem wariacji.

Ilustracja zamieszczona w manuskrypcie

W warstwie muzycznej *Sonata XVI - Passacaglia* oparta jest na ostinatowym temacie, który tworzą stopnie opadającego tetrachordu w tonacji g (eolskiej):

g^1 – f^1 – es^1 – d^1.

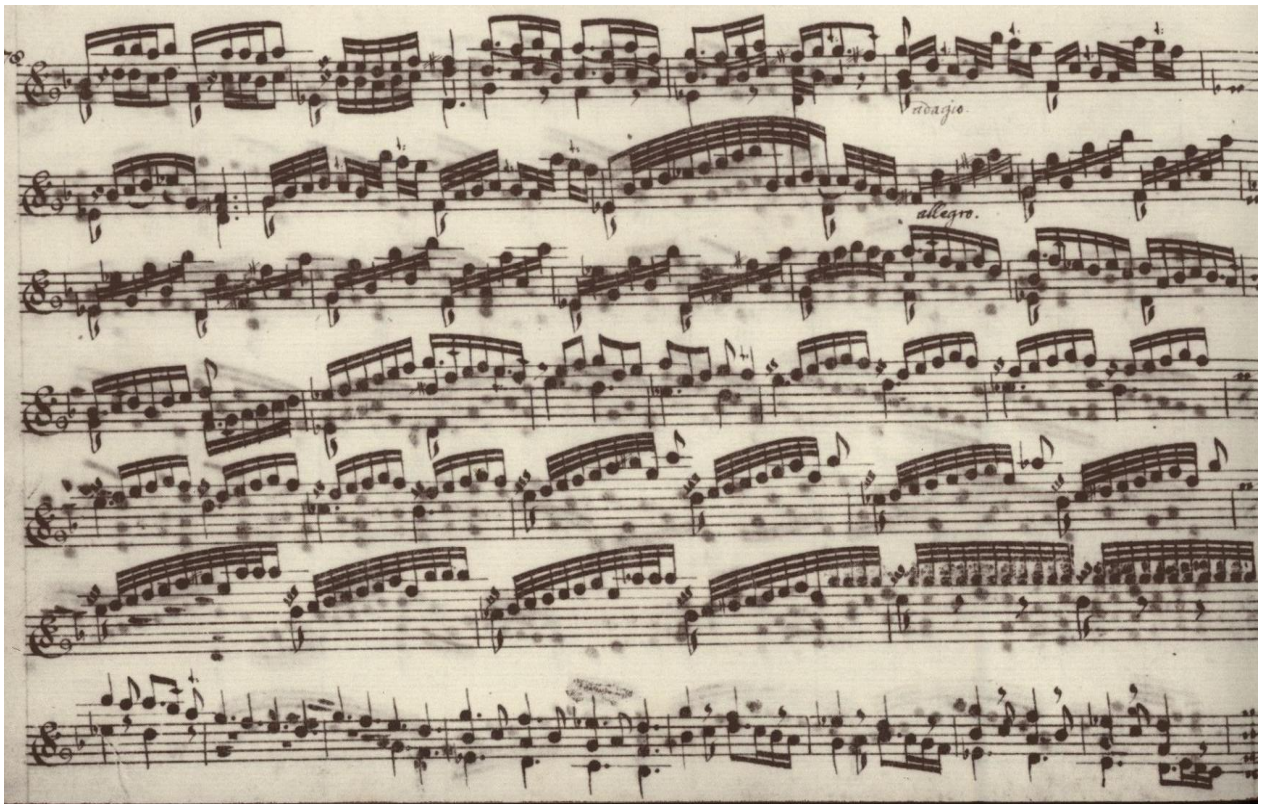
Model formalny *Sonaty XVI* tworzy wspomniany dwutaktowy temat, utrzymany w metrum 6/8



przykł. 17.1

oraz 64 jego wariacje, co ma wyraźne podłoże symboliczne.

[38] R. Lotter, *The Mystery of the „Mystery Sonatas”*; *Heinrich Ignaz Franz von Biber: Mysteriensonaten*, Lyriarte OC 514.



przykł. 17.2, *Sonata XVI, Passacaglia.*

Do podkreślenia ideowej wymowy *Passacaglii* kompozytor wszechstronnie wykorzystuje również akordy i grę w wysokich pozycjach (ambitus sięga **g³)**. W *Sonacie* stosuje również ciekawe smyczkowanie. Warto odnotować, że każda z *Sonat misteryjnych* posiada własną skordaturę. Tylko pierwszy i ostatni utwór cyklu zachowuje właściwy, typowy kwintowy strój skrzypiec.

Skordatura, tak jak pozostałe zabiegi techniczne stosowane przez Bibera w omawianym cyklu, nie była środkiem samym w sobie. Z jednej strony umożliwiała wykonanie dwudźwięków i akordów, które w normalnym stroju byłyby niemożliwe do wykonania, z drugiej zaś - poprzez rezonans pustych strun - znacząco wpływała na brzmienie instrumentu, co było ważnym elementem dźwiękowej kolorystyki. Najbardziej niezwykłą skordaturę Biber zastosował w *Sonacie XI Zmartwychwstanie*. Struny strojone są: **g – g¹ – d¹ – d²**. Zabieg ten umożliwia grę w oktawach przy użyciu najprostszego palcowania - jeden palec na dwu strunach. Biber wykorzystuje w tej sonacie efekt trzygłosowego unisono (skrzypce dwugłosowo plus bc.) w tryumfalnym chorale *Surrexit Christus hodie* (przykład 16.1).

Twórczość Heinricha Ignaza Franza von Bibera jest ukoronowaniem całego dotychczasowego spojrzenia kompozytorów na możliwości techniczne i brzmieniowe skrzypiec. Jest też źródłem zdobycia wiedzy na temat rozwoju technik artykulacyjnych. To właśnie Biber wprowadził oznaczenia dotyczące gry staccato. Zintensyfikował zastosowanie smyczkowania synkopowanego (w tym też bariolażu, arpeggianda i ondeggianda). Był też eksperymentatorem w zakresie stosowania skordatury[39], którą doprowadził do zdumiewającego poziomu, którego żaden inny kompozytor nie był w stanie przekroczyć. Upodobanie Bibera do skordatury najbardziej widoczne jest właśnie w *Sonatach misteryjnych*, w których zastosował 14 różnych strojów. Należy również odnotować, że w jego twórczości zastosowanie wielodźwięków, wymagających od instrumentalisty wyjątkowej sprawności, osiągnęło nadzwyczajną pozycję, którą przewyższała jedynie występująca u Johanna Paula von Westhoffa, wsparta dodatkowo technikami polifonicznymi. Atrakcyjność nie tylko techniczna, ale przed wszystkim muzyczna twórczości Bibera sprawia, że jego dzieła składają się na kanon utworów cieszących się, zresztą zasłużenie, olbrzymim zainteresowaniem wykonawców. Stanowi wspaniałą zapowiedź twórczości skrzypcowej Jana Sebastiana Bacha.

5.Johann Paul von Westhoff

Narodziny nowej epoki w dziejach muzyki, które nastąpiły na przełomie XVI i XVII wieku, były efektem koincydencji wielu zjawisk zachodzących w tym czasie. Uświęcony tradycją porządek muzyki europejskiej uległ radykalnej przemianie. Dotyczyło to nie tylko spektakularnego konfliktu miedzy *prima* i *seconda prattica*, ale także przemian zachodzących na gruncie muzyki instrumentalnej. Powstające dogmaty nowego kierunku były znacznie silniejsze niż najsurowsze reguły tradycyjnego kontrapunktu renesansowego. Ideałem *nowej muzyki*, oczywiście pierwotnie problem odnosił się do twórczości wokalnej, miała być jej jednogłosowość. W to rewolucyjne podejście do przemian zachodzących w warstwie melodycznej doskonale zaczęła wpisywać się potrzeba emancypacji instrumentów i ich ekspansja.

[39] E. Dann, *Heinrich Biber and the Seventeenth Century Violin*, Book, 1968., s.58.

XVII wiek był czasem kształtowania się nowego stylu monodycznego, w który wpisywała się z powodzeniem technika polifoniczna. W drugiej połowie XVII wieku wykształciły się wszystkie najważniejsze gatunki i formy muzyki instrumentalnej dojrzałego baroku: zespołowe sonaty i koncerty, solowa sonata da chiesa i da camera, suita solowa i zespołowa, concerto grosso i koncert solowy, fuga. Proces krystalizacji gatunków przebiegał nie zawsze w pełni czytelnie. Wiele form wpływało na siebie wzajemnie, co często utrudniało wyznaczenie ścisłej granicy gatunkowej. Na zarysowane zaledwie przemiany nakładał się gwałtowny rozwój idiomów instrumentalnych. Zachodzące w muzyce tego czasu zjawiska czyniły z epoki nie tylko czas dynamicznych przemian, ale również sferę oddziałującą perspektywicznie na następne dziesięciolecia.

Kompozytorem, którego twórczość egzemplifikuje - w płaszczyźnie tematycznej niniejszej pracy - nakreśloną powyżej problematykę jest **Johann Paul von Westhoff**. Kiedy w 1703 roku młody Jan Sebastian Bach przybył na dwór księcia Johanna Ernsta w Weimarze, pracując pół roku jako skrzypek w dworskiej kapeli, spotkał tam Johanna Paula von Westhoffa - skrzypka, kompozytora i dyplomatę, pełniącego od 1698 roku funkcję osobistego sekretarza książęcego. Nie tylko ów wątek biograficzny skłania do postawiania tezy o istnieniu wpływu Westhoffa na twórczość skrzypcową Bacha. O możliwym jego oddziaływaniu świadczyć może przede wszystkimi sama spuścizna kompozytorska[40].

Johann Paul von Westhoff, żyjący w latach 1656- 1705, był jednym z najwybitniejszych skrzypków i kompozytorów XVII wieku, obok Johanna Jacoba Walthera i Heinricha Ignaza Franza von Bibera uznawany był za najważniejszego twórcę siedemnastowiecznego idiomu skrzypcowego[41]. Warto przy tym odnotować, że każdy z trzech wymienionych Kompozytorów - wirtuozów odcisnął piętno na różnych płaszczyznach. I tak: Biber specjalizował się w wykorzystaniu skordatury, Walther – w problematyce smyczkowania i grze w wysokich pozycjach, zaś Westhoff – w grze wielogłosowej i polifonicznej. Urodzony w Dreźnie kompozytor, gdzie odebrał edukację w latach 1674-97, za przykładem swego ojca Friedricha von Westhoffa, służył w elektorskiej, później - w królewskiej orkiestrze dworskiej. W tym okresie wydał dwa kompletne zbiory utworów skrzypcowych:

---

[40] Ch.Wolff, *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician*, Oxford University Press ,2002, s.37-45.

[41] F.Göthel i P. Wollny, *Johann Paul von Westhoff*, hasło: [w] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition,2001, t.XXVII, s.329.

- ***Sonate a violino solo con basso continuo consacrate al Grand' Apolline di questi tempi***-
6 sonat na skrzypce i b.c., wydanych w 1694 roku,
- ***6 Suit*** - przeznaczonych na skrzypce solo, wydanych w 1696 roku.

W latach 1681-82 za zezwoleniem elektora Johanna Georga odbywał podróże po Europie, w tym do Francji, gdzie występował między innymi przed królem Ludwikiem XIV. To właśnie w Paryżu zostały opublikowane kolejne utwory Westhoffa:
- ***Sonata La Guerra*** - utwór programowy, wydany w *Mercure galant* w 1682 roku,
- ***Suita na skrzypce solo*** - utwór wydany również w *Mercure galant* w 1683 roku.

Warto przy tej okazji nadmienić, że aktywność Johanna Paula von Westhoffa i oryginalność jego życia była imponująca. Ze swadą pisał o tym w swoim *Leksykonie* Johannn Gottfried Walther[42]. Znajdujemy w zbiorze pism notatkę, z której wynika, że kompozytor biegle posługiwał się językiem włoskim, francuskim i hiszpańskim, że podróżował między innymi do Lubeki i Szwecji. Możemy z niemałym zdumieniem przeczytać, że odbywał służbę wojskową pod dowództwem cesarskiego generała von Schultza i brał udział w węgierskiej kampanii przeciw Turkom, a także został uhonorowany w 1684 roku Złotym Łańcuchem przez cesarza Świętego Cesarstwa Rzymskiego Narodu Niemieckiego Leopolda I. W notatce nie zabrakło też informacji z życia osobistego, a dotyczy ona małżeństwa z córką archidiakona drezdeńskiego kościoła NMP.

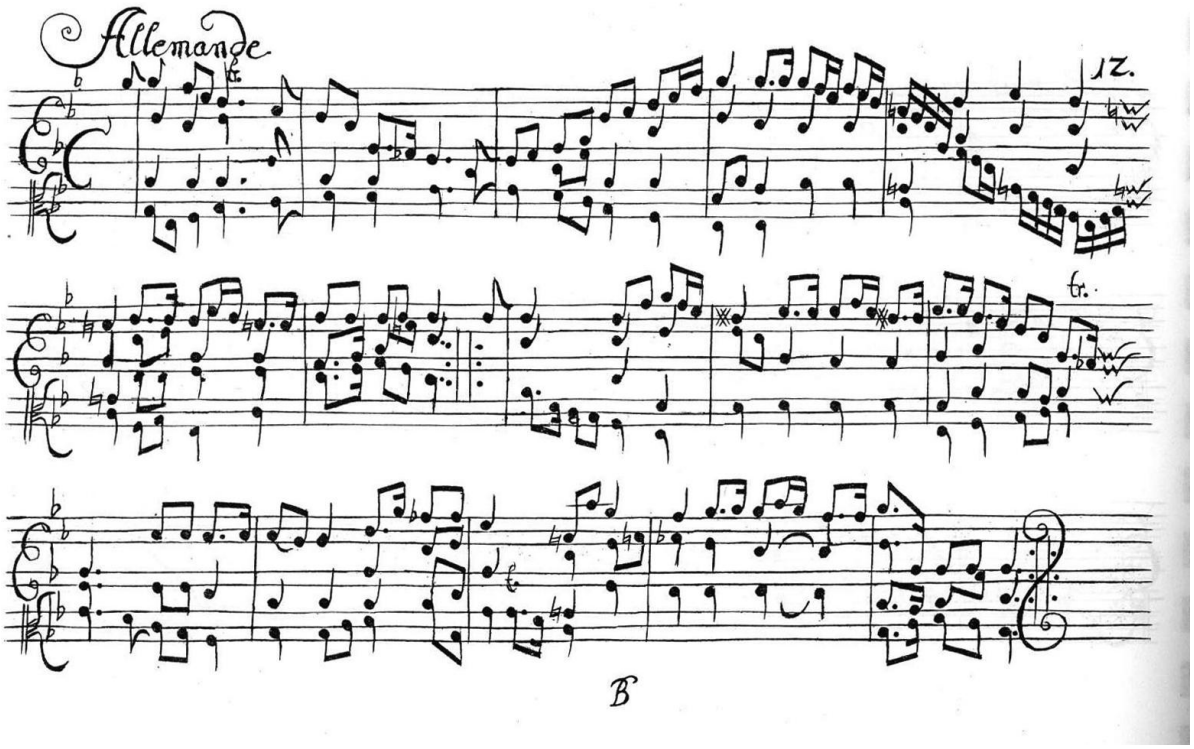
Silne związki z Dreznem poświadczone są nie tylko wątkami biograficznymi, ale również wydawniczymi. Jak zostało już w niniejszej pracy odnotowane, w Dreźnie ukazało się drukiem jedno z najistotniejszych dzieł skrzypcowych Westhoffa - ***6 Suit na skrzypce solo***. Dalsze losy kolekcji nie są jasne. Nie wiadomo, dlaczego przez ponad dwieście lat nie wiedziano o jej istnieniu. Została na nowo odkryta dopiero w 1913 roku, kiedy to niejaki Soma Nador ofiarował jeden egzemplarz *Suit* Miejskiej Bibliotece w węgierskim mieście Szeged. Zbiór po raz pierwszy został opisany w 1929 roku w węgierskojęzycznej publikacji opisującej życie muzyczne miasta. Światu muzycznemu przywrócił go historyk Peter Varnai[43].

Trudno dociekać, dlaczego jedyny znany egzemplarz zbioru *Suit* zachował się właśnie tam. Nie należy jednak wiązać tego faktu z wojennym epizodem Westhoffa i jego pobytem na Węgrzech w czasie wojny z Turcją. Zbiór składa się z 30-tu stron ułożonych horyzontalnie.

[42] Johannn Gottfried Walther: *Musicalisches Lexicon,* Lipsk 1732, wyd. faksymilowe, Bazylea 1953, s. 67-68.
[43] Informacje pochodzą z notatki do wydanych przez P. Varnai'a *Suit*. Johann Paul von Westhoff: *Sechs Suiten für Violine solo*, Edition Peters, Lipsk 1974

Brakuje w nim niestety strony tytułowej i strony ostatniej, co powoduje, że ostatnia część (*Gigue*) *Suity VI* jest niekompletna. Zachowała się natomiast dedykacja[44], nazwisko kompozytora i data drezdeńskiej publikacji[45]. Wszystkie *Suity* są czteroczęściowe i składają się z podstawowych, typowych tańców suity barokowej: ***Allemande, Courante, Sarabande*** i ***Gigue.***

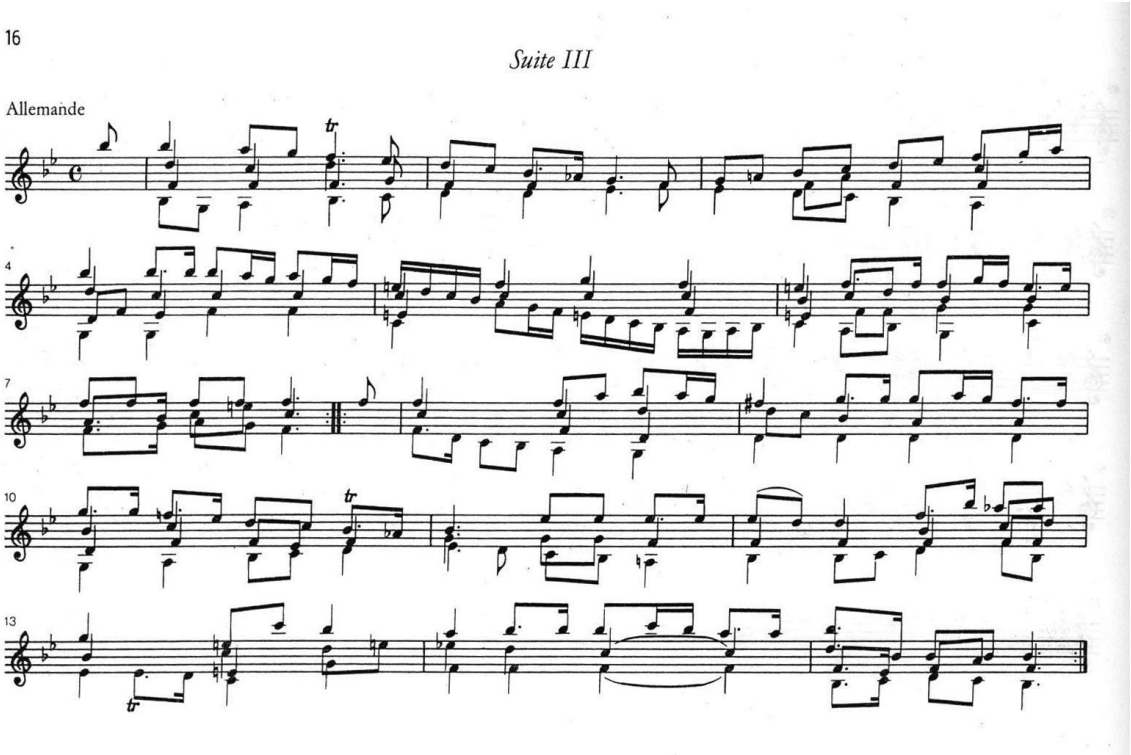
Na szczególną uwagę zasługuje zachwycająca szata graficzna publikacji, jej niezwykle artystyczne wysztychowanie. W zapisie nutowym *Suit* zastosowany został unikalny system notacji:



przykł. 18. 1: Suita III B-dur ; *Allemande*, t. 1-5.

[44] Brzmi ona: *dla królowej Krystyny Eberhardyny.*
[45] 6 lipca 1696 roku.

We współczesnej edycji:



przykł. 18. 2: Suita III B-dur ; *Allemande*, t. 1-5

Jak można zauważyć, Westhoff stosuje system ośmiu linii, uplasowanych w systemie 3+2+3, opatrzonych dwoma kluczami: francuskim G i mezzosopranowym C. W XVII wieku system notacji wieloliniowej stosowany był dosyć często w muzyce klawesynowej (na przykład u Johanna Jakoba Frobergera). W muzyce skrzypcowej zastosowanie tej notacji można uznać za ewenement. Nawet w *Sonacie* Bibera (ze zbioru tzw. *Sonat Salzburskich*) i Walthera – przeznaczonych również na skrzypce (ze zbioru *Hortulus Chelicus*), wspomniani kompozytorzy wykorzystują dwie zwykłe pięciolinie. Rodzi się zatem pytanie o powód zastosowania przez Westhoffa tak niecodziennej notacji. Może powodem była chęć uczynienia dzieła niedostępnym i ekskluzywnym, przeznaczonym do wyłącznego użytku samego kompozytora - wirtuoza i jako niepospolity dar ofiarowanego królowej Krystynie Eberhardynie? Jest to tym bardziej zagadkowe, że istnienia tego utworu nie odnotował nawet Johann Gottfried Walther – związany z Dreznem kompozytor, organista i teoretyk muzyczny, twórca m.in.

Musicalisches Lexicon, który znał Westhoffa. Poświęcił mu przecież we wspomnianym leksykonie wiele uwagi.

Może u podstaw zastosowania takiego zapisu leżały powody stricte praktyczne, zapewniające wykonawcy lepszą czytelność? System notacji Westhoffa pozwala na uniknięcie większości linii dodanych górnych i jednocześnie eliminuje konieczność dopisywania linii dodanych dolnych. Rozdzielenie linii w porządku 3+2+3 ułatwia de facto odczytanie zapisu i być może, dla wprawnego XVII-wiecznego muzyka, uwydatniało wielogłosowy idiom kompozycji.

Współczesnemu skrzypkowi odczytanie utworu w wersji oryginalnej może nastręczać wiele trudności, jednakże problem ten eliminuje wielość wydań. *Suity* zostały w ostatnich latach kilkukrotnie opublikowane zarówno w wersji faksymilowej, jak i transkrybowanej.

W zbiorze *Suit* Johanna Paual von Westhoffa ciekawym, z punktu widzenia retoryki muzycznej, zagadnieniem jest układ tonacji poszczególnych *Suit*. Układa się od w tetrachord wstępujący: **a**-moll, **A**- dur, **B**- dur, **C**-dur, **d**- moll**, D**- dur.

Trudno ignorować w teoretycznych rozważaniach cała sferę, tak silnie obecną w świadomości twórców barokowych, odnoszącą się do teorii afektów. Wywodząca się jeszcze z antyku zasada *numerus sonorus*, wykazująca zależność między układem półtonów w tetrachordzie a etycznym ich oddziaływaniem, w epoce baroku znajdowała również swoje zastosowanie. Teoretycy muzyki, a co za tym idzie również kompozytorzy, z pełnym przekonaniem odnosili się do kwestii ułożenia całych i półtonów w tetrachordzie jako do zagadnień implikujących wywoływanie określonych afektów.

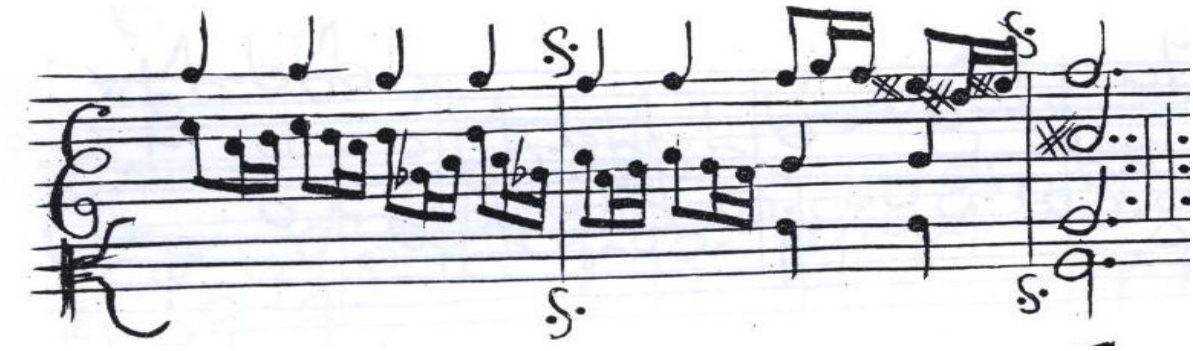
W warstwie formalnej każda z *Suit*, co zostało wcześniej zasygnalizowane, składa się z czterech tańców:

- ***Allemande*** **-** zawsze utrzymane w metrum C,
- ***Courante*** **-** (odmiana francuska, a nie jak u J.S. Bacha włoska- Corrente) w metrum 3/2,
- ***Sarabande*** - w metrum 3/1 lub w metrum 3/2
- ***Gigue*** - zapisywany w metrum 9/4 lub notowany w taktach podwójnych:
  12/4, 6/2 i 6/4.

Wyjątkowym zabiegiem posłużył się Westhoff w *Allemande* z *Suity* I, wprowadzając do tańca zmiany tempa. I tak, w takcie 12-tym pojawia się oznaczenie *adagio*, które w już w takcie 15-tym przechodzi w *allegro*. Ciekawym zabiegiem formalnym, otwierającym przed wykonawcą

możliwości interpretacyjne, jest wpisanie przez kompozytora do trzech tanecznych części fermat. Znajdują się one w: *Allemande* (*Suita II*), *Courante* (*Suita IV*) i *Allemande* (*Suita VI*). Westhoff najprawdopodobniej chciał tym zapisem wymusić konieczność zastosowania kadencji.

W opisywanym zbiorze występują również oznaczenia dynamiczne sugerujące wykonawcy uzyskanie efektu echa (*Allemande* i *Gigue* z *Suity II, Gigue* z *Suity III, Allemande, Sarabande* i *Gigue* z *Suity IV*) oraz znaki zaznaczające *petite reprise:*



przykł. 19.: Suita III B-dur .

W swoich *Suitach* Westhoff nie przekracza czwartej pozycji, nie wymaga też skomplikowanego smyczkowania. Wyznacznikiem wirtuozerii skrzypcowej jest dla niego polifoniczna gra dwudźwiękowa i akordowa. Można powiedzieć, że *Suity* są swoistym traktatem skrzypcowej wielogłosowości, w którym kompozytor zawarł bardzo wiele niezwykle pomysłowych, a przy tym trudnych technicznie rozwiązań akordowych. W całym zbiorze fragmenty jednogłosowe pojawiają się incydentalnie, większość utworów to kompozycje dwugłosowe. Westhoff nie stronił też od trzy- i czterogłosów. Przykład stanowią *Saraband* z *Suity I, III* i *VI*.

Wielogłosowość, która jest cechą charakterystyczną dla całej jego twórczości pozwalała na stosowanie techniki imitacyjnej, co doskonale widać w ostatnich ogniwach cyklu (*Gigue* z *Suity I, II, III* i *V*). Z całego zbioru utworów przeznaczonych na skrzypce solo najbardziej interesującą pod względem wykorzystania techniki akordowej i jednocześnie najbardziej wymagającą

technicznie jest *Suita III*. Cykl utrzymany jest w tonacji B-dur, która jest znacznie mniej idiomatyczna dla skrzypiec niż D-dur, czy G - dur[46].

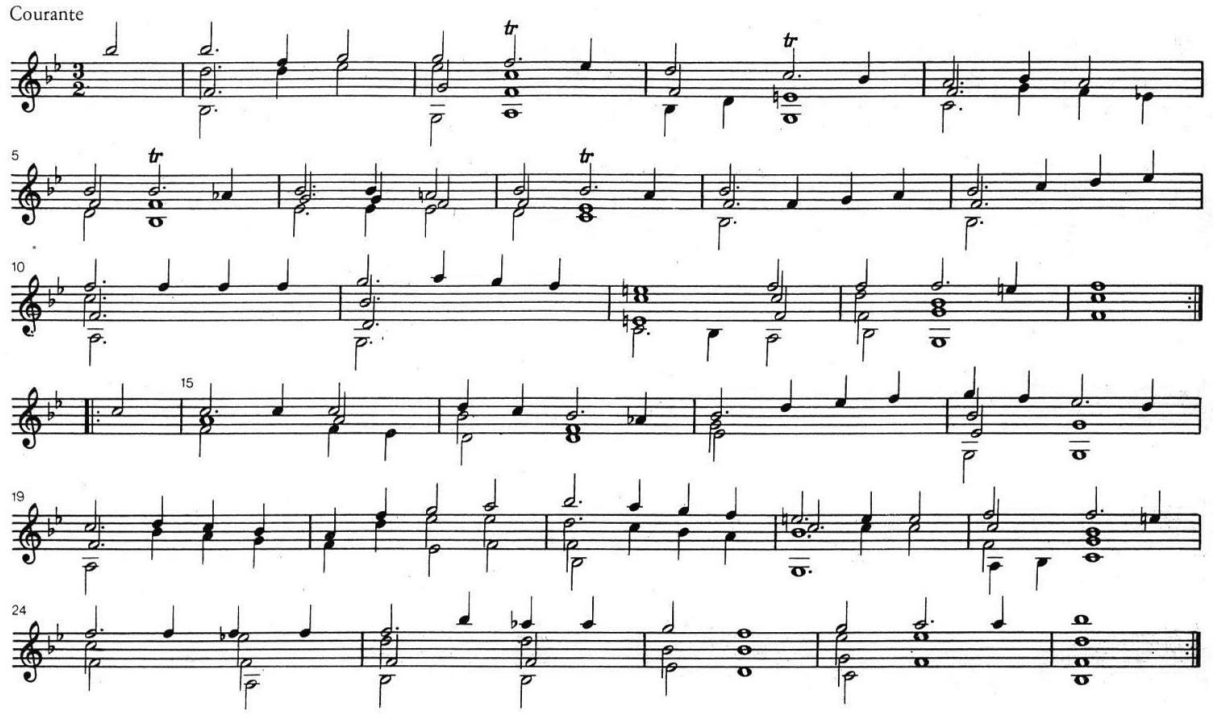
Zgodnie z zasadami filozoficznej doktryny afektów tonacja ta miała wyrażać dumę i uroczysty charakter. Zamierzenie kompozytora, wyrażające się wykorzystaniem tej tonacji, jest niezwykle czytelne. Pod względem siły wyrazu cykl ten znacznie odbiega od pozostałych. ***Allemande*** już od pierwszego taktu emanuje orkiestrową wręcz potęgą brzmienia. Westhoff, na odcinku dwóch pierwszych taktów zmniejsza ambitus z dwóch oktaw pomiędzy skrajnymi głosami (**b - b^2**) do pojedynczej nuty zanotowanej jako unisono. W niezwykle wyrafinowany sposób przeprowadza linię melodyczną poprzez wszystkie głosy (tt.4 - 6), nie rezygnując przy tym z akordowego akompaniamentu. Wszystkie głosy, łącznie z basowym, traktowane są niezależnie i posiadają własny model melodyczny.

Również w warstwie harmonicznej pierwsza część cyklu zasługuje na uwagę. Pojawiają się w niej modulacje (t. 13 i t.14) oraz dysonanse (sekunda mała w t. 7 i t.15).Warstwa muzyczna cyklu – wobec zachodzącej pewności, że wykonawcą utworów był sam kompozytor – pozwala przypuszczać, że Westhoff – skrzypek dysponował bardzo elastyczną lewą ręką. Często bowiem stosuje niewygodne, wymagające rozciągnięcia palców, układy akordowe. Trzygłosowe akordy durowe w układzie skupionym (**d^1 - fis^1 - a^1** lub **a^1 – cis^2 – e^2**) z wykorzystaniem pustej struny jako jednego ze składników są dla skrzypiec idiomatyczne. Używane przez Westhoffa wykraczają poza uznany idiom: w przypadku stosowanych przez Westhoffa akordów Es-dur i B-dur, czwarty palec musi zostać przesunięty o pół tonu w górę, przy jednoczesnym użyciu palca pierwszego i trzeciego. I tak, zamiast typowej odległości sekundowej między trzecim i czwartym palcem, tworzy sie tercja mała. W *Allemande*, jeden z owych skomplikowanych technicznie akordów **es^1 - g^1 - b^1** pojawia się już w takcie 11. Kolejny, wymagający od wykonawcy wysiłku, występuje w 15-tym takcie ***Courante*** omawianej *Suity*. Jest to trójdźwięk **f^1 - a^1 – c^2,** którego wykonanie obliguje nie tylko do rozciągnięcia ręki, ale również do zastosowania drugiej pozycji.

Jest to jedyne znane mi zastosowanie takiego akordu w barokowej literaturze skrzypcowej. Warto przy tym nadmienić, że niezależnie od komplikacji technicznych wspomnianych akordów cała sfera wykonawcza odnosząca się do wielodźwięków, tak charakterystyczna dla spuścizny

[46] Tylko jeden utwór na skrzypce solo w całości skomponowany został w tej tonacji. Jest nim pochodząca z lat 90 - tych XVIII wieku *Sonata* Johanna Wilhelma Rusta.

Westhoffa, wymaga nieustannego stosowania wyższych pozycji. Jest to zabieg rzadko stosowany w XVII wieku, świadczący o olbrzymim indywidualizmie twórczym kompozytora. Idealny przykład stanowi czterodźwiękowe współbrzmienie **g - b^1 – c^2– e^2 ,** występujące w 22-gim takcie *Courante*.



przykł. 20.: Suita III B-dur *Courante.*

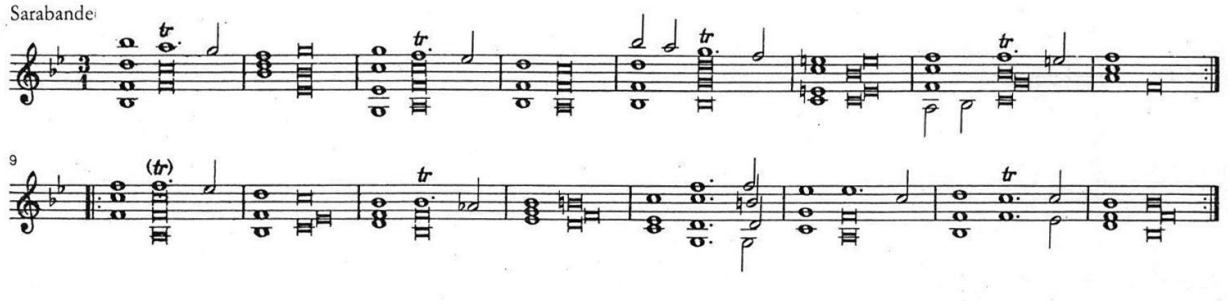
Omawiana część utrzymana jest w fakturze homofonicznej. Głosem melodycznym jest głos najwyższy. Pozostałe - tworzą harmoniczne wypełnienie - w kilku zaledwie fragmentach odznaczające się większą ruchliwością motywiczną (tt. 19-20).

Kolejnym ogniwem składającym się na *Suitę III* jest ***Sarabanda*** utrzymana w metrum 3/1. Jej budowa formalna jest wyraźnie okresowa. Składa się z szesnastu taktów, podzielonych na dwa ośmiotaktowe zdania, na które składają się dwutaktowe motywy. Westhoff warstwę melodyczną osadza na typowym dla sarabandy modelu rytmicznym, w którym akcenty w taktach nieparzystych przypadają na pierwszą i drugą miarę.

Sarabanda w całości napisana jest akordowo: trzy i czterogłosowo. Jedyne odstępstwo od tej zasady występuje w takcie 15-tym[47]. Wykonanie akordów, także w tej części, wymaga od skrzypka nadzwyczajnego rozciągnięcia palców. Widoczne jest to w takcie drugim, w którym

[47] Dominanta jest dwudźwiękiem.

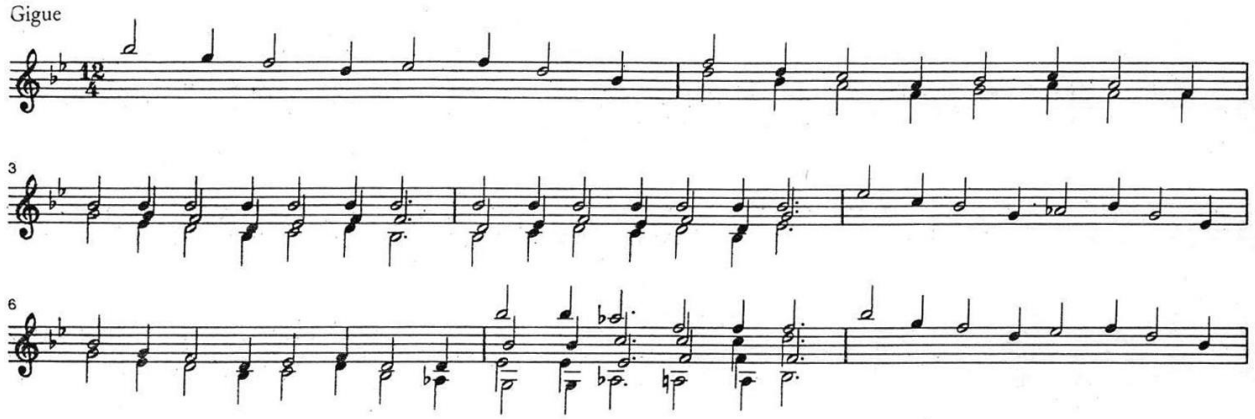
Westhoff zapisał trójdźwięk **b¹ – d²– f²** oraz w takcie dwunastym (**b¹ – d²– f²**). Kompozytor również w takcie 6-tym stawia przed wykonawcą nietypowe wymagania techniczne. Zapisany jest tam czterodźwięk (**c¹ – e¹– b¹ – e²**) wymagający z kolei wyjątkowego ścieśnienia dłoni. *Sarabanda* jest częścią homofoniczną, w której głosem prowadzącym linie melodyczną jest głos najwyższy.



przykł. 21.: Suita III B-dur *Sarabande.*

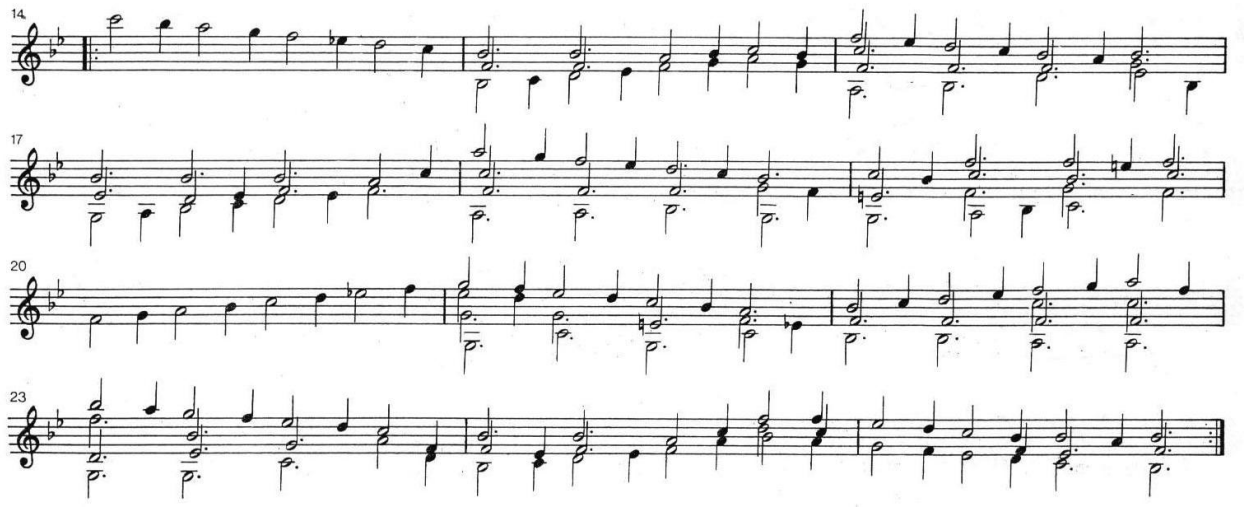
Częścią zamykającą *Suitę III* jest ***Gigue*** zapisany w metrum 12/4. Od pozostałych części różni ją zastosowana polifonia. Ekspozycja tematu obejmuje fugowane przeprowadzenie tematu przez trzy głosy w stosunku kwarty i kwinty (tt. 1-3), po której pojawia się jednotaktowy łącznik prowadzący do kolejnego przeprowadzenia tematu, tym razem w dwóch głosach. Ostatnie, trzecie

pokazanie tematu poprzedzone jest również łącznikiem, ale już czterogłosowym.



przykł. 22.1: Suita III B-dur *Gigue*

Gigue kończy trzygłosowy motyw[48], którego kolejne warianty pojawiają się w zmiennej dynamice. Końcowy odcinek części jest prawdziwym wyzwaniem technicznym, wymuszającym przy wykonywaniu sekwencji współbrzmień: **b^1 – d^1– f^1 , b^1 – c^2– e^2, a^1 – c^2– f^2** niezwykłą elastyczność lewej ręki i jej czwartego palca. W *Gigue* kompozytor w skrajnych głosach z upodobaniem wykorzystuje imitacje w inwersji. I tak: głos najwyższy zstępuje w pochodzie gamowym, a głos najniższy wstępuje (t. 14- 18), po jednotaktowym łączniku modulującym role głosów zostają zamienione.



przykł. 22.2: Suita III B-dur *Gigue.*

Solową twórczość skrzypcową **von Westhoffa** reprezentuje jeszcze jedna kompozycja, zamieszczona w styczniowym numerze paryskiego miesięcznika *Mercure Galant* z 1683 roku. Jest nią ***Suita A-dur***, w publikacji anonsowana jako *Suite por Violon sans Basse conitin. Par M. I. P. Westhoff Musicien de chambre de S. A. L'Electeur de Saxe*. Ów kontekst wydawniczy czyni z *Suity* utwór jeszcze bardziej interesującym. Rodzi się bowiem pytanie o przyczynę zamieszczenia dzieła w periodyku przeznaczonym przecież dla Francuzów. Muzycy francuscy prawdopodobnie zupełnie nie akceptowali włoskiej predylekcji do instrumentalnej wirtuozerii czy niemieckiego upodobania do skrzypcowej gry polifonicznej. Wobec minimalnego, jeżeli nie zupełnie nieistniejącego[49] zainteresowania ich solową muzyką skrzypcową, można doszukiwać się kilku powodów wydania drukiem dzieła Westhoffa. Jedną z nich może być pomysł wydawcy

[48] Motyw pojawia się w 11-tym takcie.
[49] W XVII wieku nie powstał żaden utwór francuski przeznaczony na skrzypce solo.

na ozdobienie periodyku „ciekawostką”, potraktowanie *Suity* jako swoistego *curiosum*, obrazującego przedziwny, choć interesujący przykład cudzoziemskiej, nie do końca zrozumiałej i prawdopodobnie nieosiągalnej wykonawczo sztuki gry wielogłosowej saskiego kompozytora. Kolejną przyczyną może być ta, którą w dzisiejszych czasach nazwalibyśmy wizerunkową. Wiadomo, że Westhoff w roku 1682 podróżował do Francji i występował przed królem Ludwikiem XIV. Być może publikacja *Suity* w *Merkuriuszu* była echem tamtych wydarzeń i cennym nabytkiem wydawniczym utworu prezentowanego Królowi.

Jeszcze innym powodem mogła być popularność **Westhoffa**. Bez względu na przyczynę umieszczenia dzieła w periodyku, skrzypkowie otrzymali w spadku po przodkach niezwykle zajmujący wykonawczo i muzycznie utwór. *Suita A-dur* ma regularną, typowo francuską budowę, składająca się z czterech podstawowych tańców: ***Allemande*** (w metrum C), ***Courante*** (3/2), ***Sarabande*** (3/1), ***Gigue*** (3/4), rozszerzone o ***autre gigue*** (6/8) będące rytmiczną wariacją, opartą na tym samym schemacie harmonicznym. Całość otwiera dwuczęściowe ***Prelude*** (metrum C), co odróżnia *Suitę A-dur* od *Suit drezdeńskich*. Pod względem stylistycznym i wykonawczym cykle są do siebie podobne. Paryskie wydanie wskazuje, że utwór - w przeciwieństwie do zapisu obowiązującego w omawianej *Suicie III* - zapisany został w notacji tradycyjnej.

Istnieje wiele przesłanek dla twierdzenia, że twórczość **Johanna Paula von Westhoffa** wywarła wpływ na młodego Johanna Sebastiana Bacha. Być może weimarskie spotkanie obu kompozytorów było jedną z inspiracji do powstania bachowskiego arcydzieła jakim są *Sonaty* i *Partity na skrzypce solo*.

Oczywiście proste, bez mała mechaniczne porównania obu zbiorów nie mają sensu. Dzieli je przecież 25 lat, odmienne założenia formalne, techniczne czy wyrazowe. Jednak w sferze gry akordowej, pomysłowości w stosowaniu odważnej aplikatury i zastosowania gdy polifonicznej na instrumencie służącym przede wszystkim do gry melodycznej i homofonicznej, wyszukiwanie owych relacji nie jest już absurdalne (zbyt jednak detaliczne i wykraczające poza ramy niniejszej pracy).

Nie sposób jednak kwestionować obowiązujący pogląd, że **Westhoff** jest ważnym poprzednikiem Bacha. To między innymi dzięki jego kompozycjom, dającym szansę zaprezentowania możliwości ekspresyjnych i technicznych, skrzypce w XVII wieku uzyskały pozycję bezsprzecznie najpopularniejszego instrumentu.

6.Zbiory angielskie - Thomas Baltzar, Nicola Matteis, David Mell

Barokową rewolucję, jaka dokonała się na przełomie XVI i XVII wieku, można śledzić w rozmaitych kontekstach, zarówno kulturowych, jak i muzycznych. Narodziny nowych stylów, w tym monodii akompaniowanej, należały bez wątpienia do najbardziej spektakularnych. Źródłem wszystkich ważnych przemian estetycznych były przede wszystkim ośrodki włoskie. To działalności kompozytorów włoskich słusznie przypisuje się stworzenie autonomicznej muzyki instrumentalnej[50]. Nie sposób oczywiście, zwłaszcza w kontekście prowadzonych w niniejszej pracy rozważań o solowej twórczości skrzypcowej, pomijać innych europejskich ośrodków muzycznych, przede wszystkim niemieckich. Pozostałe, w tym francuskie czy angielskie, liczące się w rozwoju całej historii Muzyki, z punktu widzenia poruszanych w pracy zagadnień pozostają w cieniu ośrodków włoskich i niemieckich. Anglia w XVII wieku tylko epizodycznie uczestniczyła w rozwoju europejskiej wiolinistyki.

Wymownym pozostaje fakt, że obecność w historii literatury skrzypcowej XVII stulecia zapewnili jej kompozytorzy nieangielskiego pochodzenia: niemiecki skrzypek i kompozytor **Thomas Baltzar** oraz **Nicola Matteis -** włoski wirtuoz i kompozytor, którzy znaczną część swojego życia spędzili w Londynie.

Rozkwit kultury muzycznej odnotowany w epoce elżbietańskiej wiązał się przede wszystkim z twórczością wirginałową, co nie oznacza, że skrzypce jako instrument były zupełnie pomijane. O ich roli i obecności świadczą zachowane utwory kameralne, przeznaczone na rozmaite składy instrumentów smyczkowych. Osobliwy wpływ w proces wykorzystywania instrumentów solowych wywarła wojna domowa, a następnie Restauracja Karola II.

Purytanie niezbyt wysoko cenili grę skrzypcową, uważając ją za rzemiosło wędrownych muzykantów[51]. Jeszcze w 1662 roku angielski myśliciel i historyk John Evelyn pisał pełne oburzenia frazy[52]: „zamiast dawnych, poważnych chórów instrumentów dętych z organami dał się słyszeć koncert 24 skrzypków według francuskiego obyczaju. Byłoby to stosowniejsze w karczmie albo w budzie tanecznej niż w kościele”.

---

[50] D. Abbot, E.Segerman, *Strings in the 16th and 17th Centuries*, Londyn 1974, s.84.
[51] D. Gill, *The Book of the Violin*, Oxford 1984, s.24-25.
[52] Z. Jahnke i Z. Sitowski, *Literatura skrzypcowa - rys historyczny*, PWM 1963, s.13-14.

Pierwszym, a zarazem czołowym skrzypkiem angielskim był **Davis Mell**, urodzony w 1604 r. W jednym z dwu zachowanych zbiorów utworów przeznaczonych na skrzypce, które zachowały się do naszych czasów, znaleźć można jego dwa *Preludia*, zamieszczone w publikacji zatytułowanej ***The Division Violin***. Zbiór pochodzący z 1685 roku, wydany przez Johna Playforda.

Kompozycje Mella, w kontekście dzieł prezentowanych w pracy, jak i w porównaniu z innymi drukowanymi w *The Division Violin,* jawią się jako zachowawcze. Są raczej exemplum historycznym niż godną uwagi wykonawcy propozycją repertuarową.

Na sytuację muzyczną w XVII-wiecznej Anglii, poza okolicznościami politycznymi, złożył się prawdopodobnie niechętny stosunek Anglików do wszelkich zmian oraz obcych wpływów, co nie mogło sprzyjać asymilowaniu nowowprowadzonego do kultury muzycznej idiomu skrzypiec. Kiedy około 1655 roku przybył do Londynu po służbie odbytej na dworze Krystyny Szwedzkiej w Sztokholmie niemiecki skrzypek urodzony w Lubece **Thomas Baltzar**, zadziwił miejscowych muzyków poziomem gry, który prawdopodobnie stanowił normalny poziom techniczny, typowy dla Włoch i Niemiec. Tym samym z łatwością usunął w cień Davida Mella.

Istnieje ogromne prawdopodobieństwo, że największe uznanie zdobyła gra Baltzara w wysokich pozycjach, umiejętność stosowania szybkich temp i użycie włoskiego, a nie francuskiego sposobu trzymania smyczka.[53]

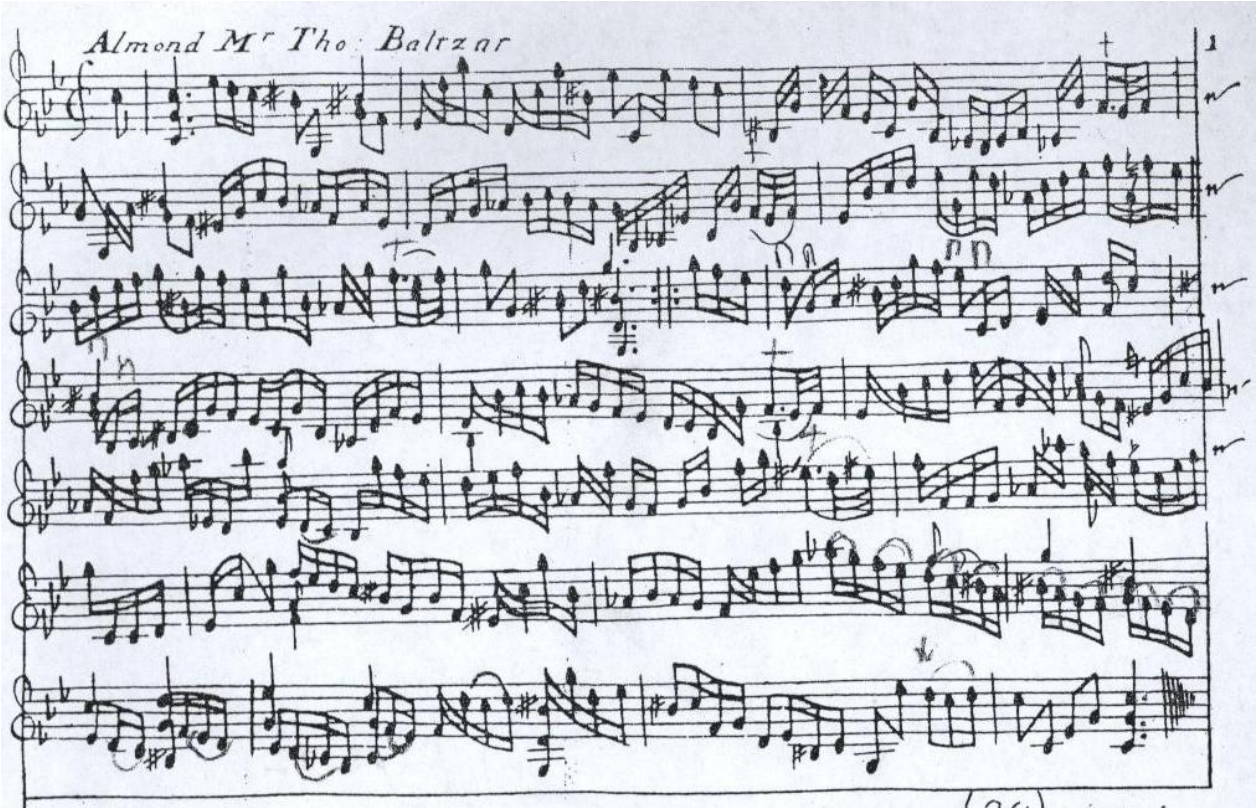
„Francuski" uchwyt, z kciukiem trzymanym pod włosiem, zapewniał poczucie stabilności, choć ograniczał możliwość wydobywania niuansów brzmieniowych. Nadawał się doskonale do prostych rytmicznie i wyrazistych artykulacyjnie ruchów smyczka przydatnych do wykonywania muzyki do tańca. „Włoski" – z kciukiem umieszczonym pomiędzy włosiem a prętem smyczka, pozwalał na bardziej wyrafinowane ruchy, które konieczne były przy wykonaniach utworów bardziej skomplikowanych stylistycznie, charakteryzujących się zastosowaniem technik polifonicznych i wyszukaną harmonią.

Najlepszym przykładem ukazującym istniejący rozziew między kompozycjami proweniencji stricte angielskiej a kompozycjami twórców wywodzących się z innych części Europy stanowi wspomniany już zbiór ***The Division Violin***, zawierający przede wszystkim utwory przeznaczone na skrzypce i basso continuo. Część opublikowanych kompozycji posiada formę niezwykle popularnych w Anglii wariacji, niejednokrotnie opartych na *ground basie*, czyli

[53] W Anglii obowiązywał francuski sposób.

charakterystycznym, ostinatowym schemacie melodyczno-harmonicznym wykorzystującym popularne melodie. *The Division Violin* można potraktować jako kontynuację myśli edukacyjnej i jednocześnie wydawniczej, którą zainicjowali violiści. Wydany przez Playforda zbiór jest w swoim zamyśle edytorskim kopią popularnego *The Division Viol* Christophera Simpsona. Wśród utworów wydanych w zbiorze - o charakterze podręcznikowym - przez Johna Playforda obok *Preludiów* Mella znajdują się dwie kompozycje Thomasa Baltzara. Dzieła obydwu twórców napisane są na skrzypce solo i to właściwie stanowi jedyne podobieństwo.

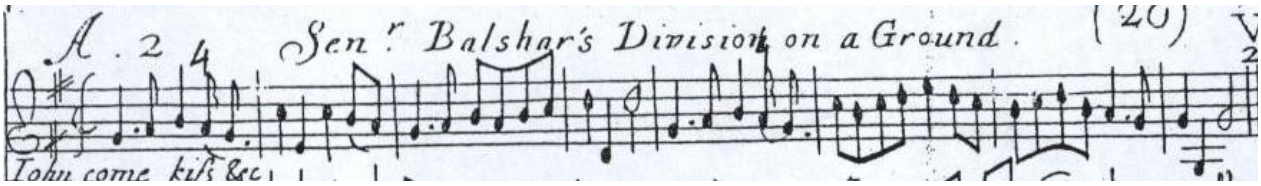
Proste formalnie, fakturalnie homofoniczne utwory Mella z wykorzystanymi elementami motywiki ludowej oddają obraz stanu wiolinistyki angielskiej początku XVII wieku, bez widocznych wpływów włoskich czy niemieckich. W opozycji do tego stoją dwa utwory Thomasa Baltzara. Są nimi: ***Almond*** i ***Division on a Ground*** – wariacje oparte na temacie piosenki *John kiss me now*. Pierwszy z nich– ***Almond*** utrzymany jest w metrum 4/4. Kompozytor zapisał go w tonacji c-moll, tworząc tym samym precedens. Jest to tonacja bardzo rzadko stosowana, a w utworach skrzypcowych tamtego czasu w ogóle nieużywana. Według teorii afektów służy wyrażeniu emocji przypisanych nieszczęśliwej miłości. Nie należy wykluczać, że posłużenie się tą tonacją jest echem, jeśli nie wynikiem świadomego odniesienia się kompozytora do teorii retoryki muzycznej.



przykł. 23.: T. Baltzar *Almond.*

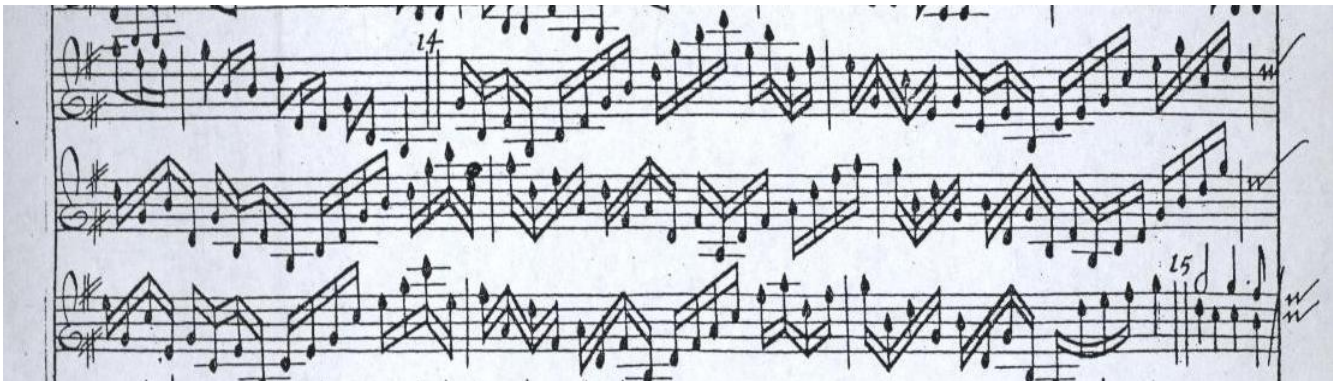
Od pierwszych taktów w ***Almond*** widoczna jest predylekcja do eksponowania czynnika harmonicznego ponad melodyczny. Nie oznacza to jednak, że w kompozycji linia melodyczna jest nieobecna. Świadomy wykonawca wydobędzie ją z figuratywnych przebiegów i wielodźwięków, na których w znacznej części opiera się utwór Baltzara. W omawianym zbiorze większość dzieł nie wymaga od wykonawcy wykraczania poza pierwsza pozycję. Nie dotyczy to jednak kompozycji Thomasa Baltzara, który w swoich utworach swobodnie stosuje trzecią.

Nie mniej istotnym dla twórczości Baltzara i wyróżniającym się spośród dzieł zamieszczonych w zbiorze *The Division Violin* jest ***Division on a Ground*** oparte, jak zostało to już zaznaczone, na popularnej w owym czasie melodii *John come kiss me now*.



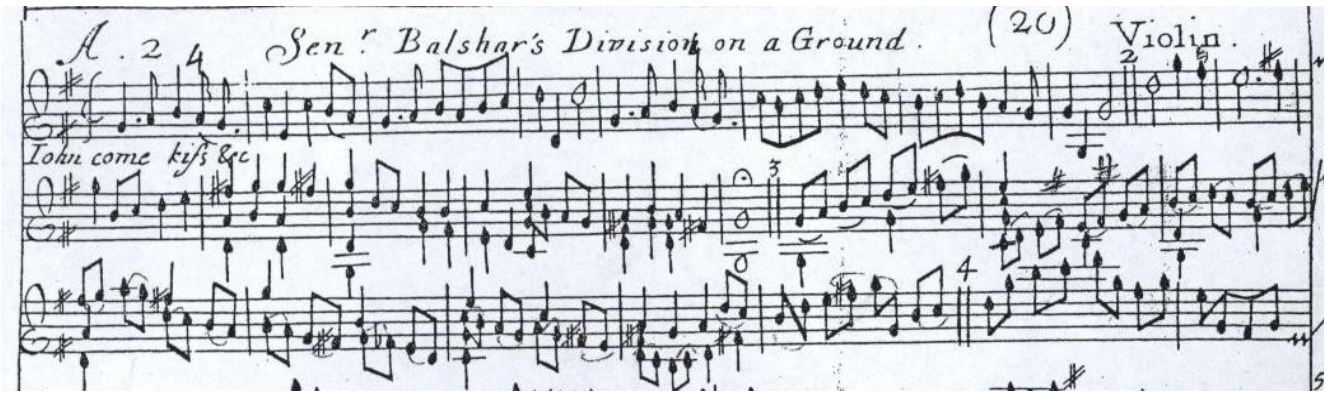
przykł. 24.1: T. Baltzar *Division on a Ground.*

Ośmiotaktowy temat został poddany wariacyjnemu opracowaniu, które oczywiście obejmuje warstwę melodyczną, ale rozszerza ją o czynnik harmoniczny. Błyskotliwe figuracje łączą się z bogactwem harmonicznym. O zmiennej fakturze utworu decyduje sposób użycia akordów, które są zapisane do wykonywane arpeggio:



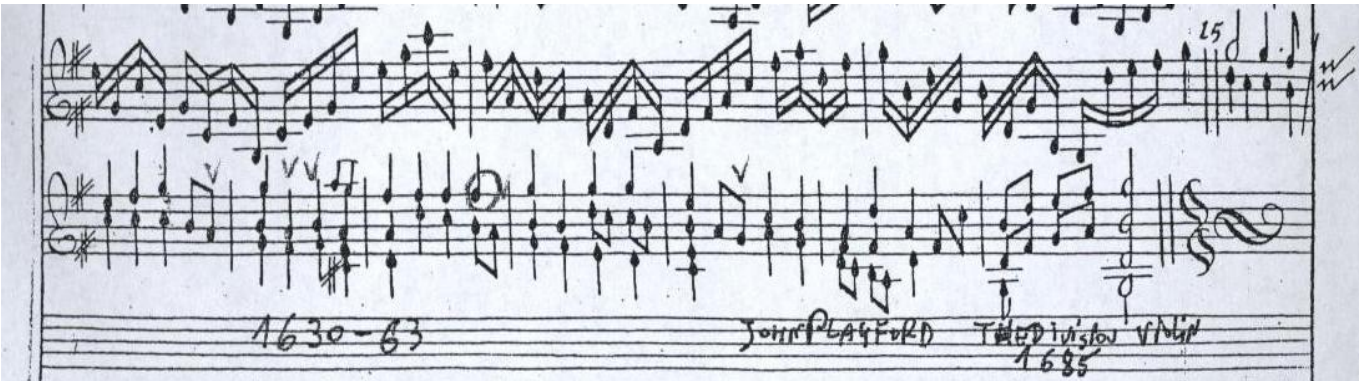
przykł. 24.2: T. Baltzar *Division on a Ground.*

lub też w formie pionów harmonicznych:



przykł. 24.3: T. Baltzar *Division on a Ground.*

O znaczeniu myślenia harmonicznego i jego nadrzędności świadczyć również może fragment zamykający utwór. Baltzar zastosował w nim następstwo wtrąconych dominant, które nie tylko podnoszą atrakcyjność brzmieniową dzieła, ale stanowią rodzaj efektownej, wyrazistej pointy.



przykł. 24.4: T. Baltzar *Division on a Ground.*

W opisywanych utworach wyraźnie zaznacza się również obecność myślenia polifonicznego, które pomimo braku oznaczeń dynamicznych daje wykonawcy szansę na indywidualne potraktowania kolorystyki dźwiękowej.

Wywodzący się z niemieckiej rodziny o wielopokoleniowych tradycjach muzycznych Thomas Baltzar ożywił swoją obecnością angielskie środowisko muzyczne. Opinie na jego temat, w znacznej przewadze entuzjastyczne, nie były jednak zawsze bezkrytyczne. Zachowała się w źródłach pozamuzycznych opinia Rogera Northa[54], który o grze Baltzara napisał: *jego gra, podobnie jak jego kraj, była zgrzytliwa i szorstka.* Z kolei Anthony Wood, XVII-wieczny teoretyk i wnikliwy dziejopis historii muzyki, o kompozytorze i jego dokonaniach pisał z nieskrywana sympatią: *przebiega palcami aż do końca podstrunnika, po czym wraca w sposób niezauważalny, a wszystko to robi z taką żywością i czystością intonacji, z jaka nikt w Anglii dotąd się nie zetknął. Będąc uwielbianym przez miłośników muzyki stał się pożądanym kompanem. Towarzystwo zaś, zwłaszcza towarzystwo muzyków oddające się z rozkoszą pijaństwu powodowało, że pił co raz więcej, co go doprowadziło do śmierci*[55] .

[54] Cytat za D. Boydenem, *History of violin playing from its origins to 1761 and relationship to the violin music,* London 1990, s. 253-256.
[55] Ibidem, s. 253.

Niezależnie od opinii wypowiadanych przez współczesnych Baltzarowi należy zauważyć, że jego twórczość w znaczącym stopniu wzmocniła idiomatykę skrzypcową. To w jego twórczości znaleźć można niemal wszystkie istotne dla owej idiomatyki cechy: kwintowy strój, częste skoki melodyczne, dużą liczbę motywów akordowych, łamanych tercji, sekst i oktaw, stosowanie arpeggia, grę w wielodźwiękach i wielooktawową skalę.

Na kolejną porcję doznań Anglicy, po przedwczesnej śmierci Baltzara, czekali 10 lat. Około 1674 roku w Londynie pojawił się kolejny, tym razem wybitny włoski skrzypek i kompozytor **Nicola Matteis**.[56] Był on wybitnym wirtuozem, utrzymującym się z koncertów oraz udzielanych lekcji gry na skrzypcach i gitarze. Olbrzymią popularność zdobyły jego kompozycje ***Ayres of the Violin***, wydane w 1676 roku w formie czterech zeszytów[57]. Na zawartość owych publikacji składają się dzieła o zróżnicowanej budowie formalnej. Przede wszystkim są to: suity taneczne, fantazje, capriccio, wariacje oparte na schematach harmonicznych i utwory ilustracyjno–programowe. *Arie* uporządkowane są według wzrastającego stopnia trudności. Są niezwykłym przykładem nie tylko instrumentalnego kunsztu, ale przede wszystkim - rodzajem podręcznikowego zapisu sztuki gry na skrzypcach. W przedmowie do wydania, jak również w materiale nutowym znajdują się informacje dotyczące smyczkowania, artykulacji oraz realizowania dwudźwięków czy ozdobników. Zamieszczone uwagi wykraczają poza poziom omówionego już zbioru wydanego przez Johna Playforda. Powstanie kompozycji rozpoczyna bez wątpienia nowy etap rozwoju idiomatyki skrzypcowej i literatury muzycznej przeznaczonej na ten instrument.

Ayres of the Violin to zbiory zawierające utwory przeznaczone głównie na skrzypce i basso continuo. Wsród nich są zaledwie trzy napisane na skrzypce solo:

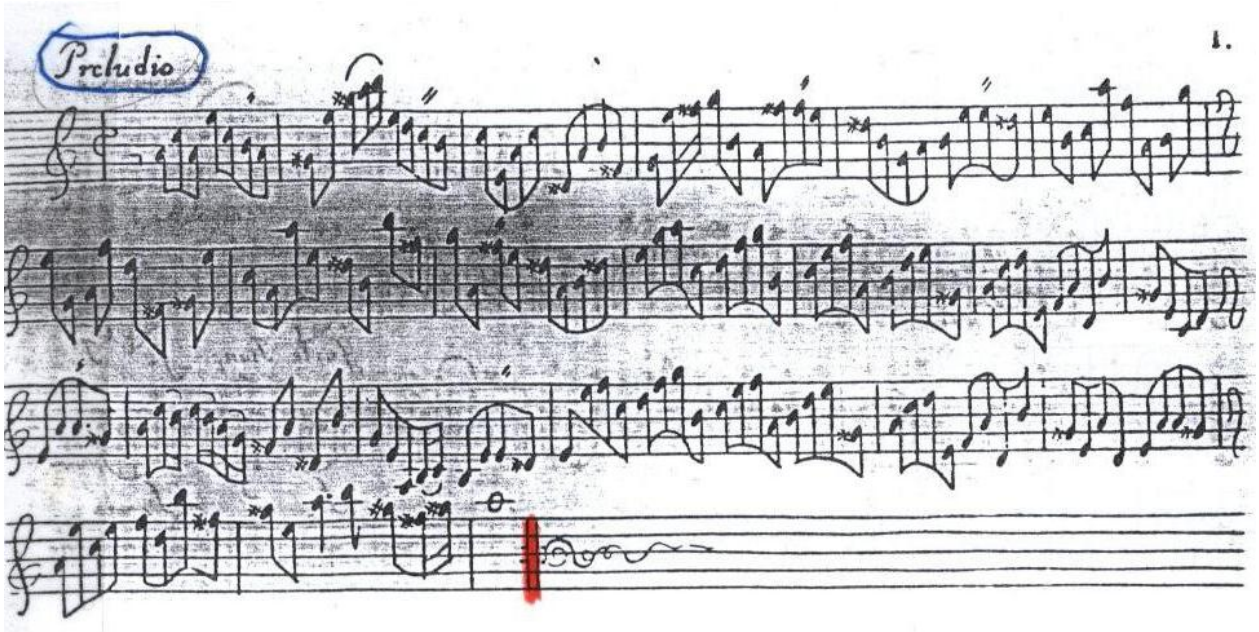
- ***Preludio***,
- ***Passaggio Rotto***,
- ***Fantasia.***

Wszystkie utwory utrzymane są w tonacji a-moll. Łączy je charakter, odznaczający się ekspresyjną, typowo włoską melodyką.

---

[56] M. Thilmout, *Nicola Matteis*, [w:] "The Musical Quarterly", styczeń 1960.

[57] M.Thilmout, *A Calendar of references to Music in Newspeper published in London and the Provinces (1600-1719), [w:]"* Royal Musical Association Research Chronicle", nr. 1, Cambridge 1961. Według autora zeszyty I i II ukazały się w 1676 roku, drugi nakład - w 1678 r. W pierwszym wydaniu tytuł był w języku włoskim, w drugim- w angielskim. Zeszyty III i IV opublikowane zostały w 1685 roku.

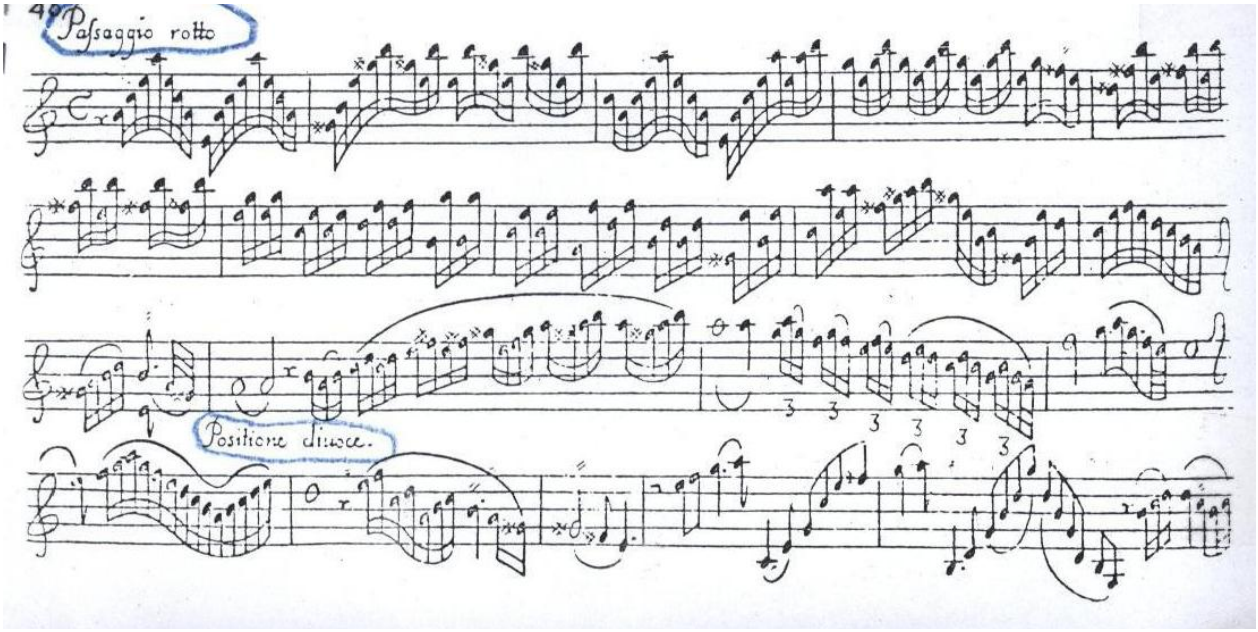


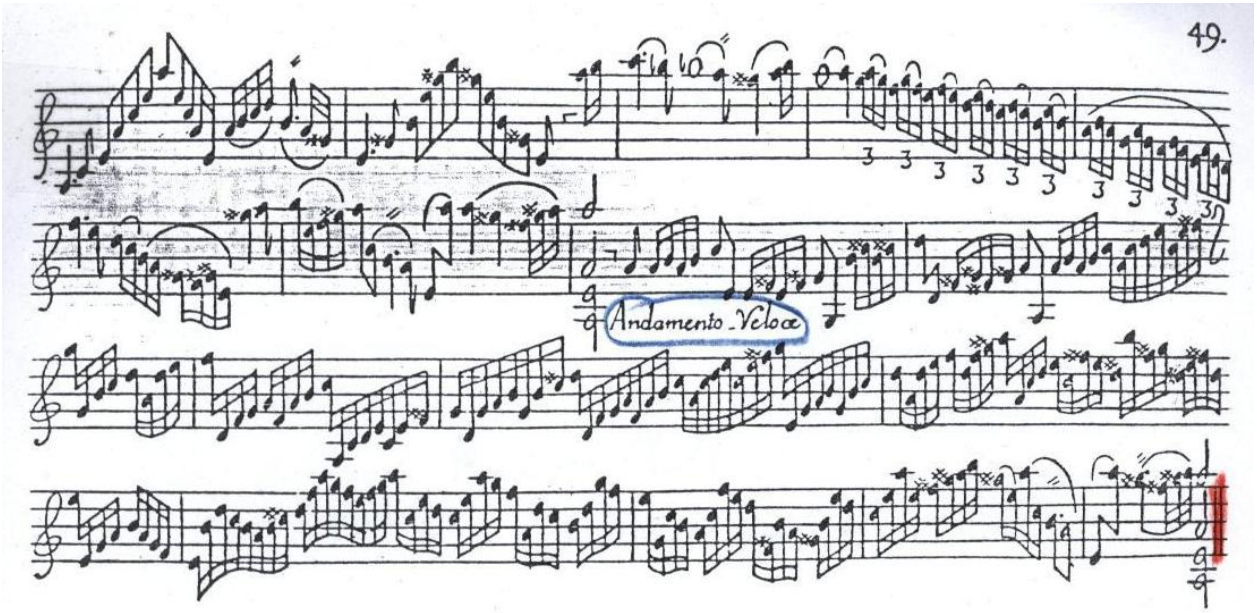
przykł. 25. 1: N. Matteis *Preludio.*

Preludio jest utworem jednogłosowym, opartym na linii melodycznej wyraźnie podkreślającej, poprzez stosowanie rozłożonych, „połamanych" akordów, czynnik harmoniczny. Zapis, jak też forma kompozycji w warstwie wykonawczej umożliwia swobodne posługiwanie się frazą, z uwzględnieniem jednakże ciążeń harmonicznych. W *Preludio* Matteis zaplanował ornamentykę, stosując znaki umieszczone nad konkretnymi nutami, które powinny zostać ozdobione trylami.

przykł. 25. 2: N. Matteis *Preludio*, tt.2-5.

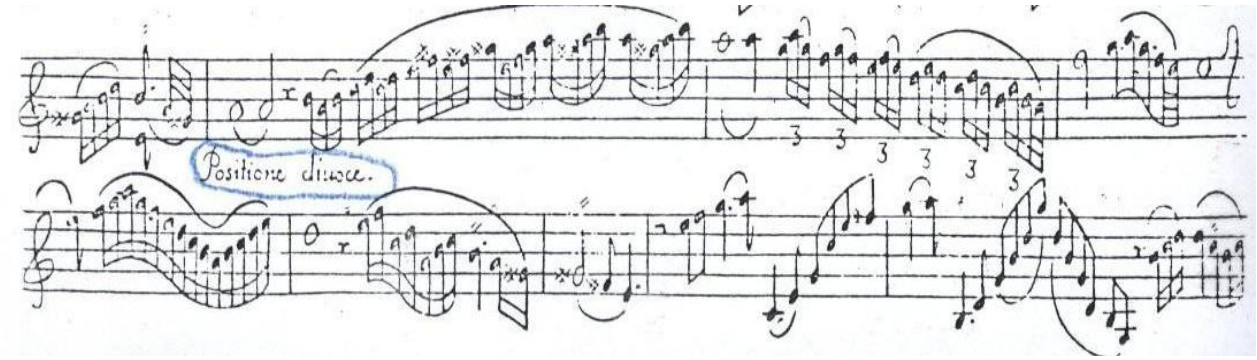
Znacznie bardziej zaawansowane pod względem wykonawczym jest ***Passaggio rotto***.





przykł. 26.1 N. Matteis *Passagio rotto.*

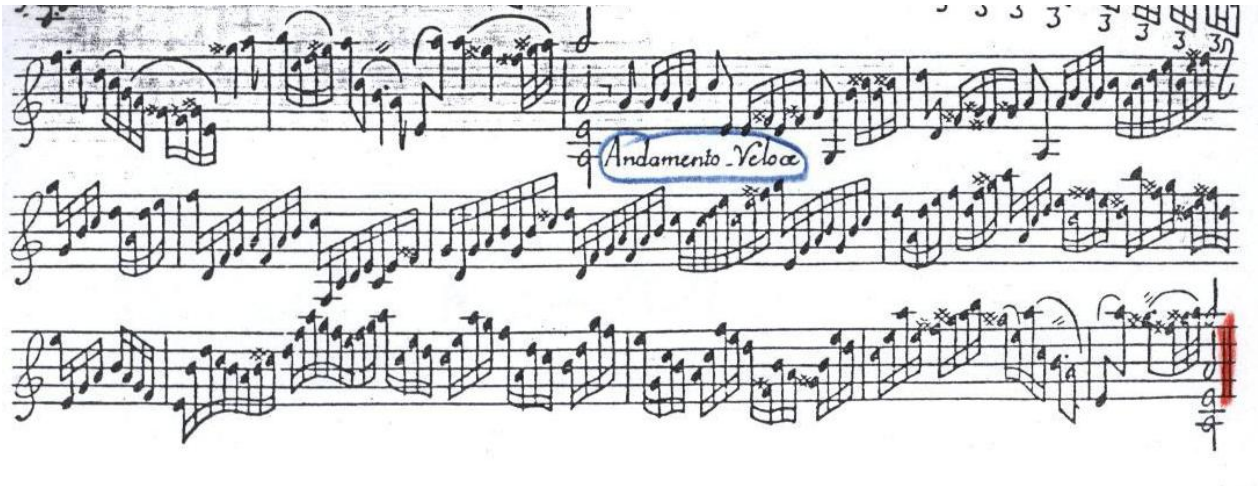
Utrzymane jest w metrum 4/4, ale jego stylistyka wyraźnie nasuwa skojarzenia z formami improwizowanymi. Jest to utwór o znacznie bogatszej, figuratywnej melodyce zapisanej, jak zostało to odnotowane, w tonacji a-moll, ale wzbogaconej o motywikę przywołującą na myśl skale cygańskie. W warstwie formalnej w *Passaggio* można wyodrębnić trzy części. Ciekawą, rapsodyczną formą, odwołującą się do niemenzurowanych preludiów, odznacza się fragment środkowy kompozycji oznaczony określeniem *Positione divoce*.



przykł. 26.2 N. Matteis *Passagio rotto*

Matteis w omawianym fragmencie zastosował niezwykle wyrafinowane smyczkowanie, przebiegające zarówno zgodnie z kierunkiem, w którym prowadzona jest linia melodyczna, jak też niezależnie od niego. Owo elaborowane smyczkowanie widoczne jest wyraźnie na triolach szesnastkowych.

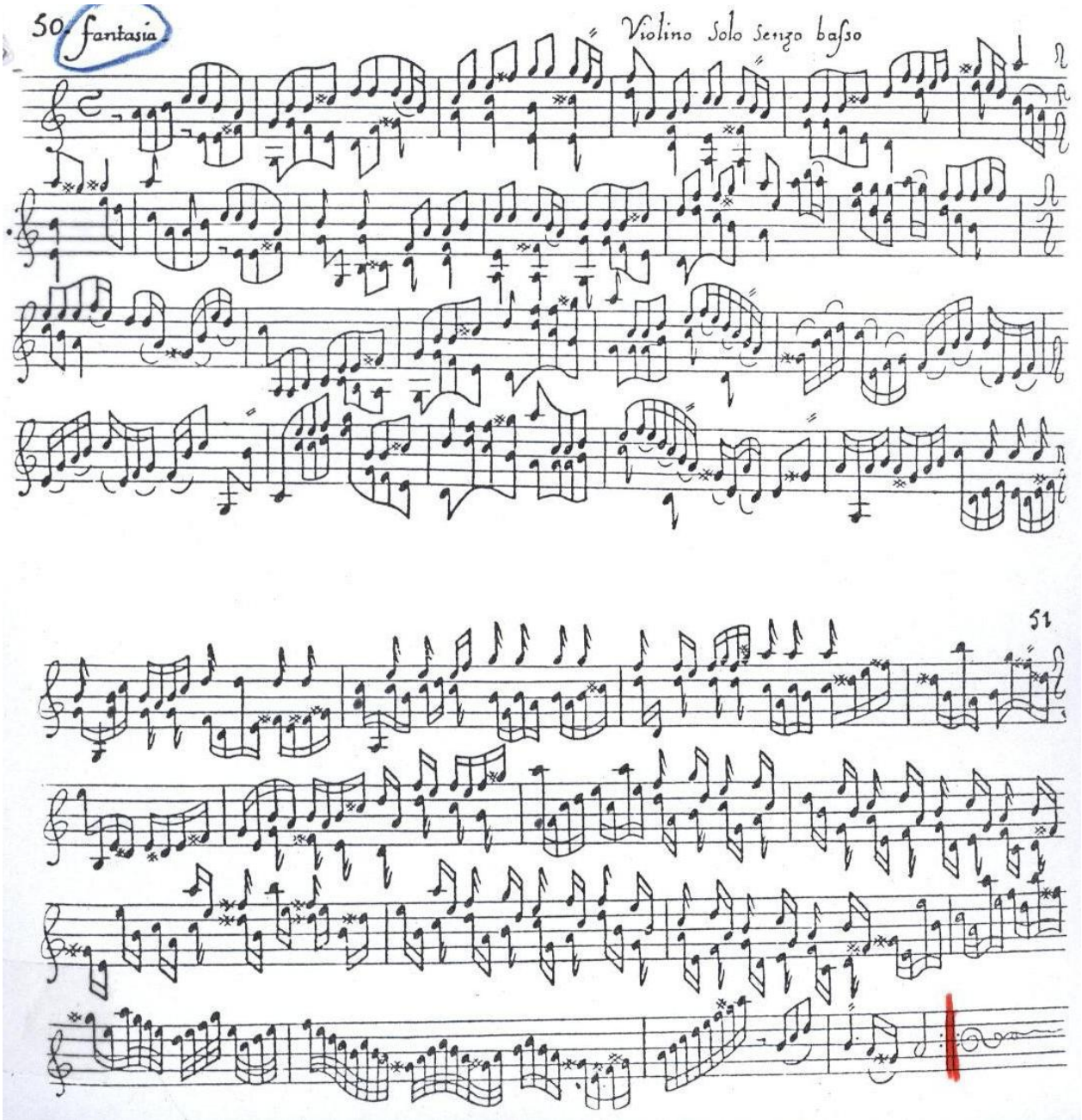
Kolejne zagadnienia wykonawcze niesie ze sobą ostatnie, zamykające utwór ogniwo, oznaczone *Andamento Veloce*.



przykł. 26.3 N. Matteis *Passagio rotto.*

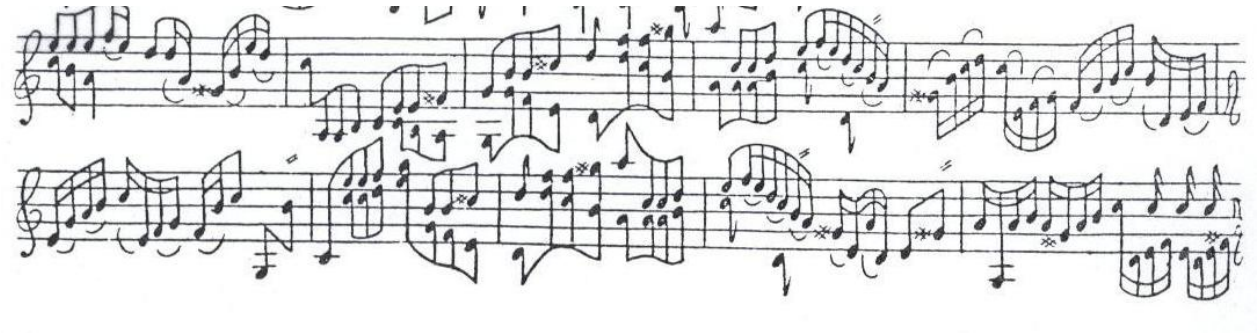
Jest to szybki, wymagający potoczystości wykonawczej fragment, którego schemat rytmiczno -formalny można uznać za rodzaj toccaty. W odcinku tym Matteis posłużył się ukrytą polifonią, o czym świadczy wymiana głosów, wzbogacająca i komplikująca jednocześnie linie melodyczną. Realizacja zamierzenia kompozytorskiego wymusza na wykonawcy idealną koordynację prawej i lewej ręki. W warstwie brzmieniowej Matteis nie stronił od użycia dysonansów, które w oczywisty sposób wzbogacają na kolorystykę brzmieniową utworu.

Niezwykle zajmującym przykładem dzieła przeznaczonego wyłącznie na skrzypce solo jest, zamieszczona w *Ayres of the Violin*, ***Fantasia,*** w której po raz pierwszy zastosowany został rodzaj formy fugowanej, przeznaczony na ten instrument.



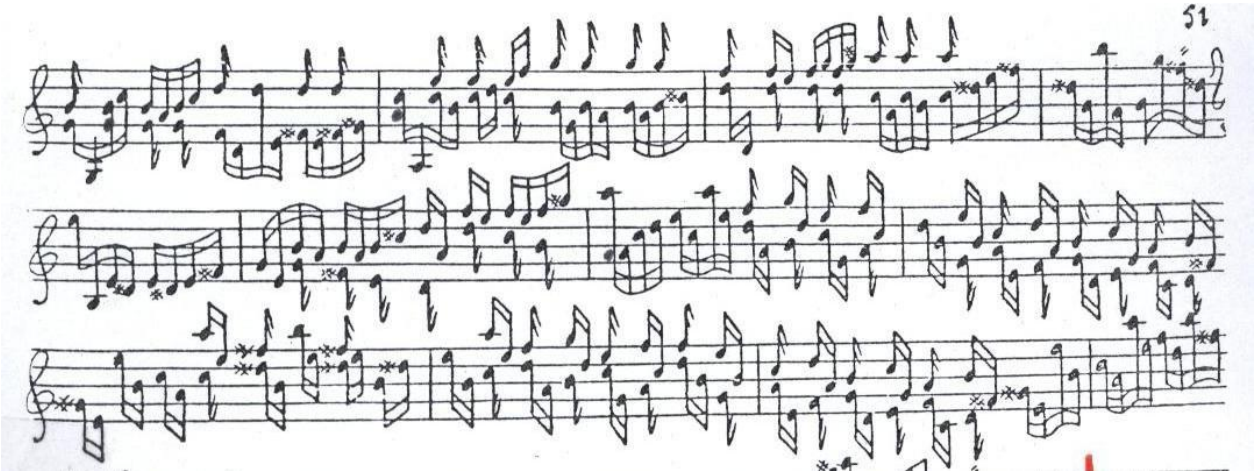
przykł. 27.1 N. Matteis *Fantasia.*

Matteis w ***Fantasii*** wprowadza dwa, a nawet trzy równolegle prowadzone głosy. Uzyskiwane w ten sposób współbrzmienia świadczą o inklinacji kompozytora do myślenia akordowego. W warstwie formalnej omawiany utwór dzieli się wyraźnie na dwie części. W pierwszej z nich pojawia się, zastosowany po raz pierwszy w twórczości skrzypcowej, pasaż równoległych tercji, którego wykonanie wymusza zmiany pozycji.



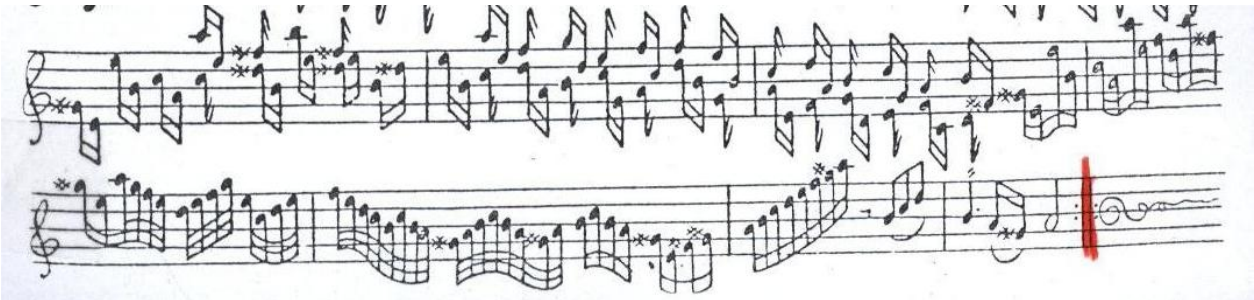
przykł. 27.2 N. Matteis *Fantasia.*

Przedstawiony, zastosowany przez kompozytora, zabieg muzyczny w zasadniczy sposób rozszerzył idiomatykę skrzypcową o nowy element. W drugim odcinku omawianej *Fantasi* również występują, dotychczas nie stosowane w twórczości skrzypcowej, figury kompozytorskie. W zaczynającym się w 4-tej linii fragmencie temat pierwszego fugato jest poddawany wariacyjnej technice (jest diminuowany).



przykł. 27.3 N. Matteis *Fantasia.*

Implikuje to problemy wykonawcze. Skrzypek zobowiązany jest do płynnego wykonania rozdrobnionej rytmicznie linii melodycznej, wzbogaconej dźwiękami kontrapunktującymi pozostałych głosów. Warto zaznaczyć, ze ów zabieg tworzy stretto harmoniczne, w którym zmiany przypadają na kolejne ósemki. Utwór zwieńcza wirtuozowski fragment o quasi improwizacyjnym charakterze.



przykł. 26.4 N. Matteis *Fantasia.*

Przedstawione, wyselekcjonowane na potrzeby niniejszej pracy z twórczości Matteisa, utwory udowadniają rolę, jaką odegrał kompozytor w tworzeniu idiomatyki skrzypcowej. Poświadczają również zasadność formułowania tezy o jego wyjątkowym wpływie na działalność muzyczną angielskich środowisk muzycznych i roli kompozytorów włoskich w historii muzyki instrumentalnej, w tym zwłaszcza skrzypcowej.

7. Kompozytorzy włoscy - Giovanni Battista Vitali, Giuseppe Colombi

Nie jest odkrywczym i kontrowersyjnym twierdzenie, że kolebką autonomicznej muzyki instrumentalnej są ośrodki włoskie. Przyczyny takiego stanu rzeczy zostały pokrótce omówione w słowie wstępnym do Rozdziału II niniejszej pracy. Warto przy okazji zaakcentować, że działalność związanych z włoskimi ośrodkami, kompozytorów była istotna dla różnych sfer aktywności muzycznej.

Ośrodkowi weneckiemu[58] nie bez słuszności przypisuje się stworzenie samodzielnie

[58] E. Selfridge- Field, *Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi*, Oxford 1975., s. 24-25.

funkcjonującej muzyki instrumentalnej. Już na początku XVI wieku w bazylice San Marco w Wenecji, a nieco później w bazylice Santa Maria Maggiore w Bergamo i następnie w katedrze w Udine msze i nieszpory wykonywano *in sono*, czyli z udziałem autonomicznej muzyki instrumentalnej[59]. Już w 1568 roku prokuratorzy bazyliki San Marco zatrudnili na stałe pochodzącego z Werony wirtuoza cynku Girolama Dalla Casę i jego dwóch braci grających na puzonie. Powołana została tym samym pierwsza w historii muzyki stała orkiestra kościelna. Skrzypce wprowadzone zostały świątyń około 1530 roku od 1570 ich obecność wiązała się przede wszystkim z praktyką gry *super organis*, zarezerwowaną dla profesjonalistów[60]. Osłabienie wpływów Republiki Weneckiej na fenomen rozwoju muzyki instrumentalnej zbiegł się w czasie z wybuchem epidemii dżumy, która nawiedziła miasto w roku 1630[61], pozbawiając życia wielu wybitnych muzyków, drukarzy i lutników.

Pozycję, w kontekście tematu niniejszej pracy, jako ważnego ośrodka twórczości skrzypcowej, Wenecja zawdzięcza Biagio Mariniemu (1597-1665), którego sylwetka była już przez mnie przywoływana[62]. W 1629 roku ukazało się drukiem op. 8 zatytułowane *Sonate, symphonie, canzoni…*, w którym odnaleźć można solowe sonaty skrzypcowe.

Kolejnym ważnym dla rozwoju twórczości skrzypcowej i, co się z tym wiąże, idiomatyki tego instrumentu ośrodkiem muzycznym było księstwo Mantui. To właśnie w Mantui działali wybitni skrzypkowie - Giovanni Battista Buonamente i Carlo Farina. Choć wśród zachowanych dzieł obu kompozytorów nie ma sonat solowych, trudno pominąć ich nazwiska przy omawianiu, nawet pobieżnym, kwestii związanych z rozwojem twórczości skrzypcowej. Ich kompozycje zespołowe ujawniają bowiem niezwykły kunszt partii *violino*.

Niezwykle istotnym, również z punktu widzenia tematu niniejszej pracy, był ośrodek muzyczny stworzony w Modenie. Już w 1598 roku na potrzeby przeniesionego z Ferrary dworu rodu d'Este, zatrudniani byli skrzypkowie wywodzący się z pobliskiego Reggio Emilia. W roku 1616 powstał sześcioosobowy zespół *Campagna dei Violini*, który znalazł na nim stałe zatrudnienie[63]. Punktem zwrotnym w życiu muzycznym miasta było przybycie na dwór Francesca I d'Este kompozytora i wybitnego skrzypka - Marca Uccelliniego (1610-1680).

---

[59] E. Selfridge- Field, op. cit., s.3-58.
[60] R. Baroncini, *Contributo Alla storia del violin nel sedicesimo secolo: "I sonadori di violini" della Scuola Grande di San Rocco a Venezia,* Recercare VI, 1994, s. 51.
[61] Na dżumę zmarł m.in. G.B. Fontana.
[62] W kontekście rozwoju ośrodków lutniczych (Brescii).
[63] F.M. Pajerski, *Marco Uccellini (1610-1680) and his music*, New York University 1979, s.36.

Uccellini musiał być niezwykle uznanym instrumentalistą, skoro zatrudniono go od razu na stanowisku dworskiego wirtuoza. Spuścizna muzyczna kompozytora, w której znalazł się między innymi wydany, jako pierwszy w historii muzyki, zbiór sonat na skrzypce solo *Sonate over Canzoni da farsi a violino solo*[64], stanowi dowód niezwykłego wkładu kompozytora w propagowanie muzyki skrzypcowej, ale również świadczy o obowiązujących na modeńskim dworze preferencjach instrumentalnych.

Uczniem i ważnym kontynuatorem myśli muzycznej Uccelliniego był **Giuseppe Colombi** (1635- 1694). Był również związany z dworem d'Este, na którym pełnił funkcję *capo del concerto degli strumenti*, a następnie wicekapelmistrza kapeli dworskiej. Był też osobistym nauczycielem księcia Francesca II, którego protekcji zawdzięczał kolejne zaszczytne stanowiska, w tym *maestro di capella* katedry San Giminiano.

Colombi w rękopisach pozostawił około 950 kompozycji przeznaczonych na skrzypce (!). Bez odpowiedzi pozostanie pytanie, dlaczego - wzorem swego nauczyciela Uccelliniego - nie zdecydował się na wydanie drukiem przynajmniej części z nich. Pozostałe po Colombim dzieła to przede wszystkim ***Sonaty*** i ***Sinfonie***, które charakteryzują między innymi eksperymenty formalne. Trzyczęściowa forma jego sinfonii prawdopodobnie jest efektem redukcji, bądź przeróbki wieloczęściowego pierwowzoru *da chiesa*. W wyniku tych zabiegów, być może dokonanych mechanicznie, kompozytor uzyskał trzyczęściowe utwory w formie włoskiej sin fonii operowej. Nie powinno zatem dziwić, że właśnie pod takim tytułem zachowały się w rękopisach. Utwory te odznaczają się intensywną obecnością techniki koncertującej.

Nie powody formalne, zastosowane w sonatach skrzypcowych, ale właśnie wykonawcze zasługują na szczególne zainteresowanie. To w nich, pomimo zróżnicowanego poziomu artystycznego, wynikającego z przeznaczenia kompozycji (pisanie niektórych dzieł podyktowane było wymogami dydaktycznymi) występują elementy, których poznanie jest istotne dla zrozumienia przemian zachodzących w wykonawstwie skrzypcowym, kształtującym obowiązujący modelu idiomatyczny. We wspomnianych ***Sonatach*** Colombi wykorzystuje technikę polifoniczną, dwu - i wielodźwięki, idiomatyczne skoki w linii melodycznej. Stosuje tremolo, bariolage i wibrato smyczkowe.

Naturalną kontynuację linii wyznaczonej przez Uccelliniego, podtrzymanej i rozwiniętej

[64] P. Wilk, *Sonata na skrzypce solo w siedemnastowiecznych Włoszech*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2005., s. 21-23.

przez Colombiego, zapewnił Modenie **Giovanni Battista Vitali (1632-1692)**. Został, podobnie jak G. Colombi, zatrudniony na stanowisku *sotto maestro di capella*. Był kompozytorem znacznie bardziej wszechstronnym od swojego poprzednika. Komponował z równym powodzeniem nie tylko sonaty i tance, ale również motety, oratoria i kantaty.

Vitali pochodził z Bolonii, był uczniem słynnego muzyka, twórcy tzw. szkoły bolońskiej - Maurizia Cazzatiego, u którego występował w zespole *San Petronio*, jako śpiewak i wiolonczelista. Ujawniał również skłonności do pracy teoretycznej, co przejawiało się między innymi członkostwem w wielu akademiach. Od 1674 roku do śmierci związany był z Modeną.

Spośród licznych kompozycji **Vitaliego**, na szczególna uwagę zasługuje zbiór ***Partita sopra diverse Sonate per il Violino solo***. Jest on interesujący, z punktu widzenia tematu pracy, nie tylko dlatego, że stanowi kompendium wiedzy o stylu kompozytorskim Vitaliego, ale również dlatego, że jest jedynym zbiorem, na który składają się wyłącznie utwory przeznaczone na skrzypce. Częściami go tworzącymi są:

-***Toccata***

- Bergamasca

- Ruggiero

- Capricio

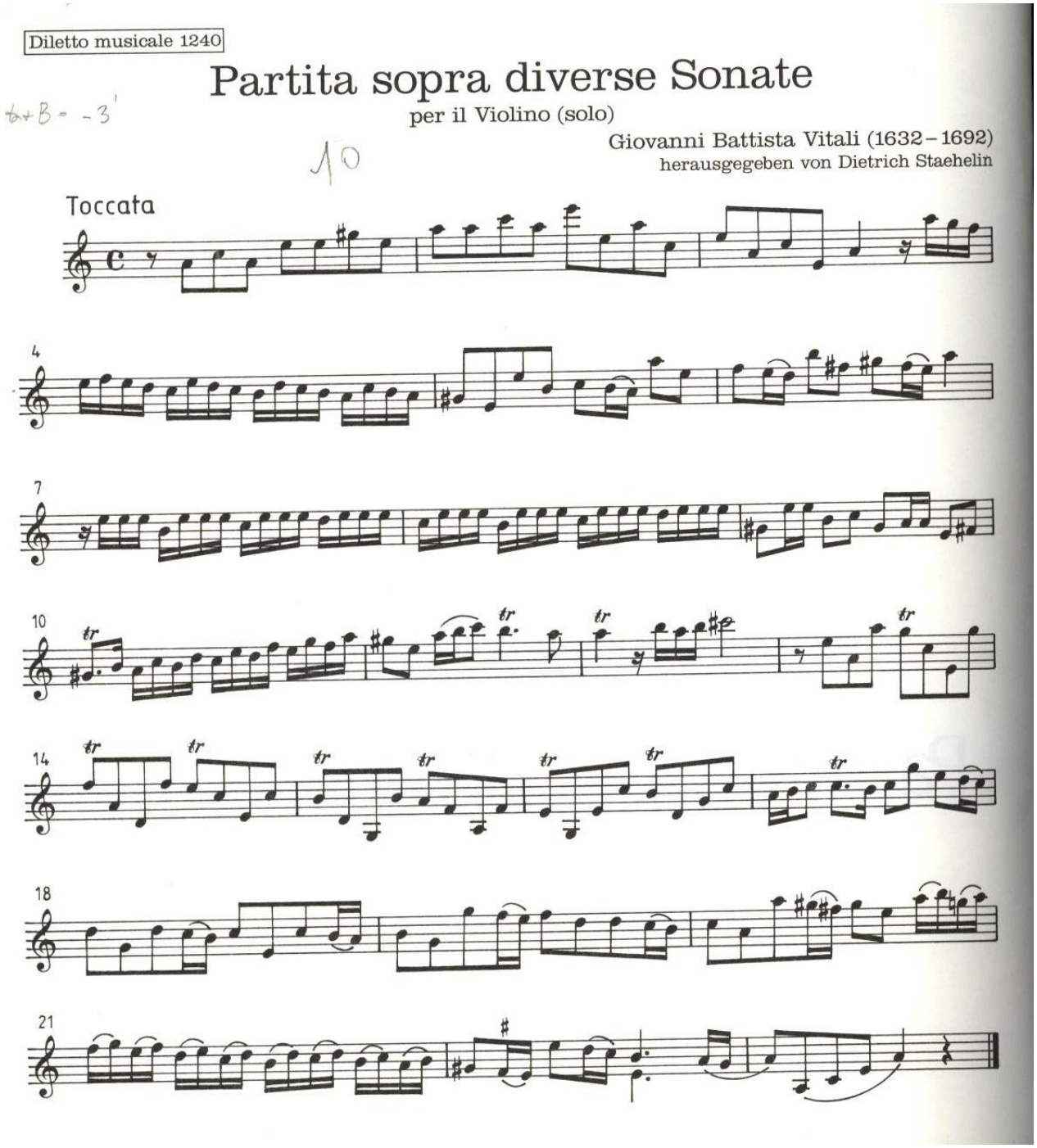
- Capricio di tromba

- Furlana

- Passo e mezzo

- Barabano.

Nie jest to zbiór utworów jednorodnych stylistycznie lub formalnie, czego dowodzą również same tytuły. Niektóre z części zakładają opcjonalną obsadę. Mogą być grane na skrzypcach solo lub na skrzypcach, którym towarzyszą inne instrumenty. Wynika to z zastosowania *ground basu*. Owej dowolności obsadowej nie przewidywał Vitali w pierwszym, otwierającym zbiór, utworze. ***Toccata*** utrzymana jest, zgodnie z obowiązującymi zasadami, w metrum 4/4. Zapis nie wyklucza jednak pewnej swobody agogicznej, którą sugeruje warstwa melodyczna.



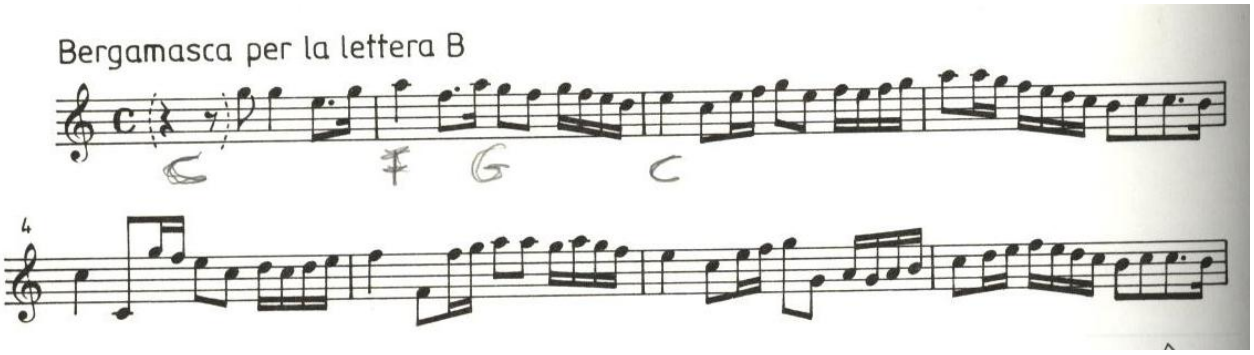
przykł. 28.1. G.B Vitali, *Toccata* z *Partity sopra*…

Toccatta pod względem formalnym składa się z wyrazistych sekwencji melodyczno - rytmicznych, które pomimo wyraźnie obecnego schematu toccatowego, nadają utworowi zmienność wyrazową. Rozpoczynająca utwór fraza, zbudowana na rozłożonym akordzie a-moll z wtrąconą dominantą, zestawiona jest z frazą skontrastowaną rytmicznie, opartą na ostinatowym motywie. Ten fragment zawiera w sobie pewien problem wykonawczy, który tworzy płynne, skondensowane rytmicznie połączenie gry na pustej strunie **e**^{2} z grą na strunie **a**^{1}.

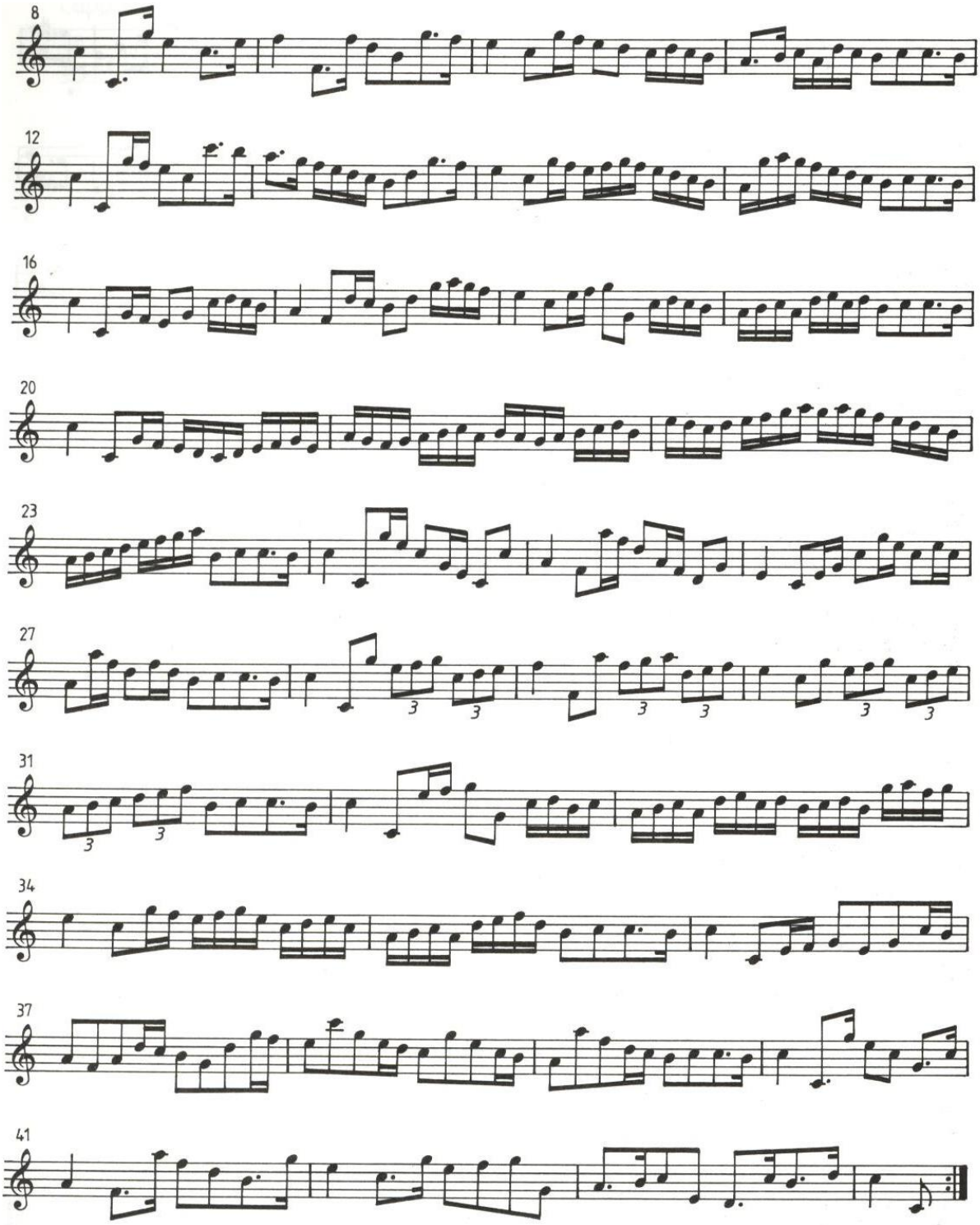
przykł. 28.2. G.B Vitali, *Toccata* z *Partita sopra*…

Kolejną sekwencję utworu, będącą wariacyjnym powtórzeniem początku ***Toccaty***, wzbogaca wykorzystanie tryli. Ich obecność w znaczący sposób wpływa na kolorystykę kompozycji.
Vitali wykorzystuje w tej części prawie całą skalę instrumentu, rozpościerając melodię pomiędzy **g- e**^{3}**.** W prowadzeniu linii melodycznej utworu dostrzegalne jest myślenie harmoniczne.

Kolejne dwie części cyklu, ***Bergamasca*** i ***Ruggiero***, przewidują wspomnianą już powyżej opcjonalność obsadową. W zapisie nutowym pojawia się uwaga: *per la lettera B*. Jest to wskazówka, której pierwowzorem są uwagi zamieszczane we włoskich tabulaturach gitarowych oznaczające tonację C-dur i sugerujące zastosowanie określonych schematów harmonicznych.



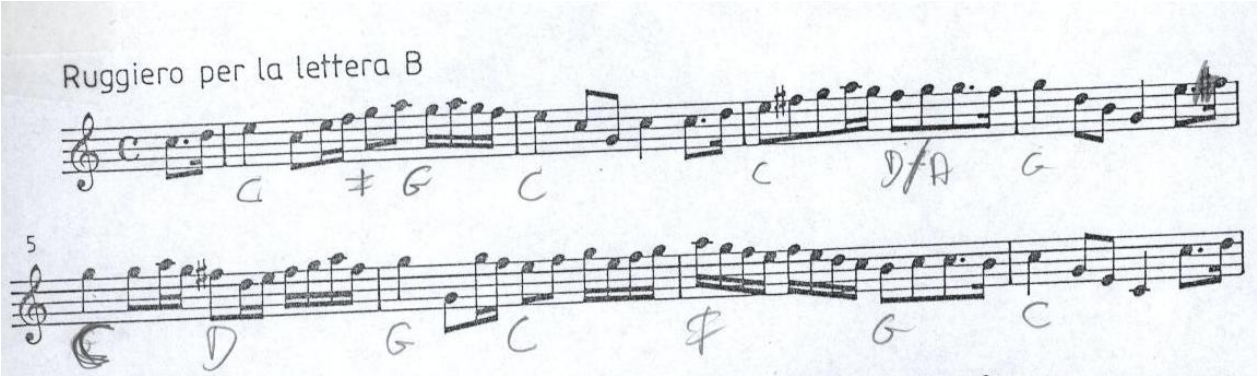
przykł. 29.1. G.B Vitali, *Bergamasca* z *Partita sopra*…, tt.1-8.



przykł. 29.2. G.B Vitali, *Bergamasca* z *Partita sopra*…, tt.9-44.

Wspomniane kompozycje, wybrane przeze mnie również do programu dzieła artystycznego, są utworami niezwykle efektownymi wykonawczo. Wykorzystane w obydwóch rytmy punktowane, tryle i szesnastkowe przebiegi dają duże możliwości interpretacyjne. Stanowią jednocześnie niezbity dowód na istnienie rozmaitych funkcji, jakie w XVII wieku mogła spełniać muzyka. W tym przypadku - wyraźnie rozrywkowych.

Zarówno ***Bergamasca***, jak i ***Ruggiero*** opierają się na czytelnym schemacie harmonicznym. W przypadku pierwszego z wymienionych utworów jest to **T S D T,** w przypadku drugiego - ów schemat jest rozszerzony o wtrącone dominanty.



przykł. 29.3. G.B Vitali, *Ruggiero* z *Partita sopra*…

Pomimo skrupulatnego zapisu nutowego trudno, ze względu na charakter obu dzieł ,nie odnieść wrażenia, że są one rodzajem skodyfikowanej improwizacji przywołującej na myśl sposób traktowania przez muzyków standardów jazzowych.

Należy jednak zaznaczyć, że niezależnie niefrasobliwości ideowej, którą odznaczają się omówione przeze mnie utwory, zarówno one, jak i cała twórczość **Giovanniego Battisty Vitaliego** stanowi bezsporny przykład rozwoju i ugruntowywania się idiomatyki skrzypcowej. Świadczy o tym świadome wykorzystanie przez kompozytora skali instrumentu, jego walorów brzmieniowych i (granych nie tylko w I, czy II pozycji) rozlicznych figuracji, pokazujących możliwości techniczne instrumentu.

Przykład twórczości kompozytorów związanych z Modeną, których działalność w powszechnej świadomości nie tylko melomanów przysłonięta jest aktywnością i dorobkiem artystów związanych innymi ośrodkami - choćby rzymskim, w którym tworzył Arcangelo Corelii - uzupełnia obraz włoskiej kultury muzycznej XVII wieku. Ilustruje też wielopłaszczyznowość

historyczną, całą sieć wzajemnych zależności i wpływów zarówno odnoszących się do sfer estetycznych, jak i technicznych. To przecież na twórczości skrzypcowej artystów modeńskich wzorowali się kompozytorzy tworzący na inne instrumenty, na przykład wiolonczelista Domenico Gabrieli.

Rozdział III

Transkrypcje na skrzypce solo.

Problem transkrypcji pozornie tylko pozostaje na uboczu kwestii związanych z idiomatyką skrzypcową. Jest to szczególnie kontrowersyjny temat w przypadku muzyki powstającej na przełomie XVI i XVII wieku, jak też w wieku XVII. Wykształcanie się cech muzycznych pozwalających na najpełniejsze wykorzystanie instrumentu, a jednocześnie wyróżniających go spośród innych, posiadających porównywalną skalę, wymagało dziesięcioleci. W źródłach teoretycznych tamtej epoki zachowane są informacje ujawniające zarówno świadomość istnienia różnic w możliwościach technicznych, brzmieniowych i fakturowych określonych instrumentów, jak też dowodzące niemożność ich precyzyjnego określenia. Egzemplifikację stanowić może opinia, którą w *Harmonie Universalle* z 1636 roku wyraził Marin Mersenne[65]:

Do wykonania danego utworu można użyć właściwie każdego instrumentu, jednak doświadczenie uczy, iż niektóre z tych utworów są jakby bardziej udane, jeśli się je wykonuje tylko na pewnych określonych instrumentach: to, co jest dobre na jednym, nie zawsze jest tak przyjemne ani tak harmonijne na innym.

Fragment rozprawy teoretycznej wskazuje iż w przypadku twórczości XVII-wiecznej dopuszczalny i uprawniony jest subiektywizm w wyborze instrumentu. Obraz ukazujący sposoby wykorzystania instrumentów, ergo – elastycznego podejścia do wykonań utworów powstałych w XVII wieku dodatkowo komplikuje stosowana przez kompozytorów instrumentacja alternatywna lub rejestrowa. Na przykład we wszystkich utworach B. Mariniego[66], w *sonatach* Castella[67], w trzech *canzonach* G. Frescobaldiego[68] przy partiach głosu solowego pojawiają się zapisy: *soprano* albo *per il Violino ò altro Simile Stromento*.

W pierwszym ćwierćwieczu XVII wieku co prawda zaznaczała się odrębność idiomatyczna, ale odnosiła się ona przede wszystkim do różnic zachodzących między utworami wokalnymi a instrumentalnymi. Wynosiła problem walorów instrumentalnych na duży poziom ogólności.

---

[65] P. Wilk, op.cit., s.144.
[66] B. Marini, *Sonata per due violini o cornetti.*
[67] D. Castello, *Sonata Prima, Sonata Seconda a Sopran Solo.*
[68] G. Frescobaldi, *Canzon Prima-Terza. Violino solo over Cornetto.*

Nie należy przy tym zapominać, że z praktyką transkrybowania utworów muzycznych mamy do czynienia w niemal każdej epoce, co najmniej od X wieku. Oczywiście inne problemy nastręczają kwestie odnoszące się na przykład do popularnych w XIX wieku transkrypcji utworów orkiestrowych, w których celował między innymi F. Liszt. Zakres niniejszej pracy, jak również zakreślona przeze mnie problematyka odnosząca się do skrzypcowych transkrypcji utworów XVII-wiecznych, siłą rzeczy wyklucza z rozważań te zagadnienia.

1.Transkrypcje utworów skomponowanych na inne instrumenty (viola da gamba, wiolonczela, lutnia)

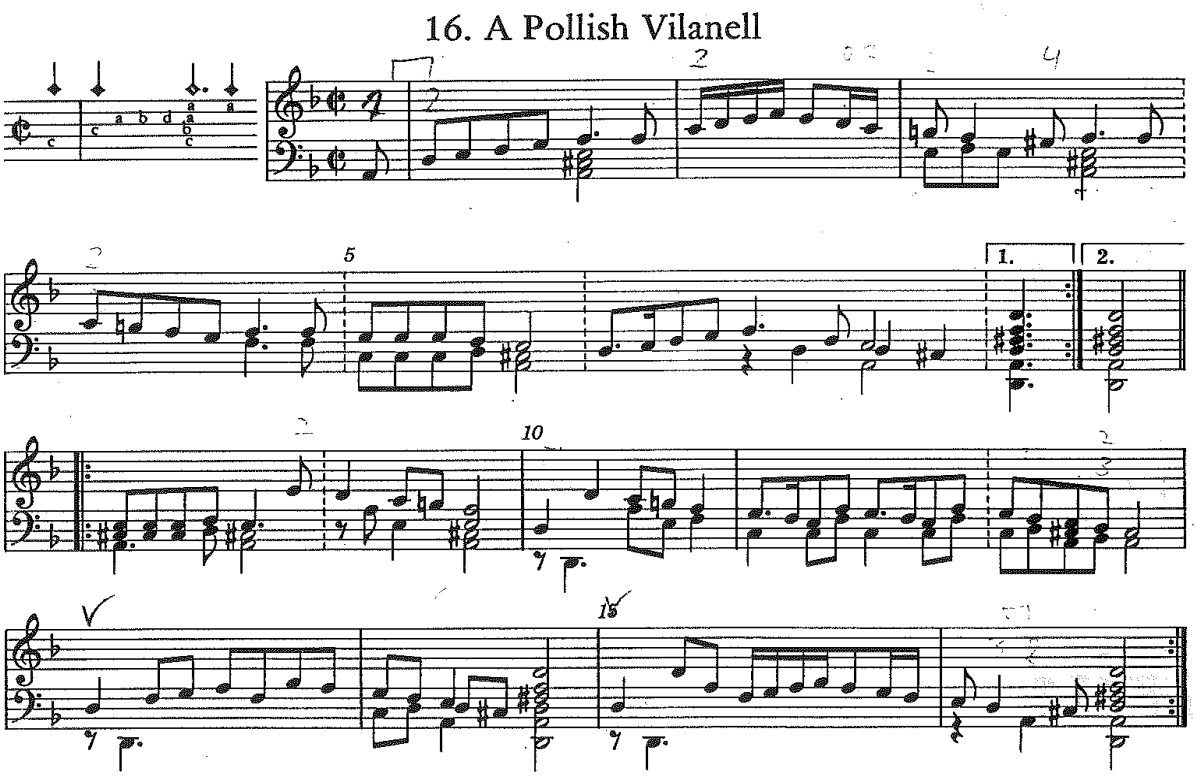
Nakreślona powyżej problematyka, dopuszczająca w przypadku literatury muzycznej XVII wieku pewną rozsądną swobodę w zakresie wyboru instrumentu, upoważnia do uwzględnienia i włączenia do repertuaru skrzypcowego utworów pierwotnie napisanych na violę da gamba, wiolonczelę, bądź lutnię. Oczywiście istnieje zasadnicza różnica w transkrybowaniu kompozycji przeznaczonych na instrument smyczkowy i szarpany. Różnice w sposobie wydobywania dźwięku skrzypiec i lutni w naturalny sposób komplikują proste przeniesienie zapisów. Inaczej rzecz się ma z instrumentami wywodzącymi się z tej samej rodziny. Najmniej kłopotliwe są transkrypcje utworów wiolonczelowych, na przykład *Ricercarów* Domenica Gabrielego. Podobne cechy idiomatyki obu instrumentów, nawet przy tak rozłącznych rejestrach, umożliwiają niemal mechaniczne przystosowanie do wykonania skrzypcowego utworów pierwotnie napisanych na wiolonczelę.

Większego namysłu wymagają transkrypcje utworów gambowych. Jako przykład mogą posłużyć transkrypcje dwu utworów **Thobiasa Hume'a**:

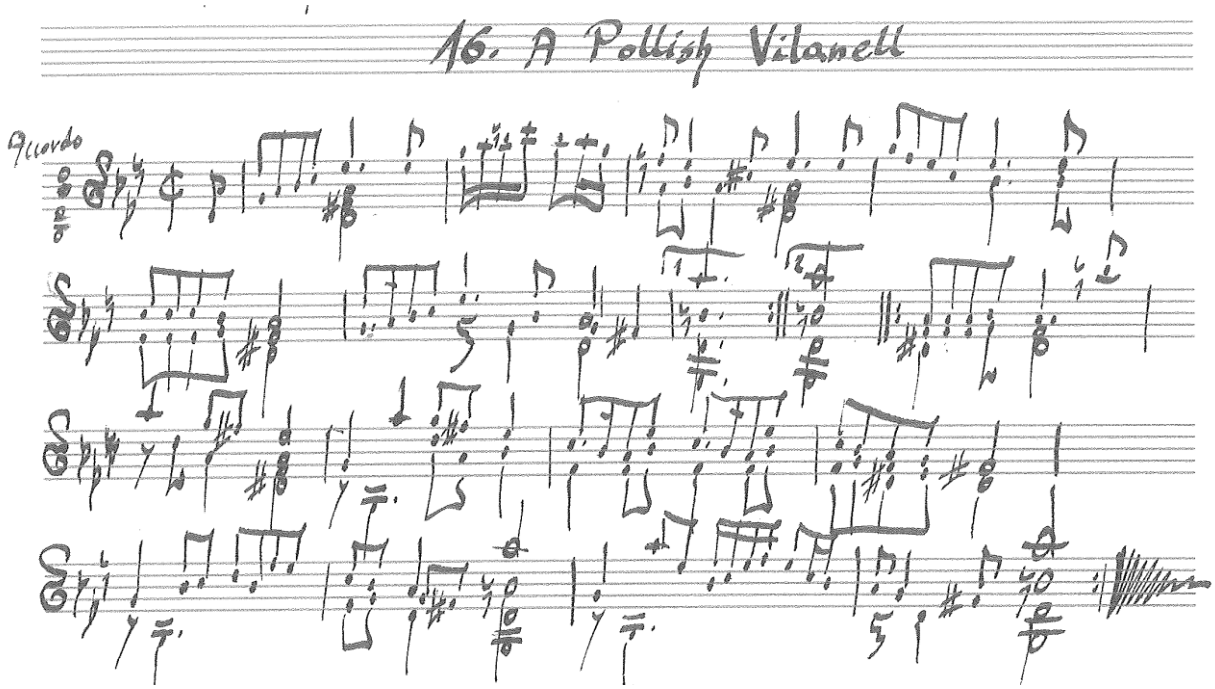
- ***Pollish Vilanell***,
- ***Pollish Ayre***.

Za sprawą wątków biograficznych obecnych w życiu kompozytora można uznać je za swojego rodzaju polonicum[69].

[69] Istnieje domniemanie, że Hume przebywał na terenie Pomorza i słyszał skrzypków grających proste melodie o proweniencji ludowej.



przykł. 30.1. T. Hume, *A Pollish Vilanell,* oryginał.



przykł. 30.2. T. Hume, *A Pollish Vilanell,* transkrypcja.

Pierwszym problemem pojawiającym się przy próbie przystosowania *Pollish Vilanell* (przeznaczonego pierwotnie na violę da gamba) do wykonania na skrzypce, jest wybranie optymalnej tonacji, która pozwoliłaby na zachowanie jak największej ilości niuansów brzmieniowych oryginału.

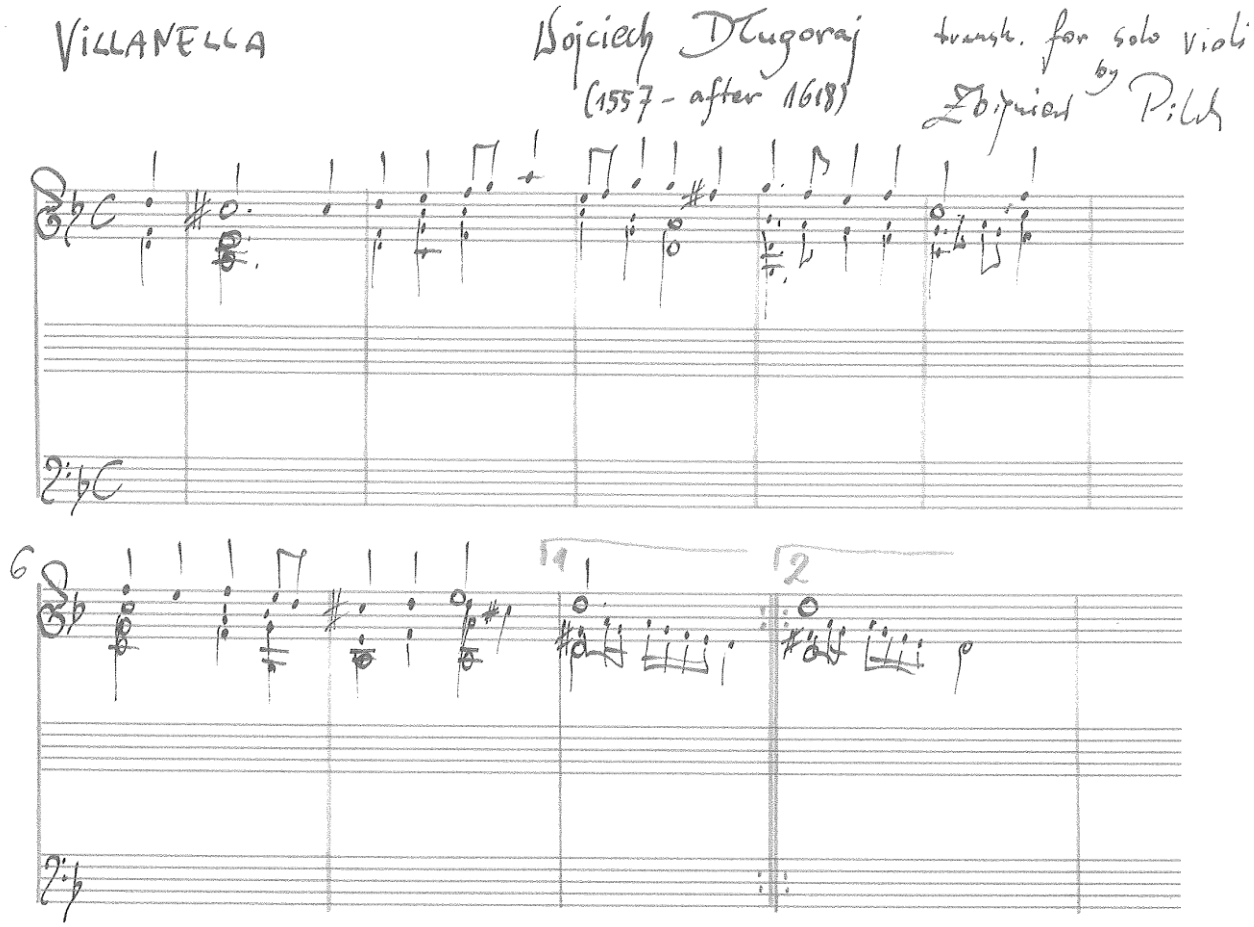
Pierwotna wersja kompozycji zapisana jest in **D**, dokonana przeze mnie transkrypcja - in **G**. Zmiana tonacji w transkrypcji podyktowana była analizą zarówno stroju gamby, jak również porównaniem wysokości najniższych strun obu instrumentów. W gambie najniższą struna jest właśnie struna **D**, w skrzypcach **- g.** Zachowanie owej zależności uznałem za istotne i konieczne w opracowywaniu utworu Hume'a na skrzypce. Utrzymanie owej paraleli pozwoliło na oddanie idiomatyki gambowej w naturalnej idiomatyce skrzypcowej. Przy dokonywaniu transkrypcji, której ambicją było wierne oddanie warstwy muzycznej kompozycji Hume'a, kluczowym problemem było stworzenie możliwości wykonania akordów w układzie skupionym. W tym celu zdecydowałem się na użycie skordatury. Za przeprowadzeniem tego zabiegu przemawiało porównanie stroju obu instrumentów. Gamba, w przeciwieństwie do naturalnego stroju skrzypiec, nie jest strojona kwintowo. Naturalnym strojem gamby jest następujący układ strun: **D-G-c-e-a -d^1.** Chcąc upodobnić strój skrzypiec do stroju gamby, zdecydowałem się na przestrojenie najwyższej struny **e^2** na **d^2**. Uzyskana w ten sposób odległość kwarty pomiędzy najwyższymi strunami skrzypiec odpowiada, w przeniesieniu oktawowym, temu samemu interwałowi istniejącemu pomiędzy najwyższymi strunami gamby.

Wprowadzenie skordatury nie miało oczywiście wymiaru wyłącznie symbolicznego, ale było przede wszystkim zabiegiem praktycznym, umożliwiającym wykonanie istotnych dla utworu – konstrukcyjnie i harmonicznie – akordów, zapisanych w układzie skupionym, które bez przestrojenia nie byłyby możliwe do zagrania na skrzypcach. Tylko dzięki skordaturze współbrzmienia: **d^1-fis^1-a^1- d^2** oraz **g^1-b^1-d^2** mogły zostać włączone do idiomatyki skrzypcowej.

W obu transkrybowanych przeze mnie utworach, które składają się na część zaproponowanego programu artystycznego, widoczne są zbieżności pomiędzy idiomami gambowymi i skrzypcowymi. Zarówno w jednym, jak i drugim instrumencie na ów idiom składają się przeskoki interwałowe, pozwalające na wydobycie dialogujących motywów linii melodycznej.

Dodatkową zaletą wykonania skrzypcowych transkrypcji utworów Hume'a jest łatwiejsze niż na gambie uzyskanie ludycznego charakteru.

Tworzenie transkrypcji utworów lutniowych rządzi się takimi samymi prawami, co - utworów gambowych. Ważnym aspektem, który powinien być uwzględniany przy ich powstawaniu jest stój instrumentów. Strój lutni renesansowej jest w swoim układzie interwałowym zbliżony jest do stroju gambowego. Do rzetelnego transkrybowania nieodzowne jest przeprowadzenie analizy utworu pod kątem konieczności zastosowania, bądź nie - skordatury. Przykładem dokonanej przeze mnie transkrypcji utworu lutniowego, w którym na skrzypce przeniesiony został utwór oparty na pionach harmonicznych, bez konieczności korzystani ze skordatury jest ***Villanella*** Wojciecha Długoraja.



przykł. 31.. W. Długoraj, *Villanella,* transktypcja autora.

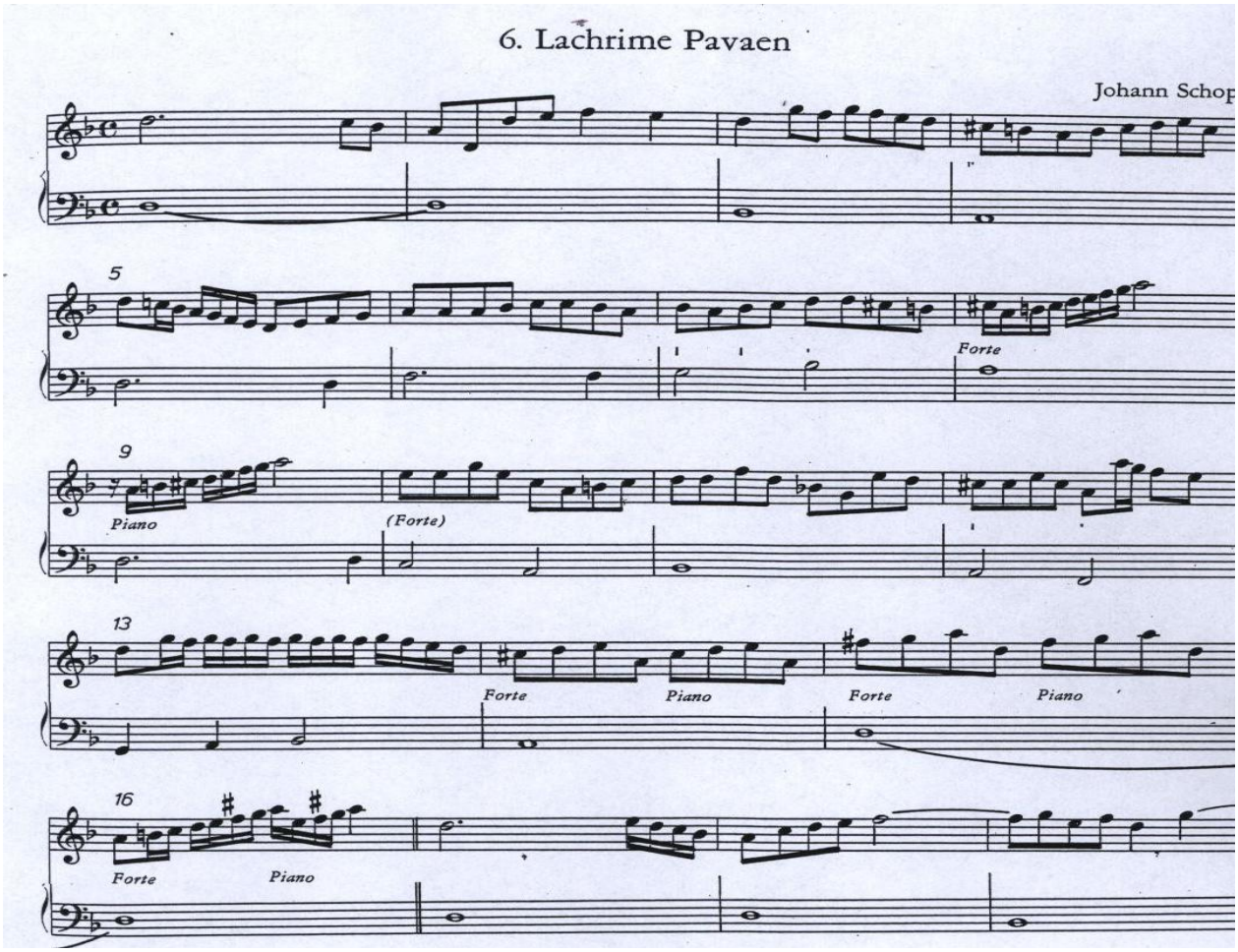
Zarówno transkrypcje utworów lutniowych, jak i gambowych, a zwłaszcza wiolonczelowych nie wiążą się z koniecznością dokonywania wyborów i w efekcie eliminacji niektórych elementów fakturalnych. We wspomnianych przypadkach transkrypcją obejmowane są utwory przeznaczone również na instrument solo. Praktyka wykonawcza obowiązująca w XVII wieku sprawiała, że wszelkie zamiany instrumentów były nie tylko dopuszczane, ale powszechnie obowiązujące[70].

2. Transkrypcje utworów na skrzypce i b.c.

Dokonywanie transkrypcji utworów z dopisanym basso continuo niesie ze sobą jeden podstawowy problem, który wiąże się z próbą przeniesienia złożonych fakturalnie i harmonicznie struktur na jeden instrument, w dodatku przede wszystkim melodyczny. Do poruszanych powyżej zagadnień włączyć należy jeszcze to jedno, wiążące się z ustaleniem rodzaju konwencji według, której dokonywana będzie transkrypcja.

Przykładem transkrypcji dokonanej w XVII wieku jest ***Lachrime Pavaen*** (utwór oparty jest na słynnej pawanie Johna Dowlanda *Flow my tears* pochodzącej z wydanego w 1604 roku zbioru *Lachrimae, or Seaven Tears*), której dokonał **Johann Schop**.

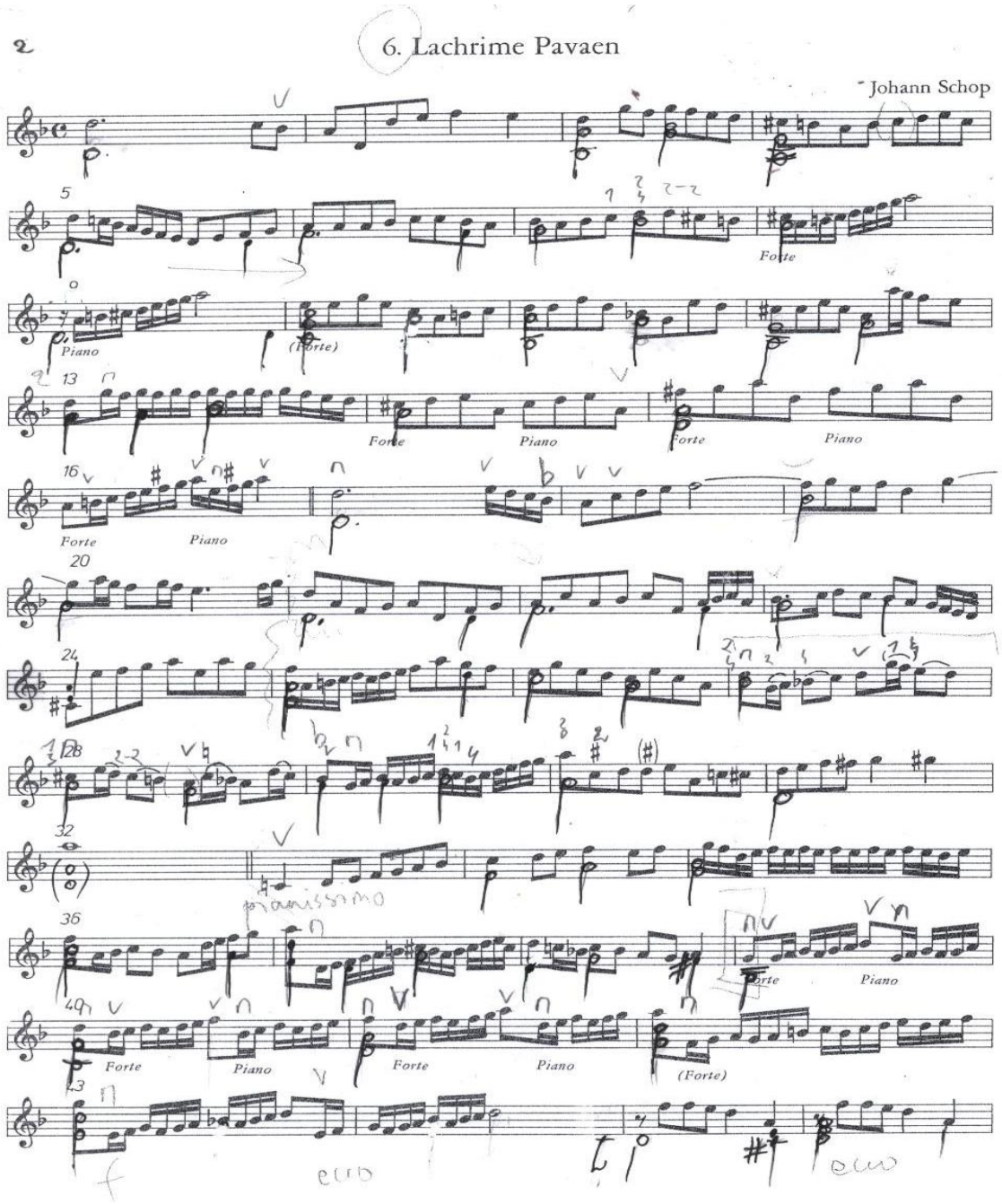
[70] Istnieje teoria, że Rękopis z Klagenfurtu jest transkrypcja francuskich utworów lutniowych, [w:] P. Nobes, *Klagenfurt Manuscript*, Rhapsody Ensemble Editions, 1999, s.3.



przykł. 32. *Lachrime Pavaen,* transktypcja J.Schopa.

Opracowani pawany Dowlanda zrealizował według obowiązujących powszechnie reguł, które nakreślili między innymi G. B. Bassano i G. Dalla Casa. Polegały one na pozostawieniu linii basowej i dołączeniu do niej zdiminuowanej linii głosu melodycznego. Z dzisiejszej perspektywy metoda ta nieodwołalnie skazywałaby na zubożenie warstwy harmonicznej.

Ze względu na potrzeby wykonawcze stworzyłem autorską transkrypcję wspomnianego utworu. W dokonanym przeze mnie opracowaniu do niezmienionej linii melodycznej, zapisanej przez Schopa, dodałem wypełnienia harmoniczne możliwe do wykonania na skrzypcach pozostawiając, gdzie było to możliwe, linię basową.



przykł. 33. *Lachrime Pavaen,* transktypcja autora.

Zakończenie
Rozwój solowej literatury skrzypcowej w kolejnych stuleciach

Postęp w dziedzinie muzyki skrzypcowej, budowy zarówno samego instrumentu, jak i smyczka oraz postęp w zakresie techniki gry, jaki dokonał się w początku XVIII wieku można wyłącznie rozpatrywać jako wynik zmian zachodzących w poprzednim stuleciu. Nadal obowiązywały przecież te same style, a kompozytorzy posługiwali się podobnymi formami. Ową ewolucję zachodzącą w XVIII wieku potwierdza dodatkowo wzrost zainteresowania instrumentem wyrażający się wzmożeniem popularności form muzyki kameralnej, czy koncertów solowych. Postęp w omawianej sferze wzmocnił również postęp w zakresie lutnictwa. Właśnie na początku XVIII wieku w Cremonie swoją działalność rozpoczęli Antonio Stradivari i Giuseppe Guarneri (del Gesù). Początek XVIII wieku ciągle odwzorowywał różnice stylistyczne, które najbardziej widoczne były pomiędzy włoskim a francuskim stylem narodowym. Nieprzerwanie przecież owe kontrasty były podtrzymywane w tradycjach kompozytorskich. W XVIII-tym wieku styl włoski niezmiennie pozostawał ekspresyjny, odznaczał się predylekcją do używania tempo rubato i dramatycznego wyrazu ujawniającego się nie tylko formalnie (koncert solowy), ale również dzięki stosowaniu gry akordowej. Styl francuski w spadku po XVII wieku otrzymał silną tradycję pisania muzyki tanecznej i technikę, która była dostosowana do potrzeb wynikających z jej pisania. Kiedy w 1720 roku, w dwadzieścia lat po zamknięciu się epoki XVII wieku, wielki **Johann Sebastian Bach** skomponował swój ponadczasowy zbiór *soli* skrzypcowych - ***Sei solo a violino senza basso accompagnato. Libro primo*** poza indywidualnym stylem i geniuszem kompozytorskim samego Bacha, można w nim doszukiwać się wyraźnych odniesień do osiągnięć poprzedniej epoki. Z zagadnień podejmowanych niniejszej pracy wynika, że dzieło owo nie powstało *in abstracto,* lecz jest wyraźną konsekwencją zjawisk zachodzących w muzyce XVII wieku. Jest także pierwszą kulminacją dwustuletniej nieomal historii skrzypiec i twórczości skrzypcowej. Stanowi świadectwo związków i wpływów włoskich na twórczość powstającą w niemieckim kręgu kulturowym, które w jego spuściźnie kompozytorskiej najwyraźniej są widoczne w koncertach solowych. Nie jest odkrywczą myślą przekonanie, że na tę dziedzinę artystycznej działalności J. S. Bacha wypłynęła twórczość A. Vivaldiego, którą zresztą transkrybował.

W pracy zostały przedstawione zarówno sylwetki XVII-wiecznych kompozytorów piszących *a violino solo*, jak i ich kompozycje. Podniesione zostały kwestie, które akcentowały ich niezaprzeczalny wpływ na rozwój idiomu wiolinistycznego. Warto przy okazji dokonywania podsumowania wymienić jeszcze postaci dwóch wielkich skrzypków, precedesorów Bacha w zakresie skrzypcowej twórczości solowej, a mianowicie: **Johanna Josepha Vilsmayera** (1663- 1722), który w 1715 roku w Salzburgu wydał swe dzieło *Artificiosus Concentus pro Camera. Distributus in Sex Partes seu Partias a violino solo con Basso belle imitante* oraz **Johanna Georga Pisendela** (1687- 1755), który najprawdopodobniej w tym samym czasie skomponował swą *Sonatę a-moll*. Warto nadmienić, że Partity Vilsmayera wykazują ewidentnie wielki wpływ jaki na ich twórcę wywarł Heinrich Ignaz Franz von Biber, jego poprzednik w służbie na arcybiskupim dworze w Salzburgu i nauczyciel. Vilsmayer bowiem oprócz zaawansowanej techniki dwudźwiękowej i akordowej, stosował także z upodobaniem skordaturę, często przecież wykorzystywaną też przez Bibera. (Na sześć *Partit* cztery wymagają użycia przestrojonych skrzypiec). Najprawdopodobniej Bach nie zetknął się z twórczością Vilsmayera. Z Pisendlem i jego kompozycjami zapewne tak. Na jego wirtuozerii, tak jak wcześniej na wyjątkowym kunszcie w grze akordowej Johanna Paula von Westhoffa, Bach mógł się wzorować pisząc swe wiolinistyczne *Opus magnum*. Można zadać sobie pytanie czy planował kiedykolwiek napisanie *libro secondo Sonat* i *Partit* na skrzypce solo? Dość, że zostawił nam księgę ***Suit na wiolonczelę*** BWV 1007 i BWV 1012 i zaczątek być może księgi fletowej w postaci *Partity a-moll* BWV 1013. Wpływ, jaki owe kompozycje wywarły na następne trzysta bez mała lat historii muzyki, jest nie do przecenienia. W kontekście twórczości kompozytorów następnych generacji Bach i jego skrzypcowa twórczość solowa traktowana jest jako wzór niedościgły i absolutny. Dotyczy to zarówno założeń formalnych i fakturalnych, czyli przeniesienia wieloczęściowej sonaty zwykle pisanej z towarzyszeniem basso continuo na skrzypce solo *sensu stricte*, jak też wykorzystania skrzypiec jako instrumentu polifonicznego prawie dorównującemu klawesynowi czy organom. Nie wgłębiając się w ten fascynujący acz przeogromny i wart rzetelnych studiów temat, prześledźmy tylko wybrane kompozycje napisane na skrzypce solo po utworach Bacha.

W 1735 roku wielki konkurent lipskiego kantora- **Georg Philipp Telemann** (1681- 1767) napisał ***12 Fantazji*** - dzieło o ogromnej wartości artystycznej, ale też i pedagogicznej. Do dzisiaj dla adeptów wiolinistyki pierwsze zetknięcie z muzyką solową i barokową odbywa się właśnie

przez owe *Fantazje*. Telemann pozostawił w nich nieprzebrane wręcz bogactwo pomysłów formalnych i kompozycyjnych przy zachowaniu względnej prostoty środków wykonawczych. W zbiorze występują, mniej wyrafinowane niż u Bacha, fugi: w *Fantazjach* nr 1, 2, 3, 5, 6, 10; uwertura francuska w *Fantazji* nr 12, toccata w *Fantazji* nr 5, oraz wiele tańców, z których warto wymienić przede wszystkim typowy polski oberek, będący trzecią częścią *Fantazji* nr 8.

W tym samym czasie nadworny kompozytor Królów Szwecji i wybitny skrzypek **Johan Helmich Roman** (1694- 1758) komponował ***Assaggi***, które formą zbliżają się do bachowskich *Sonat*, bez stosowania jednak formy fugi. Roman komponował też *Uwertury*, które są ciekawą próbą przeniesienia uwertury francuskiej z powolnym wstępem i zakończeniem oraz fugą w środku. Również we Włoszech powstaje solowa twórczość przeznaczona na skrzypce. Dzieje się to za sprawą **Giuseppe Tartiniego** (1692- 1770), który prawdopodobnie przez większość swego życia tworzył sonaty bez towarzyszenia basso continuo. Są to tzw. ***Piccole Sonate***, z których część jest napisana na jednej pięciolinii a część posiada system podwójny z tym, że dolna pięciolinia (w domyśle basowa) pozostaje pusta. Pozostawił on po sobie także kilka sonat solowych bardziej rozbudowanych formalnie, z których jedna, być może najbardziej znana, zachowała się li tylko w późniejszej wersji jako utwór na skrzypce i basso continuo. Jest to słynna ***Sonata*** *Z trylem diabelskim*, pochodząca oryginalnie z 1735 roku a umieszczona w swej drugiej wersji u Jean-Baptiste Cartiera w jego *L'Art du Violon* z 1798 roku. W zbiorze tym występuje również niezwykle ciekawy utwór ucznia Tartiniego - **Pietro Nardiniego** (1722 - 1793). jest to ***Sonate enigmatique*** – dzieło napisane na dwóch systemach i w dwóch kluczach - wiolinowym i basowym. Do wykonania wspomnianego utworu konieczne jest przestrojenie skrzypiec: $c^1 – f^1 – a^1 –e^2$. Nuty zapisane w kluczu basowym należy czytać oktawę wyżej mając na uwadze, że kompozytor posłużył się rodzajem zapisu tabulaturowego, czyli nuty odpowiadają pozycji palca na strunie a nie konkretnym dźwiękom. Kompozycyjnie jest to klasycyzująca już sonata będąca duetem na dwoje skrzypiec wykonywanym na jednym instrumencie. Podobny pomysł wykorzystał **Johann Stamitz** (1717- 1757) w swoich ***Deux Divertissements en duo***. Są to czteroczęściowe utwory, w których wyraźna jest idea skondensowania dwóch niezależnych, a w fudze - części czwartej pierwszego *Divertimento*, nawet kontrapunktujących głosów.

Fugi skrzypcowe, ułożone jako ***Six Fugues avec un Prelude fugue pour un violon seul*** skomponował **Vaclav Pichl** (1741- 1805). Sonaty, utwory samodzielne i szkoły gry na skrzypce zyskały niezwykłą popularność w XVIII i na początku XIX wieku. Pisano je i w Hiszpanii

- **Dominus Joseph Herrando** (ok. 1700- ok. 1765) *Arte y puntual Explicacion del modo de tocar el Violin*, Porugalii - **Pedro Lopez Norgueira** (1680- po 1720) *Consta este livro de toda a Casta de Lisoes, que Servem para Se Fazer estudo na Zabeca...* z jednej strony Europy i w Rosji - **Iwan Chandoszkin** (1747-1804), koncertmistrz opery dworskiej w Petersburgu, który skomponował *Trois Sonates op. 3* z drugiej jej strony.

Znamienne dla końca wieku XVIII było ponowne zainteresowanie twórczością Johanna Sebastiana Bacha. Kompozytorzy tacy jak na przykład **Wolfgang Amadeus Mozart** studiowali dzieła lipskiego Mistrza a nawet pisali utwory w stylu bachowskim (*vide Preludia i Fugi KV 404* czy *KV 546*). Prawdopodobnie na fali tychże zainteresowań **Wilhelm Friedrich Rust** (1739 – 1796) skomponował pod koniec życia swoje trzy *Sonaty*, które *de facto* są pastiszem bachowskiego stylu. Mamy więc w każdej z nich wstępne adagio, bardzo regularną i ściśle napisaną fugę oraz kilka tańców.

Oczywiście rozwój solowej sonaty skrzypcowej nie zamknął się wraz z nastaniem wieku XIX, lecz rozkwitał przez kolejne dwa wieki. Także w naszych czasach mamy okazję cieszyć się wieloma wspaniałymi kompozycjami napisanymi na skrzypce solo. Od kilkudziesięciu lat obserwujemy wzrost zainteresowania wykonawstwem muzyki dawnych wieków z uwzględnieniem historycznego instrumentarium i dawnych technik wykonawczych. W efekcie tych procesów doszło do odkrycia wielkiej ilości arcydzieł literatury skrzypcowej poprzednich epok, ale także do wzmożenia zainteresowania się barokowym rodzajem skrzypiec przez kompozytorów współczesnych, co zaowocowało powstaniem kompozycjami współczesnymi przeznaczonymi na barokowe skrzypce.

Omawiając pokrótce rozwój literatury solowej w stuleciach następujących po interesującym nas wieku siedemnastym, nie sposób przemilczeć fenomenu, który zaistniał w 1733 roku. Wtedy to **Pietro Locatelli** (1695 – 1756) opublikował w Amsterdamie w oficynie Michela Charlesa le Cene swoje op.3 ***L' arte del Violino: XII concerti … con XXIV capricci ad libitum …***. Był to początek niebywałego rozwoju nowego gatunku przeznaczonego na skrzypce solo czyli kaprysu (potem także zwanego etiudą, ze względu na dydaktyczne przeznaczenie).

W tym miejscu nasuwa się analogia *Sonat i Partit* Jana Sebastiana Bacha ze zbiorem ***24 Kaprysów op. 1*** **Niccolo Paganiniego**. Tak jak w przypadku Bacha zapomniano o całej rzeszy działających przed nim kompozytorów, tak też rzecz się ma w przypadku Paganiniego. Jego *Kaprysy* jawią się jako samotna gwiazda na firmamencie literatury skrzypcowej. A przecież pisali

je prawie wszyscy skrzypkowie, od Locatellego poczynając. Jeśli zreasumowalibyśmy udział poszczególnych nacji w kształtowaniu solowej literatury skrzypcowej to zauważymy, że była to zwłaszcza domena szeroko rozumianych krajów niemieckich wraz z władztwem Habsburgów, czy to austriackim czy czeskim. Dopiero na drugim miejscu dostrzegamy udział twórców włoskich czy angielskich. Pozostałe narodowości pojawiają się dopiero na przestrzeni XVIII wieku, a niektóre, jak polska czy francuska zaistniały dopiero w XIX stuleciu.

Kaprys był obecny bardzo wcześnie w twórczości kompozytorów francuskich i to od razu w liczny i wielce znaczący sposób, tak jakby od połowy mniej więcej osiemnastego wieku wirtuozi francuscy pragnęli nadrobić swe konserwatywne podejście do technicznych zdobyczy wiolinistyki. Mamy więc we Francji właśnie erupcję wirtuozerii, która doprowadzi do powstania Konserwatorium Paryskiego. Konserwatorium, którego zadaniem było zachowanie i utrwalenie, zakonserwowanie *sensu stricte* wspaniałych zdobyczy XVIII - wiecznej szkoły francuskiej. We Francji kaprysy pisali m.in.: **Louis–Gabriel Guillemain** (1705 – 1770), **Pierre Gavinies** (1728–1800), pod przeuroczym i znaczącym tytułem *24 Matinees*, trzej założyciele Konserwatorium a więc: **Pierre Rode** (1771–1830), **Pierre Baillot** (1771–1843) i twórca najsłynniejszych kaprysów wszechczasów– **Rodolphe Kreutzer** (1766 –1831) i wielu innych. Z Włochów wymienić należy **Pietro Nardiniego** (1722–1793), **Antonio Bartolomeo Bruniego** (1757 –1821), **Federigo Fiorillo** (1755 – 1823) czy **Bartolomeo Campagnolego** (1751 – 1823). W innych krajach kaprysy pisali między innymi: **František Benda**, **Johann Helmich Roman**, Franz Anton Hoffmeister. Na zakończenie pragnę wspomnieć o dwóch polskich kompozytorach, całkowicie zapomnianych wybitnych skrzypkach, poprzednikach Karola Lipińskiego (1790 – 1861). Jest to **August Duranowski** (1770 – 1829) oraz **Joachim Kaczkowski** (1786 – 1833). Obydwaj oprócz wielu innych kompozycji także pisali kaprysy, w swoim czasie publikowane u największych wydawców muzycznych swych czasów, na szczęście teraz wydanych na nowo.

I znowu, kolejne dwa stulecia to tysiące kaprysów i etiud skomponowanych przez ogromną ilość skrzypków. Wymienienie wszystkich przykładów owych kompozycji wymagałoby stworzenia odrębnej publikacji, a przypuszczalnie i tak nie byłoby możliwe skompletowanie listy kompletnej. Problemy w tworzeniu takiego zestawienia pojawiają się od początków istnienia skrzypiec. W XVI wieku istniała przecież literatura przeznaczona do wykonania solowego, bez towarzyszenia innego instrumentu. Mogły to być utwory improwizowane, czyli nie zapisane lub, jak w przypadku Baltzara, zapisane znacznie później (o czym była mowa w Rozdziale I), utwory

pisane *per ogni sorte d'instromenti* lub precyzyjnie określone jako skrzypcowe. Mogły to być transkrypcje z innych instrumentów (jak to ma miejsce przypuszczalnie w przypadku utworów zawartych w Rękopisie z Klagenfurtu) czy z utworów na skrzypce i basso continuo (co wcześniej przedstawiłem). W siedemnastym wieku, a także w pierwszej połowie wieku XVIII ustaliła się pozycja skrzypiec jako jednego z najważniejszych instrumentów używanych w muzyce zachodniego kręgu kulturowego. Sytuacja ta trwa do dzisiaj i owocuje ogromną liczbą utworów solowych, kameralnych, koncertowych i orkiestrowych przeznaczonych na ten instrument, potwierdzając tym samym zasadność tezy postawionej jeszcze w XVIII - wiecznym *Słowniku* przez J.J. Rousseau pod hasłem *Ekspresja*: *…nie ma instrumentu, z którego można wydobyć bardziej uniwersalną i zróżnicowaną ekspresję niż ze skrzypiec*[71].

[71] J.J. Rousseau, *Dictionnaire de Musique*, Paryż 1768, [za:] D.D. Boyden, op.cit. 249.

Bibliografia.

1. Literatura przedmiotu

Abbot Djilda, Segerman Ephraim, *Strings in the 16th and 17th Centuries*, Londyn 1974.

Aschmann R., *das deutsche polyphone Violinspiel im 17 Jahrhundert*, Zürich 1962.

Baroncini Rodolfo, *Contributo Alla storia del violin nel sedicesimo secolo:I "sonadori di violini" della Scuola Grande di San Rocco a Venezia*, Recercare VI, 1994.

Beckmann Gustav, *Das Violinspiel in Deutschland vor 1700*, Lipsk 1918.

Bianconi Lorenzo., *Music in the Seventeenth Century*, Cambridge 1987.

Boyden David D., *History of violin playing from its origins to 1761 and relationship to the violin music*, Oxford, 1965; polskie tłumaczenie: *Dzieje gry skrzypcowej od początków do roku 1761 oraz jej związek ze skrzypcami i muzyka skrzypcową*, Kraków 1980.

Brooks Brian P.,*The Emergence of the Violin as a Solo Instrument in Early Seventeenth-Century Germany* , Cornell University 2002.

Bukofzer Manfred F., *Music In the Baroque Era. From Monteverdi to Bach*, Nowy Jork, 1947.

Burney Charles, *General History of Music*, Harcourt, Brace and Company, 2003.

Campbell Margaret, *The Great Violinists*, London 1980.

Dann Elias: *Heinrich Biber and the Seventeenth Century Violin*, Book, 1968.

Gill Dominic, *The Book of the Violin*, Oxford 1984.

Göthel Folker i Wollny Peter, *Johann Paul von Westhoff* , *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, wyd. II, MPW, QW, Taunton, Massachusetts 2001.

Jahnke Zdzisław i Sitowski Zygmunt, *Literatura skrzypcowa- rys historyczny*, PWM 1963.

Nelson Russell C., *John Playford and the English Amateur Musician*, University of Iowa 1966.

Paczkowski Szymon, *Nauka o afektach w myśli muzycznej I połowy XVII wieku*, Polihymnia, Lublin 1998.

Pajerski Fred Mitchell, *Marco Uccellini (1610-1680) and his music*, New York University 1979.

Pearl Mildred, *The Suite in Relation to Baroque Style***,** New York University 1957.

Pollard Victor J., *Tuning and Temperament in Southern Germany to the End of the Seventeenth Century***,** University of Leeds, 1985.

Powell Newman Wilson, *Rhythmic Freedom in the Performance of French Music from 1650 to 1735*, Stanford University 1958.

Proctor George Alfred, *The Works of Nicola Matteis*, University of Rochester 1960.

Ranum Patricia, *Audible Rhetoric and Mute Rhetoric: The 17th-century French Sarabande*, Early Music XIV, 1986.

Selfridge- Field Eleanor,V*enetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi*, Oxford 1975

Steblin Rita, *A History of Key Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Century*, Michigan 1983.

Stephenson Kurt, *Schop. German family of musicians* [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, wyd.II, MPW, QW, Tauton, Massechusetts 2001.

Stowell Robin, *Violin*, Cambridge University Press, 1992.

Szweykowski Zygmunt M., *Między kunsztem a ekspresją,* Kraków 1992.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians; wyd. II, MPW, QW, Taunton, Massachusetts 2001.

Thilmout Michael, *Nicola Matteis*, The Musical Quarterly 1960.

Thilmout Michael, *A Calendar of references to Music in Newspeper published in London and the Provinces (1600-1719),* Royal Musical Association Research Chronicle No. 1, Cambridge 1961.

Walther Johannn Gottfried: *Musicalisches Lexicon*, Lipsk 1732

Wilk Piotr, *Sonata na skrzypce solo w siedemnastowiecznych Włoszech*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego 2005.

Wolff Christoph, *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician*, Oxford University Press 2002.

2. Źródła pomocnicze

Calvisius Sethus, *Exercitatio musica tertia*, Lipsk 1611, wyd. faksymilowe, Hildesheim 1973.

Ganassi Silvestro di, *Regola Rubertina che insegna sonar de viola d'arco tastada*, Wenecja, czI -1542, cz.II- 1543, wyd. faksymilowe, Wenecja 1924.

Kinsky Georg, *History of Music in Pictures*, Londyn 1930.

Nobes Patricia, *Klagenfurt Manuscript*, Rhapsody Ensemble Editions, 1999.

Pogorzelski Krzysztof, *Historia. Dzieje powszechne. XVI i XVII wiek.*, Marekas Management, 2007.

Tatarkiewicz Władysław, *Historia Estetyki*, t.I-III, Wrocław 1960-1967.

Westhoff Johann Paul von, *Sechs Suiten für Violine solo*, Edition Peters, Lipsk 1974.

Walther Johannn Gottfried, *Musicalisches Lexicon*, Lipsk, 1732, wyd. faksymilowe, Bazylea 1953.

Wójcik Zbigniew, *Historia powszechna. Wiek XVI i XVII.*, PWN 2005.