

Joanna Roman

"Concerto ripieno" na wybranych przykładach "Concerti a Più Istrumenti" op. 3 Carla Tessariniego

Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ nr 27 (4), 4-31

2015

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Joanna Roman

UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI W KRAKOWIE

Concerto ripieno na wybranych przykładach *Concerti a Più Istrumenti* op. 3 Carla Tessariniego¹

W XVIII wieku koncert instrumentalny cieszył się ogromną popularnością, o czym świadczy liczba zachowanych źródeł. Wielu twórców jednak do dziś pozostaje w zapomnieniu, mimo że w swoich czasach należeli do kompozytorskiej elity. Tak dzieje się w przypadku Carla Tessariniego. W niniejszym artykule, na podstawie analizy koncertów nr 5–8 ze zbioru *Concerti a Più Istrumenti* op. 3, wskazane zostaną cechy, które pozwolą sklasyfikować omawiane dzieła pod względem typu. Zaczęę jednak od przedstawienia sylwetki kompozytora, gdyż jak wcześniej wspomniałam, Tessarini nie jest rozpoznawalną postacią.

Carlo Tessarini – skrzypek i kompozytor

Carlo Tessarini urodził się w nadmorskim Rimini przed 1690 rokiem, natomiast zmarł po 1766 roku, prawdopodobnie w Amsterdamie. Istnieje niewiele pewnych informacji na jego temat, a większość z nich pochodzi z kart tytułowych opublikowanych dzieł.

¹ Artykuł powstał na podstawie pracy licencjackiej autorki pt. *Concerto ripieno na przykładzie „Concerti a piu istrumenti” Carla Tessariniego* napisanej pod kierunkiem dr. hab. Piotra Wilka, Instytut Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2015.

Wpis na karcie *Sonate* op. 1 (Wenecja, 1729)² potwierdza awans na stanowisko *maestro de' concerti* w Ospedale dei Derelitti w Wenecji. Wiadomo³, że Tessarini kontynuował pracę w Ospedale do roku 1730. Równolegle był także skrzypkiem w kapeli San Marco w Wenecji – najstarszy dokument potwierdzający ten fakt pochodzi z 1720 roku⁴. W dokumentacji kapeli nazwisko skrzypka pojawia się do 1735 roku⁵.

Od 1733 roku datuje się zatrudnienie Tessariniego w katedrze w Urbino, które znajduje się nieopodal rodzinnego Rimini. Ciągłość jego pracy zaburzają częste nieobecności spowodowane m.in. podróżami koncertowymi, co miało znaczny wpływ na późniejsze relacje z przełożonymi. Tessarini starał się o funkcję skrzypka i organisty, ale został zatrudniony jako nauczyciel gry na skrzypkach, na co mogła wpłynąć jego renoma jako instrumentalisty. Aktywność w Urbino sugeruje także dedykacja w 1742 roku *Trattenimenti* op. 4 Federicowi Marcellowi della Rovere, który był tamtejszym duchownym i jednocześnie przyjacielem skrzypka z Rimini. Z roku 1741 pochodzą kolejne ślady z Urbino, które jednak urywają się w 1743 roku.

Zarówno posada w kapeli weneckiej San Marco, jak i ta z Urbino nie odpowiadały wymaganiom kompozytora. Dedykacja *Sei sonate* op. 4 (Amsterdam, 1737) świadczy o zatrudnieniu Tessariniego na dworze kardynała Wolfganga Hannibala von Schrattenbacha w Brnie⁶. Od lat czterdziestych wiele koncertował i wydawał – w Paryżu, Londynie oraz w Holandii.

W roku 1740 został pierwszym skrzypkiem rzymskiego Teatro Valle, gdzie miała zostać wykonana opera *La libertà nociva*⁷, napisana przez Rinalda di Capuę na karnawał. Przedstawienie jednak nie odbyło się ze względu na żałobę wprowadzoną po śmierci papieża Klemensa XII. Podczas pobytu w Rzymie Tessarini przynajmniej trzy razy brał udział w akademiach Piera Leona Ghezzi, który sporządził jego karykaturę.

2 A. Koole, A. Dunning, *Carlo Tessarini*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, t. 25, Londyn-Nowy Jork 2001, s. 312–313.

3 Tamże.

4 Tamże.

5 Tamże.

6 Tamże.

7 P. Besutti, R. Giuliani, G. Polazzi, *Carlo Tessarini da Rimini. Violinista, compositore, editore nell'Europa del Settecento*, Lukka 2012, s. 62.

Współpraca Carla i Giovanniego Francesca Tessariniego⁸ z Fano przypada na pierwszą połowę lat czterdziestych. Polegała ona na wydawaniu dzieł Carla i innych kompozytorów. Około 1744 roku wydano op. 5, na którego karcie tytułowej Tessarini określił siebie jako *direttore perpetuo* Accademii degli Anarconti w Fano⁹, w pobliżu Urbino. Również w tym roku skrzypek udał się do Paryża, gdzie miał pozostać do 1750 roku. Wiele jego dzieł zostało wydanych właśnie tam, a adresatami dedykacji niejednokrotnie byli przedstawiciele miejscowej arystokracji¹⁰. W 1747 roku Tessarini wyjechał do Holandii i Anglii – w Arnheim dał koncert, natomiast w Londynie był koncertmistrzem orkiestry przy Ruckholt House (ostatnie świadectwo pochodzi z października).

Na lata 1750–1757 datuje się kolejny okres działalności kompozytora w katedrze w Urbino. W roku 1752 odbył podróż do Belgii i Niemiec, gdzie dał kilka koncertów (m.in. we Frankfurcie). W 1761 roku pojawił się w Arnheim, a rok później w Groningen.

Ostatnie informacje z życia skrzypka wskazują na pobyt w Urbino w 1759 roku i w Collegium Musicum w Arnheim, gdzie dał koncert w 1766 roku¹¹. To wydarzenie jest ostatnim pewnym tropem. Nie zachował się akt zgonu, więc data i miejsce śmierci twórcy mogą być jedynie przybliżone i niepewne.

Najstarsze dzieła Tessariniego zachowały się w kopiach Pisendla (sporządzonych prawdopodobnie w Wenecji około 1716–1717 roku¹²). Dowodem rosnącej sławy artysty było włączenie w 1728 roku *Concerto VI* (BCT 39) Tessariniego do antologii *Harmonia Mundi* Walsha, a utworów z op. 1 do premierowego przedstawienia *Pimpinione* Telemanna w 1725 roku w Hamburgu¹³. W latach 1736–1737 została opublikowana *La Stravaganza* op. 4, której tytuł nawiązuje do op. 4 Vivaldiego. O wysokim prestiżu międzynarodowym świadczą również podróże oraz reklamy jego koncertów w Londynie i Niderlandach trwające do lat pięćdziesiątych. W roku 1762 jego dzieła ciągle były w sprzedaży w Hadze¹⁴.

8 Carlo i Giovanni Francesco byli krewnymi. Por. A. Koole, A. Dunning, dz. cyt., s. 312–313.

9 A. Koole, A. Dunning, dz. cyt., s. 312–313.

10 M.in. *Concerti a cinque* (ok. 1745) i *Contrasto armonico* op. 10 (ok. 1748).

11 P. Besutti, R. Giuliani, G. Polazzi, dz. cyt., s. 145.

12 Tamże, s. 202.

13 Tamże.

14 S. McVeigh, J. Hirshberg, *The Italian Solo Concerto, 1700–1760. Rhetorical Strategies and Style History*, Woodbridge 2004, s. 187.

Tessarini jest przedstawicielem młodszej generacji weneckiej. Często zestawia się go z Vivaldim, który prawdopodobnie był jego nauczycielem. W twórczości Tessariniego widoczne są też wpływy Rudego Księdza (zwłaszcza w koncertach), chociaż tworzył dzieła wyłącznie instrumentalne. Większość jego dorobku stanowią sonaty i koncerty, które komponował przez całe życie, z pewnością głównie dla Ospedaletto (analogicznie było w przypadku koncertów Vivaldiego dla Pietà) oraz dla własnych występów w Urbino¹⁵. Uzupełnienie stanowią symfonie, *introduzioni*, duety skrzypcowe, uwertury, *arie strumentali* oraz jeden menuet. Niektóre drukowane zbiory przez podtytuły nawiązują do znanych dzieł Vivaldiego: *Estro armonico* (*Sinfonie* op. 17) i wspomniana *La Stravaganza* (*Concerti* op. 4). Obok utworów artystycznych Tessarini tworzył prace teoretyczne o charakterze pedagogicznym, m.in. *Gramatica di musica* (1741).

Zachowało się ponad trzydzieści solowych koncertów, pięć na dwoje skrzypiec, koncert fletowy, a także *concerti ripieni*. Simon McVeigh i Jehoash Hirshberg¹⁶ wskazują, że najsilniejsze wpływy na twórczość Tessariniego wywarli Antonio Vivaldi i Giuseppe Tartini. Zachowane do dziś źródła twórczości kompozytora stanowią druki publikowane od 1724 roku do późnych lat 40. XVIII wieku (autoryzowane i nieautoryzowane) oraz rękopisy (w tym najwcześniejsze kopie Pisendla z lat ok. 1716–1717). Wszystkich koncertów zachowało się prawie dziewięćdziesiąt, a opusy niekiedy pokrywają się z innymi zbiorami, w których znajdują się także inne gatunki¹⁷. *Concerti a cinque* op. 1 (*Le Cène*, 1724) wykazują silne wpływy Vivaldiego w konstrukcji części, użyciu formy ritornelowej oraz dyspozycji fakturalnej i tematycznej. W 1730 roku ukazały się *Concerti a più instrumenti* op. 3, z których wybrane przykłady są przedmiotem analizy. Sześć lat później *Le Cène* wydał kolejny zbiór – *La Stravaganza*, który obok ośmiu koncertów różnego typu (w tym także *concerti ripieni* określone jako symfonie) zawiera dwie uwertury i dwie suity. Podobnie jak w przypadku op. 1 wpływy weneckiego mistrza z Pietà są silne, a cechy stylu galant już wyraźnie zarysowane¹⁸.

15 Tamże, s. 187.

16 Tamże, s. 188.

17 P. Wilk, *Wenecki koncert instrumentalny w czasach Vivaldiego*, Kraków 2014, s. 476.

18 Tamże, s. 483.

Problem typologii koncertu i pokrewieństwa gatunków

Zagadnienie typologii instrumentalnego koncertu barokowego jest złożone i sprawia problemy przy próbie dokonania jednoznacznej klasyfikacji gatunkowej. Z jednej strony jest to spowodowane bogactwem stylistycznym repertuaru, natomiast z drugiej – niejednoznacznością określeń i płynnością kryteriów podziału, którymi posługiwali się badacze. Znaczna część typologii została oparta na najpopularniejszym repertuarze kompozytorów, którzy byli głównymi twórcami gatunku. W obliczu liczby pomniejszych kompozytorów oraz niesamowitej popularności utworów tego typu, opis takiego korpusu dzieł nie daje pełnego obrazu rozwoju koncertu. Enigmatyczne jest stosowanie obsady jako kryterium kwalifikacji – w epoce była ona traktowana bardzo elastycznie i – mimo że jest ważnym elementem – nie może stanowić głównej cechy potwierdzającej dany typ. Dobrym przykładem na to jest popularna w połowie XVIII wieku tendencja do wyłączenia altówek i pisania w trzech realnych głosach w koncercie *a quattro*. W takiej sytuacji termin wyznaczający jeden gatunek miał się odnosić do innego – koncertu solowego z trzygłosową orkiestrą¹⁹.

Problemu określenia typów koncertu podejmowali się już ówczesni teoretycy, m.in. Charles Burney, John Hawkins, Johann Mattheson, Johann Gottfried Walther, Johann Adolf Scheibe, Johann Joachim Quantz²⁰. Choć przedstawione przez nich propozycje nie dają pełnego, całościowego obrazu gatunku, to stanowią ważne źródło informacji na temat praktyki wykonawczej i ówczesnego poczucia odrębności stylistycznej poszczególnych utworów w ramach jednej kategorii. Zagadnienie klasyfikacji typów koncertu podjęte zostało także w XX wieku (m.in. przez: Hansa Engela i Hansa Joachima Mosera, Arnolda Scheringa, Manfreda Bukofzera, Chappela White'a, Artura Hutchinga)²¹. Opisali oni nowe odmiany koncertów, co jednak nie przyniosło

19 *Concert Music, 1730–1750*, red. G. Abraham, Oksford 1986 (*The New Oxford History of Music*, t. 6), s. 280.

20 P. Wilk, dz. cyt., s. 51–66.

21 Por. H. Engel, *Das Instrumentalkonzert, Führer durch den Konzertsaal*, red. H. Kretzschmar, Lipsk 1932. H.J. Moser, *Musiklexikon*, Berlin 1935. A. Schering, *Geschichte des Instrumentalkonzerts bis auf Gegenwart, Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen*, red. H. Kretzschmar, Lipsk 1906. M. Bukofzer, *Muzyka w epoce baroku. Od Monteverdiego do Bacha*, tłum. E. Dziębowska, Warszawa 1970 [wyd. oryg. Nowy Jork 1947]. Ch. White, *From Vivaldi to Viotti*.

rozwiązania zasadniczego problemu. Na potrzeby niniejszego artykułu zostaną przywołane najważniejsze typologie pochodzące z ostatnich kilkunastu lat.

Michael Talbot w *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*²² wyróżnił koncert solowy, podwójny oraz na wielu solistów bez orkiestry; przypisał *concerto ripieno* obsadzie *a quattro* i nie włączył *concerto grosso* do koncertu na więcej niż dwu solistów. Kolejną typologię przyniósł 2004 rok – Simon McVeigh i Jehoash Hirshberg²³ wydzielili trzy odmiany, które nie nawiązują ściśle do wcześniejszych prac: wenecki koncert *a cinque* (z solistą i czterogłosowym akompaniamentem), wczesny koncert czterogłosowy (gdzie każdy z instrumentalistów może być solistą) oraz rzymskie *concerto grosso* (z trzygłosowym *concertino* i czterogłosowym *ripieno*). Piotr Wilk²⁴ wyróżnił sześć typów ze względu na sposób koncertowania: solowy (z orkiestrą w wielokrotnej obsadzie), na wielu solistów (rzymskie *concerto grosso* z podziałem orkiestry na *concertino* i *ripieno*, koncerty orkiestrowe z więcej niż jednym solistą), bez solistów (bez solistycznie traktowanego instrumentu, z obsadą kameralną lub orkiestrową), kameralny (jeden lub kilku solistów bądź instrument solowy bez towarzyszenia, z obsadą kameralną), polichoralny (solista lub soliści z kilkoma zespołami akompaniującymi) oraz mieszany.

Na rozwój koncertu miały silny wpływ sonata i symfonia. Jasne rozróżnienie między tymi dwoma określeniami nie jest zarysowane. David D. Boyden²⁵ wskazuje na trzy znaczenia drugiego terminu: niezależny utwór czysto instrumentalny (np. uwertura czy instrumentalne wstawki do opery), typ koncertu (przez przeniesienie jednego ze znaczeń *concerto*) oraz zespół wokально-instrumentalny. Warto podkreślić, że

A History of the Early Classical Violin Concerto, Filadelfia 1992. A. Hutchings, *The Baroque Concerto*, Londyn 1959.

A. Koole, A. Dunning, Carlo Tessarini, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, t. 25, Londyn–Nowy Jork 2001.

22 M. Talbot, *Concerto*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 6, red. S. Sadie, Londyn–Nowy Jork 2001, s. 240–246. Za: P. Wilk, dz. cyt., s. 51–66.

23 S. McVeigh, J. Hirshberg, dz. cyt. Za: P. Wilk, dz. cyt., s. 51–66.

24 Tamże, s. 79–81.

25 D.D. Boyden, *When Is a Concerto Not a Concerto?*, „The Musical Quarterly” 1957, t. 43, nr 2, s. 231.

obydwa pojęcia były stosowane wymiennie do oznaczenia dzieł tego samego rodzaju²⁶.

Wyraźne odróżnienie sinfonii oraz koncertu jest trudne i nie wydaje się możliwe ze względu na ich podobieństwo stylistyczne, może nawet dawać wrażenie sztuczności – teoretyzowania nieistniejących w praktyce podziałów. Każdy badacz wskazuje na inne cechy, które miałyby jednoznacznie wskazywać na *concerto ripieno*²⁷. Z pomocą nie przychodzą źródła, gdyż w nich terminy sinfonia i concerto stosowane są wymiennie, a niekiedy włączane są także inne określenia, jak *introduzione*. Ówczesna praktyka także nie daje dowodów – sinfonie operowe były wykonywane koncertowo, a z drugiej strony koncerty (i to nie tylko te orkiestrowe) niekiedy zastępowały uwertury i dopełniały wykonania dzieł scenicznych. Płynność określeń, wymienność okoliczności wykonania oraz silne podobieństwo stylistyczne przysparzały wielu problemów badaczom, którzy podejmowali się zdefiniowania i nazwania koncertu orkiestrowego m.in. jako *Konzertsinfonie*, *sonata-concerto* i *concert-sonata*²⁸. Wszystkie te terminy zdradzają jednak pokrewieństwo z innymi gatunkami.

Concerti a Più Istrumenti op. 3 Carla Tessoriniego – analiza

Przedmiotem analizy są cztery koncerty (nr 5–8), które w zbiorze określone są jako *Sinfonie*. Wszystkie omawiane utwory zbudowane są z trzech części, skontrastowanych pod względem tonalnym, metrycznym, agogicznym oraz ekspresyjnym. Części pierwsze są najdłuższe, a najkrótsze środkowe, które pełnią funkcję przejściowego interludium. Finały są nieco krótsze niż otwierające *Allegra* i nawiązują do nich w warstwie tonalnej i wyrazowej. Ze względu na szeroki zakres analizy, ograniczę się jedynie do szczegółowego przedstawienia części pierwszych, które są najciekawsze z punktu widzenia typu koncertu.

26 Działo się tak np. w przypadku wybranych *concerti ripieni* Vivaldiego.

27 Por. D.D. Boyden, dz. cyt., s. 231. M. Bukofzer, *Muzyka w epoce baroku*, s. 318–319. B.S. Brook, „*Symphonie Concertante*”. *An Interim Record*, „The Musical Quarterly” 1961, t. 47, nr 4, s. 496. *The Cambridge History of Eighteenth-Century Music*, red. S.P. Keefe, Cambridge 2009 (The Cambridge History of Music), s. 614–615.

28 Por. P. Wilk, dz. cyt., s. 51–66.

Tabela 1. Zestawienie ogólnej budowy sinfonii Tesseriniego

Utwór	Część I	Część II	Część III
<i>Sinfonia V</i> D-dur	<i>Allegro</i> D-dur t. 93 2/4	<i>Largo</i> h-moll t. 7 4/4	<i>Presto</i> D-dur t. 44 2/4
<i>Sinfonia VI</i> g-moll	<i>Andante Spirituoso</i> g-moll t. 59 2/4	<i>Largo</i> B-dur t. 6 4/4	<i>Menuet. Presto</i> g-moll t. 18 3/8
<i>Sinfonia VII</i> D-dur	<i>Allegro-Largo-Presto</i> D-dur t. 76 4/4 i 3/8	<i>Largo</i> h-moll t. 20 3/4	<i>Allegro</i> D-dur t. 40 3/4
<i>Sinfonia VIII</i> A-dur	<i>Allegro</i> A-dur t. 85 2/4	<i>Largo</i> a-moll t. 18 3/4	<i>Presto</i> A-dur t. 37 2/4

Sinfonia V rozpoczyna się *Allegrem* (D-dur), które jest utrzymane w formie z mottem. Występuje ono trzy razy, w tym raz w środku części w tonacji dominanty – forma prezentuje łukowy schemat tonalny. Na całą część składają się odcinki, które są skontrastowane nie tylko tonalnie, ale również ze względu na charakter, sposób rozwoju

Tabela 2. Budowa cz. I *Sinfonii V*

Odcinek	a	b	a'	c	b'	d	a	epilog
Takty	1–17	18–23	23–29	30–36	37–49	50–66	67–83	84–93
Przebieg harmoniczny	I → V	V	V	V	V → vi	vi	I	I

Przykład 1. Sinfonia V, t. 1–9

Allegro

Violino primo

Violino secondo

Alto viola

Cembalo
[Violoncello]

5

6 6 6

Taka budowa decyduje o funkcji czoła – ma ono utwierdzać i podkreślać tonację. Odcinek *a* rozwija się przez nawiązania do oktawowego skoku zamykającego codę. Dalszy fragment opiera się również na jasno podzielonych i zarysowanych frazach, które to albo są automatycznie powtarzane (t. 14–15 i t. 16–17), albo przekształcane (t. 10–11 i t. 12–13). Mimo że motto zakończyło się na dominancie, to dalszy fragment *a* jest utrzymany w tonacji toniki – modulacja do dominanty następuje dopiero w ostatnich taktach.

Odcinek *b* kontynuuje tonację dominanty, czym przygotowuje wejście motta w A-dur. Brak tutaj już tak przejrzystej budowy – ze względu na dominujący czynnik harmoniczny jego rozwój ma charakter ewolucyjny i opiera się na progresji charakterystycznej frazy melodycznej ze skokiem tercji i septymy (t. 19).

W taktach 23–29 ma miejsce powrót motta w tonacji dominanty. Nie powraca jednak cały odcinek *a*, gdyż celem tego odcinka jest utwierdzenie nowej tonacji, stworzenie rozwojowej osi formy i otwarcie możliwości dalszych procesów modulacyjnych, które nastąpią w następnych odcinkach.

Ewolucyjny charakter mają kolejne odcinki (*c*, *b'*, *d*), co jest związane z ich funkcją w dynamice postępu planu tonalnego. Melodia schodzi na dalszy plan, a na czoło wysuwa się harmonia. W jej warstwie mają miejsce modulacje, których głównym celem jest przygotowanie tonacji toniki dla ostatniego wejścia motta. Nie następuje jednak bezpośrednie przejście do tonacji celowej – prezentacja tonacji pokrewnych staje się ważnym czynnikiem, który powoduje rozwój akcji muzycznej i nadaje jej dynamikę. Często jest wykorzystanie dominant wtrąconych do tonacji blisko spokrewnionych z główną tonacją (IV, V, vi).

Ostatnia prezentacja motta jest utrzymana w tonacji toniki, której wejście nie jest silnie przygotowane – zakończenie poprzedzającego odcinka figuracyjnego na tonacji paralelnej nie powoduje tak silnego dążenia do toniki jak dominanta. Takie rozwiązanie określane jest jako *hiatus* – przerwa harmoniczna. Odcinek *a* jest powtórzony bez zmian i w całości w porównaniu do początku części. Stanowi to utrwalenie w tonacji głównej. Część kończy epilog, który został wyraźnie podzielony na dwie, pięcioletkowe połowy dzięki powtórzeniu materiału melodycznego z taktów 84–88 w dolnej oktawie, co potęguje wrażenie końca. Harmonika opiera się na głównych funkcjach tonacji, co podkreśla tonację główną.

Analogiczną budowę prezentuje część pierwsza *Sinfonii VII*, która już bardzo przypomina formę ritornelową. Wewnętrznie jest podzielona na trzy fazy: *Allegro* – *Largo* – *Presto*. Motto pojawia się w skrajnych fazach, co ujednocila całą formę mimo odrębności odcinka *Largo*. Ogólny schemat można przedstawić za pomocą tabeli:

Tabela 3. Budowa cz. I *Sinfonii VII*

Tempo	4/4 <i>Allegro</i>	3/8 <i>Largo</i>	4/4 <i>Presto</i>					
Odcinki i funkcja (ritornel/epizod)	a R1	b E1	a' R2	c E2	a'' R3	d E3	a R4	epilog
Takty	1–10	11–30	31–37	38–46	47–52	52–62	62–71	72–76
Przebieg harmoniczny	I->V	i	I	I-V	vi	vi-V-iii	I	I

Motto opiera się na rozłożonych trójdźwiękach wymienianych z repetycją prymy i rozdysponowanych w taki sposób, że skrzypce pierwsze i drugie grają jednocześnie kolejne składniki. Taka budowa sprawia, że w tonacji D-dur rozlega się ono bardzo wyraźnie i charakterystycznie. Jest to spowodowane strojem skrzypiec, które w tej tonacji brzmią najlepiej. Efekt potęguje utrzymywanie jednej funkcji przez cztery takty i wykorzystywanie składników trójdźwięku.

Przykład 2. *Sinfonia VII*, t. 1–5

Allegro

Violino primo

Violino secondo

Alto viola

Cembalo
[Violoncello]



W takiej postaci motto pojawia się trzy razy, natomiast jeden raz w molowej tonacji paralelnej, co zgadza się ze schematem wahadłowego planu tonalnego typowego dla formy ritornelowej. Każde wystąpienie motta powiązane jest z następującymi po nim figuracjami tego samego typu.

Podobnie jak w *Sinfonii V* ostatni odcinek z mottem jest niemalże dokładnym powtórzeniem pierwszego. Fragment *b* stanowi *Largo*, które utrzymane jest w molowej tonacji jednoimiennej. Tonalne dążenie podkreśla schemat harmoniczny (D^7 bez prymy) – V (t. 9–10), a w tempo wprowadza *Adagio*, którego efektem jest ritenuto w ósmym i dziewiątym takcie. Relacja akordów staje się bliższa ze względu na molowy tryb toniki, co powoduje silniejsze ciężenie. Odcinek ma ciągłą budowę, bez podziału na regularne frazy. *Largo* ma śpiewny charakter, czym kontrastuje z otaczającymi je żywotnymi częściami *Allegro*.

Druga prezentacja motta (D-dur) następuje bezpośrednio po *Largo*, bez jakiegokolwiek modulacji. Jest również pozbawiona części figuracji, które obecne są przy pierwszym pokazie. Bezpośrednio wchodzi odcinek *c*, który ma przygotować kolejny pokaz motta (h-moll).

Fragment figuracyjny, który występuje po trzecim pokazie motta (h-moll), jest nieco skrócony. Wprowadza on odcinek *d*, który wewnątrz nie jest skontrastowany. Rozpoczynają go solowe pasáže skrzypiec pierwszych, którym skromnie akompaniuje reszta zespołu. W warstwie harmonicznnej dokonuje się przejście do dominanty, wprowadzone przez *Tutti* (t. 56–62), gdzie następuje przejście do tonacji medianty górnej. Budowa jest jasno zarysowana, a frazy podzielone pauzami. Często są powtarzane albo dosłownie, albo z przesunięciem o sekundę lub tercję.

Ostatnie wprowadzenie motta ma miejsce w taktach 63–66 (w tonacji toniki) i jest kontynuowane dosłownym powtórzeniem figuracji

z początkowego fragmentu *a*, z którego wyprowadzony jest epilog. Takie ukształtowanie pierwszego i ostatniego pokazu motta występuje także w *Sinfonii V*.

Część I *Sinfonii VII* jest wyraźnie rozczłonkowana, a kontrasty między poszczególnymi jej frazami potęguje zmiana tempa i tonacji (*Largo*), zmiana charakteru partii wykonawców (solowe pasáže pierwszych skrzypiec) czy modulacje. Na jedność wpływa zastosowanie motta, a także nawiązania motywiczne w trakcie części. Cechy te sprawiają, że konstrukcję można określić jako adaptację formy ritornelowej.

Andante Spiritoso otwierające *Sinfonię VI* prezentuje odmienny sposób konstrukcji, którą można ująć w formę reprzyzową $A:|BA\dot{:}|$ (z daleko posuniętymi zmianami w A') ze wstępem:

Tabela 4. Budowa cz. I *Sinfonii VI*

Odcinki	wstęp	A :	: B	A' :
Takty	1–11	12–31	32–48	49–59
Przebieg harmoniczny	i–V	V–VI	VI	V–i

Budowa wstępu – podobnie jak cała cząstka *A* – przejawia oznaki regularności. Materiał muzyczny kolejnych trzech taktów również ujęty został w jednostajny ruch ósemkowy, ale kontrastuje z poprzednim pod względem melodycznym i brzmieniowym. Kwintowy ambitus, przeniesienie frazy w dolny rejestr instrumentu (wykonanie możliwe jest jedynie na najniższej strunie) oraz zastosowanie funkcji dominanty (także wtrąconej) nadaje nieco mroczne brzmienie odcinkowi i silne ciśnienie ku rozwiązaniu, które jednak nie następuje – wstęp zawieszony jest na dominancie, która zostanie podjęta przez pierwsze takty cząstki *A* i doprowadzi do wprowadzenia tonacji molowej subdominanty.

Cząstka *A* zbudowana jest z trzech odcinków – *a* (t. 12–19) oraz *c* (t. 24–31), które mają charakter tematyczny, natomiast środkowy *b* (t. 20–23) jest opartym na nucie pedałowej łącznikiem. W ramach *a* następuje przejście od *D*-dur do *c*-moll (przez dominanty wtrącone). Progresja *a* prowadzi do tonacji durowej medianty dolnej, która utrzymana jest do końca cząstki *A*. Odcinek *b* kontrastuje z pozostałymi pod względem faktury, zaś na tle akompaniamentu skrzypiec i altówki

wiolonczela (która akurat w tej *Sinfonii* oddzielona jest od partii *Basso*) pełni istotną rolę. Fragment utwierdza nowo wprowadzoną tonację przez zastosowanie następstw akordów w relacji kwinty. Częstka *A* ma regularną budowę, jej elementy są wyraźnie od siebie oddzielone, co sprawia, że głównym zadaniem jest przedstawienie materiału muzycznego oraz modulacja do durowej paraleli.

Częstka *B* wprowadza nową materię, która czasem swobodnie nawiązuje do poprzednich fragmentów (t. 32–35). Ruchy tonalne nadają jej charakteru przetworzeniowego, co jest powiązane z nieregularnym podziałem fraz oraz kształtem linii melodycznej (skoki przekraczają oktawę). Niepokój podsyca partia wiolonczeli, która nieustannie figuruje w szesnastkach. Ostatnie pięć taktów prowadzi do tonacji A-dur, która wprowadza napięcie przed wystąpieniem odcinka *b'* (t. 49–52). Jest on skonstruowany analogicznie do swojego odpowiednika *b*, ale tutaj został utrzymany w innej tonacji – ma zapowiadać powrót do toniki, a nie oddalenie się od niej. Kolejny odcinek *c''* (t. 53–59) silnie nawiązuje do zakończenia częstki *A* i utwala tonikę g-moll. Ostatnie dwa fragmenty (*b'* i *c''*) stanowią powrót *A*, ale w bardzo zmodyfikowanej i skróconej formie.

Pierwsza część *Sinfonii VIII* prezentuje jeszcze inny typ budowy oraz wyróżnia się na tle omówionych już przykładów. *Allegro* jest spokrewnione z formą ritornelową (z powodu wyraźnego rozczłonkowania na odcinki solowe i tutti). Ogólny schemat formy można przedstawić następująco:

Tabela 5. Budowa cz. I *Sinfonii VIII*

Obsada (tutti/solo)	T1					S1		T2	S2	T3
Odcinki	a	b	c	d	a	c	d	e	f (e, a)	a'
Takty	1–5	6–9	10–12	13–18	18–22	23–34	35–47	48–55	56–77	78–85
Przebieg harmoniczny	I	I	V	V	I->IV	IV->vi	vi	vi->I	I	I

Pierwsze tutti otwiera odcinek *a* (t. 1–5); pod względem melodycznym ma on cechy motta (charakterystyczny skok kwintowy) i utrzymany jest w tonacji toniki. Myśl kontynuują figuracje oparte na wychyleniach

i pochodach sekundowych w rytmie triolowym. Do tego materiału będą nawiązywać dalsze fragmenty części.

Przykład 3. *Sinfonia VIII*, t. 1–8

The image shows a musical score for the first eight measures of the eighth movement of Beethoven's Symphony No. 8. The score is in 3/4 time, G major, and marked 'Allegro'. It features a prominent triplet motif in the upper staves and a steady eighth-note accompaniment in the lower staves. The first system contains measures 1-5, and the second system contains measures 6-8. The triplet motif consists of eighth notes, and the accompaniment consists of eighth notes. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs.

Kontrastują z nim odcinki *c* i *d* (t. 10–18), które poprzez powtarzanie i modyfikację motywu dłuższej wartości połączonej z szeregiem opadających, drobnonutowych sekund prowadzą do zawieszenia na dominancie w taktie 18. Ma to znaczenie dlatego, że następujący po niej bezpośrednio powrót zmodyfikowanego odcinka *a* w tonacji toniki jest przygotowany przez silniejsze ciężenie harmoniczne. Cały fragment z taktów 21–22 stanowić może szereg oparty na dominancie, która przygotowuje wejście sola w tonacji G-dur. Pierwszy epizod ma

charakter modulacyjny – prowadzi do tonacji molowej paraleli, którą rozpoczyna środkowe tutti. Warto zaznaczyć, że wprowadza ono nowy materiał. Pierwsze solo składa się z dwóch odcinków (t. 23–34 i 35–47), które są skontrastowane głównie pod względem rytmicznym – od taktu 35 ma miejsce zwolnienie agogiczne przez zastosowanie dłuższych wartości oraz innego typu figuracji.

Środkowe tutti wprowadza całkiem nowy materiał, co stoi w sprzeczności z koncepcją ritornela jako elementu zawierającego powracający w ciągu całej części materiał tematyczny. Tonacja fis-moll zaznaczona jest przez użycie pasaży oraz wprowadzenie dźwięku prowadzącego w dominancie. Nie zostaje ona jednak utrzymana, gdyż pod koniec tutti następuje podkreślone przez dominantę septymową (t. 54) przejście do tonacji toniki, w której utrzymane jest kolejne solo. W jego trakcie występują nawiązania do wcześniejszego materiału ze środkowego tutti (t. 62–63). Część kończy ostatnie tutti, motywicznie nawiązujące do figuracji z początkowego odcinka *b* (t. 6–8). Do końca zachowana jest tonacja toniki, którą podkreśla doskonała kadencja kończąca część.

Odcinki solo i tutti nie mają określonego zadania w przebiegu tonalnym. Ich funkcja zmienia się (albo podtrzymują tonację, albo ją zmieniają) i jest zależna od sąsiadujących fragmentów. Jednak pełnią one ważną rolę w rozwoju formy, która opiera się na przeciwstawianiu skontrastowanych fakturalnie fragmentów. Akompaniament w solach bazuje na ósemkach i ćwierćnutach, których tok jednak często przerywany jest przez pauzy oraz ukształtowania quasi-*hoquetusowe* (t. 63–66). Partia pierwszych skrzypiec zdominowana jest przez nagromadzenie środków wirtuozowskich, takich jak figuracje, pasaże i przebiegi sekundowe w drobnych wartościach rytmicznych.

Koncert ten wyróżnia się na tle pozostałych. W tym przypadku nie mamy do czynienia z wyraźnym, regularnym ukształtowaniem fraz; potencjał *motta* z t. 1–5 nie jest wykorzystany, a ramy całej części nie są zarysowane przez niemalże dosłowny powrót początkowego odcinka na końcu. Kompozytor wyraźnie unika formy z *mottem* czy też *ritornelowej*, choć kontrasty solo i tutti mogłyby sugerować użycie tej drugiej. Brakuje także powrotów materiału tematycznego w partiach przeznaczonych dla całego zespołu. Tessarini eksperymentuje z formą – powtarza pierwsze tutti i solo, po czym w kolejnym tutti, po repetycji, wprowadza nowy materiał.

Faktura

Dominująca faktura omawianych koncertów to homofonia continuo. Podstawową obsadę stanowi dwoje skrzypiec, altówka i basso continuo, która jest modyfikowana przez dodanie głosu *violino primo de ripieno* (*Sinfonia VIII*). Basso continuo jest przeznaczone do wykonania na klawesynie oraz wiolonczeli – partie wyjątkowo zostały zapisane w osobnych księgach głosowych w *Sinfonii VI*, gdzie w partii drugiego instrumentu mają miejsce figuracje oznaczone *Tasto solo*. Przeważa rozdysponowanie głosów, w którym melodia umieszczona jest w skrzypcach unisono na tle akompaniamentu altówki i basso continuo. Taka faktura ma dwa plany: melodyczny oraz akompaniujący. Akompaniament, który występuje w większej części omawianych utworów, opiera się często na jednorodnym ruchu rytmicznym oraz repetycji jednego dźwięku, wszystkie instrumenty akompaniujące stanowią tę samą warstwę i nie są samodzielne pod względem rytmicznym.

Pierwsze i drugie skrzypce najczęściej połączone są unisonem, które jednak gdzieś jest zachwiane, zwłaszcza we fragmentach mało interesujących pod względem melodycznym (np. *Sinfonia VI*, t. 20–23) oraz w przypadku niektórych przednutek (w takich sytuacjach między głosami występują tercje). Motta w *Sinfonii VIII* podkreślone zostały przez partie skrzypiec unisono (rozszerzone dodatkowo na trzy instrumenty), co dynamicznie wzmacnia odcinki. Inna propozycja uwypuklenia głównej myśli ma miejsce w *Sinfonii VII*, gdzie motto opiera się na jednej funkcji harmoniczej i rozłożonych trójdźwiękach (por. przykład 2). Unisonem wszystkich instrumentów Tassarini wprowadza motta w *Sinfonii V* – jednobrzmiące czoło poprzedzone pauzą uwytadnia jego wejście, co ma wpływ na jasne rozczłonkowanie formy (por. przykład 1). W analogiczny sposób podkreślane są zakończenia poszczególnych części (np. I część *Sinfonii VII*).

W niektórych szybkich częściach występują fragmenty solowe, które zawsze są wprowadzane na tle dyskretnego akompaniamentu tutti. Samo skontrastowanie takiej faktury z tutti ma wprowadzić technikę koncertującą. Solowe wystąpienie skrzypiec poprzedza kilka taktów tutti oraz ostatni pokaz motta w I części *Sinfonii VII*. Fragment ten ma charakter modulacyjny, co nie pozostaje bez wpływu na jego ukształtowanie. Odcinek jest ściśle figuracyjny, dominują w nim arpeggia.

Partia skrzypiec drugich wywiedziona jest z materiału pierwszych – obecny jest tam wariant głównej melodii, która przez symultaniczne wykonanie stwarza rodzaj heterofonii. Mocne części taktu podkreśla altówka, której akompaniament jest uzupełniony przez wchodzącą na słabą część taktu ósemki basso continuo.

W *Sinfonii VIII* fragmenty solowe są przeznaczone – tak jak w poprzednim przypadku – dla partii pierwszych skrzypiec. Przeciwwstawienia faktury pełnią kluczową rolę w kształtowaniu formy. Epizody solowe pozbawione są akompaniamentu altówki. Pojawiają się za to skrzypce *de ripieno*. Akompaniament często utrzymany jest w równych wartościach we wszystkich głosach. Przybiera także postać, w której basso continuo podkreśla mocną część taktu, a odpowiadają mu w swojej skali drugie skrzypce (najczęściej jest to różnica jednej oktawy, por. przykład 4). Rola skrzypiec drugich jest tu analogiczna do funkcji altówki w *Sinfonii VII*. W drugim odcinku solowym (por. przykład 5) występuje modyfikacja tego układu.

Faktura części wolnych nie ma jednolitego charakteru. Rezygnacja z unisona skrzypiec odbywa się w przypadku trzech sinfonii; *Sinfonia VIII* jest wyjątkiem. *Largo* z *Sinfonii V* jest lirycznym duetem pierwszych i drugich skrzypiec. Linie melodyczne poprzerywane zostały pauzami i zestawione na zasadzie fraz antytetycznych, co sprawia, że uzupełniają się wzajemnie oraz wywołują wrażenie ciągłości.

Przykład 4. *Sinfonia VIII*, t. 35–41

Przykład 5. *Sinfonia VIII*, t. 63–66

63

Sinfonia VI stanowi szczególny przypadek, gdyż instrument wybijający się to wiolonczela. Jej figuracje pojawiają się we fragmentach oznaczonych *Tasto solo* (t. 19–23, 49–52), gdzie spowolniony jest ruch rytmiczny w pozostałych głosach. Pozwala to wybić się partii tak niskiego instrumentu, a także ożywia statyczny charakter fragmentów. Figuracje wiolonczeli pojawiają się również w innym miejscu, które ma charakter przetworzeniowy. Tutaj nie ma już takiego kontrastu w stosunku do wyższych głosów. Te odcinki mogły być podstawą do rozdzielenia partii *Violoncello* i *Cembalo*.

Przykład 6. *Sinfonia VI*, t. 20–32

20

Tasto solo

6 4 4 2

Przykład 7. *Sinfonia V*, t. 94–96

94 Largo

Podobny charakter ma środkowa część *Sinfonii VII*, gdzie w pierwszej części skrzypce są ujęte w monorytmiczny dwugłos (najczęściej w tercjach). Druga część przynosi natomiast kontrast fakturalny – obie partie są od siebie w zupełności niezależne. Skrzypce pierwsze prezentują warstwę melodyczną, która wzbogacona jest pasażami, a skrzypce drugie je uzupełniają i stanowią wsparcie dla głosu wyższego.

Dwa bloki monorytmiczne rozpoczynają *Largo* z *Sinfonii VI*. Podobnie jak w omówionych już przykładach następuje tu rozdzielenie partii skrzypiec – pierwsze nadal mają rolę melodyczną (choć w tym przypadku nie jest ona tak liryczna i ornamentowana).

Sinfonię VIII wzbogacono o dodatkową partię – *Violino primo de ripieno*. Skrzypce pierwsze i *ripieno* mają rolę melodyczną, natomiast drugie stanowią ich uzupełnienie – analogicznie do *Sinfonii VII* – i przejmują funkcje altówki, która we fragmentach solowych milczy.

W częściach wolnych kompozytor stosuje fakturę z czterema realnymi głosami. Natomiast w częściach szybkich zazwyczaj są trzy realne głosy: dwoje skrzypiec unisono, altówka oraz wiolonczela z continuo. Kompozytor jednak tę fakturę urozmaica poprzez zwiększenie lub zmniejszenie liczby głosów. We fragmentach solowych najczęściej jest więcej realnych głosów. W pierwszej części *Sinfonii VI* ma miejsce wyłonienie czterech (t. 36–48) lub nawet pięciu (t. 20–23, 32–35) osobnych głosów. Tessarini wzbogaca fakturę o dodatkowy głos przez chwilowe rozdzielenie unisona skrzypiec – taki zabieg występuje w motcie *Sinfonii VII* (t. 1–4) oraz w t. 38–40, gdzie jedynie ozdobniki świadczą o od-

rębności głosów. Kompozytor wprowadza także zupełnie odmienne zabiegi, jak unisono całego zespołu, które podkreśla wystąpienia motta w *Sinfonii V* (t. 1–2, 23–25, 66–68).

Ciekawy jest przypadek *Allegro z Sinfonii VIII*. Faktura w tutti jest czterogłosowa: skrzypce pierwsze i *ripieno* grają w unisonie, skrzypce drugie, altówka i wiolonczela z continuo. We fragmentach solowych została wyeliminowana altówka, ale ilość realnych głosów nie zmieniła się, gdyż kompozytor nie łączy w unisono akompaniujących głosów skrzypcowych. Czasem jednak zostaje zastosowane unisono wszystkich skrzypiec (t. 1–2, 18–22), co automatycznie wprowadza fakturę trzygłosową.

Wykorzystane zostały środkowe rejestry instrumentów, w przypadku skrzypiec mieszczą się one w granicach IV pozycji. Ambitus w częściach wolnych jest tylko nieznacznie zwężony. Partie przeznaczone dla skrzypiec nie mają charakteru wirtuozowskiego, nawet w przypadku fragmentów solowych. Świadczyć o tym może ograniczony zakres wykorzystanych pozycji (a co za tym idzie – również wycofanie się z wykorzystywania wysokich rejestrów instrumentu) oraz przejrzysta faktura partii instrumentalnych, którą charakteryzują idiomatyczne chwytły, np. arpeggia czy duże skoki (łatwo osiągalne przez zmianę struny). Partie altówki i wiolonczeli także są dość proste – oparte w dużej mierze na repetycjach dźwięku i skokach interwałowych, z uproszczoną (w stosunku do skrzypiec) rytmiką i typową dla akompaniamentu fakturą. Podsumowując, ze względu na charakter partii instrumentalnych można stwierdzić, że były one przeznaczone dla przeciętnych muzyków.

Melodyka i rytmika

Typy stosowanej przez Tessariniego melodyki można ująć w grupy o funkcji figuracyjnej bądź tematycznej. Charakter figuracyjny mają zarówno odcinki tutti, jak i solowe. Funkcję tematyczną przejmują tutti – głównie motta oraz charakterystyczne, powtarzające się w toku rozwoju formy frazy. Budowa poszczególnych typów jest odmienna, co jest zdeterminowane funkcją jaką pełni dany odcinek. Rytmika została narzucona przez charakter części. Zakres najczęściej wykorzystywanych wartości mieści się między szesnastkami a półnutami. Jest on szczególnie rozbudowywany w częściach wolnych, gdzie często zapis stanowi drobnonutowe rozwinięcie ornamentów.

Odcinki o charakterze tematycznym posiadają wyraźne cezury; można podzielić je na frazy, które często przybierają regularne kształty i przedstawiają logiczną całość. Kontrastują one z figuracjami o ewolucyjnej, ciągłej konstrukcji. W obydwu przypadkach frazy są powtarzane w innym rejestrze (w przypadku przeniesień o oktawę) lub progresji, co może prowadzić do zmiany tonacji. I tu, i tu melodia jest ukształtowana przez duże skoki interwałowe (co wiąże się z poszerzeniem ambitusu danej frazy) oraz poprzerywana przez pauzy. Znaczącą rolę odgrywają ozdobniki – zarówno te oznaczone symbolem, jak i te rozpisane. Sprawiają one, że melodia nabiera nieco łagodniejszego charakteru. Podobny efekt ma wypełnianie sekundami dużych skoków interwałowych.

W przebiegach melodycznych często stosowane są pochody gamowe i pasaże. Występuje to zwłaszcza w odcinkach solowych. Oprócz tego we wszystkich omawianych kompozycjach można dostrzec operowanie pewnymi stałymi figurami, które na instrumentach smyczkowych są wygodne do wykonania, co świadczy o dalece rozwiniętym idiomie instrumentalnym. Do tego zasobu należą:

- szesnastkowe permutacje składników akordu: 3-5-1-5 (np. *Sinfonia V*, t. 14-17), 1-5-3-5 (np. *Sinfonia V*, 30-31), 7-5-3-1 (np. *Sinfonia V*, t. 33),
- wymienianie poszczególnych składników akordu na wzór tremolanda (np. *Sinfonia V*, t. 50-57),
- rozdrobnienie wartości rytmicznych (np. *Sinfonia V*, t. 105-111),
- różnie urytmizowane pochody gamowe,
- skok oktawy wymieniany z wychyleniem sekundowym (np. *Sinfonia VI*, t. 20-23),
- ozdobniki różnych rozmiarów o funkcji przednutek (np. *Sinfonia VIII*, t. 18, 92),
- *arpeggia* (np. *Sinfonia VIII*, t. 35-41),
- pasaże w drobnych wartościach rytmicznych,
- rozszerzanie ambitusu figur melodycznych (np. przy powtórzeniu).

Mimo że występuje podział na regularne frazy (istotne są powtórki i progresje), to wyróżnienie większych całości na wzór zdań sprawia niełatwą trudność. Takie ukształtowanie jest dalekie od budowy okresowej.

Sposób operowania językiem harmonicznym świadczy o zagłębionej jeszcze w baroku technice kompozytorskiej.

Harmonika

Harmoniczny kształt poszczególnych części ma niebagatelne znaczenie w konstruowaniu budowy. Szczególnie widoczne jest to w częściach pierwszych, które utrzymane są w formie z mottem, natomiast w częściach wolnych układ harmoniczny schodzi na drugi plan. Ważną rolę harmonika odgrywa także w częściach tonalnie ukształtowanych na wzór dwuczęściowej formy suitowej.

Tessarini wykorzystuje tonacje do trzech znaków przykluczowych, zarówno durowe, jak i molowe:

Tabela 6. Zestawienie tonacji wykorzystywanych przez Tessariniego

	<i>Sinfonia V</i>	<i>Sinfonia VI</i>	<i>Sinfonia VII</i>	<i>Sinfonia VIII</i>
Część I	D	g	D – d – D	A
Część II	h	B	h	a
Część III	D	g	D	A

Warstwa harmoniczna opiera się na stosowaniu blisko spokrewnionych tonacji, co wpływa na kształt modulacji i tonikalizacji, które najczęściej dokonywane są za pomocą dominant wtrąconych. Ich celem są blisko spokrewnione tonacje – najczęściej w stosunku kwinty lub tercji. Wpływają one na obecność dźwięków obcych tonacji toniki. Ich szczególne nagromadzenie ma miejsce w częściach figuracyjnych, które prowadzą do zmian tonalnych lub też w odcinkach o innym odniesieniu tonalnym. Dźwięki obce pojawiają się także jako wychylenia sekundowe i mają charakter ornamentalny. Sytuacje takie nie są powszechne, gdyż język harmoniczny jest z zasady diatoniczny.

Silne kadencje występują na końcach wszystkich części, a także przed znakami repetycji. Najczęściej pojawiają się akordy z dwoma składnikami (bez tercji lub kwinty). Rzadziej występują akordy pełne lub tylko same prymy. Takie redukcje wpływają na silne poczucie zakończenia części.

W częściach szybkich rytm harmoniczny zmienia się co takt lub co pół taktu. We fragmentach o charakterze modulacyjnym jest nieco

szybszy. Takie „ożywienie” ma także zastosowanie w częściach wolnych. W wyjątkowych przypadkach sytuacja jest odwrotna – występuje zatrzymanie zmian harmoniczných. Ma to na celu utrwalenie głównej tonacji (jak w przypadku budowy motta pierwszej części *Sinfonii VII*, por. przykład 2).

Ukształtowania harmoniczne pełnią kluczową rolę w przypadku formy z mottem. Fragmenty zawierające tę myśl muzyczną najczęściej utwierdzają w nowej tonacji, a między nimi następują figuracyjne przejścia tonalne. W pojedynczych przypadkach ma miejsce zmiana trybu motta (pierwsza część *Sinfonii VII*) oraz bezpośrednie powtórzenie w innej tonacji bez modulacji (trzecia część *Sinfonii V*). Innym ciekawym zabiegiem są progresje melodyczne, które prowadzą do zmian w warstwie harmonicznęj.

Obsada i typ koncertu

Wszystkie koncerty przeznaczone są na obsadę smyczkową z klawesynem, co zostało zaanonsowane na stronie tytułowej wydania. *Sinfonia VIII* dodatkowo posiada partię *Violino primo de ripieno*, która ma dublować partię skrzypiec pierwszych w odcinkach tutti albo akompaniować w odcinkach solowych. Wprowadzenie takiej partii sugeruje pojedynczą obsadę wykonawczą dla każdego głosu – gdyby było na odwrót, to umieszczanie tego głosu w osobnej księdze byłoby pozbawione sensu, gdyż wskazówki dla dublujących instrumentalistów można by ująć w oznaczenia *Solo* i *Tutti*. Wiolonczela, która w *Sinfonii VI* traktowana jest jako instrument obligato, posiada kilka fragmentów figuracyjnych o charakterze solowym oznaczonych jako *Tasto solo*. Świadczy to o odrębności tego głosu, który nie wchodził w skład sekcji continuo. Pozostała część partii jest zdublowana przez *Cembalo*.

Oznaczenia *Solo* i *Tutti*, które występują w wybranych przykładach, odnoszą się ściśle do charakteru partii – stanowią sygnał dla wykonawcy przed fragmentem o wirtuozowskim charakterze. To dotyczy również *Tasto solo* z *Sinfonii VI* – nie ma żadnych powodów aby zdwajać wiolonczelę, a partia klawesynu w tych fragmentach – mimo że schodzi na drugi plan i nie dubluje drugiego instrumentu – nie ustaje. Głos *Violoncello* posiada cyfrowanie, co sugeruje możliwość wykonania całej partii basso continuo z jednej księgi głosowej – ma

to miejsce w pozostałych sinfoniach i jest poddyktowane względami ekonomicznymi.

Za pojedynczą obsadą wykonawczą opowiada się również rytm zmian harmonicznycy, które następują nawet do kilku razy w takcie. Co więcej, już sam charakter partii instrumentalnych wskazuje, że nie mogły one być przeznaczone na dużą obsadę – drobnonutowe pochody sekundowe, a zwłaszcza ozdobniki (głównie te o charakterze rozbudowanych, nieprecyzyjnych rytmicznie przednutek oraz tryle) mogłyby nastręczyć wielu trudności wykonawczych licznemu zespołowi. Niekiedy ma miejsce indywidualizacja partii – jest to widoczne zwłaszcza we fragmentach, gdzie unisono skrzypiec rozłączone jest wyłącznie w ozdobnikach (*Sinfonia VII*, t. 38–40).

Mimo że partie mają niekiedy wirtuozowski charakter, to koncerty przeznaczone są dla „orkiestry” w pojedynczej obsadzie, a nie dla kilku solistów jak w *concerti da camera* Vivaldiego. Świadczy o tym faktura i charakter utworów. W koncertach przeważają odcinki tutti, tylko w kilku przypadkach mamy do czynienia z fragmentami „solowymi”. Jednak „solista” zawsze gra na tle tutti, a odcinki te zostały wprowadzone głównie dla osiągnięcia kontrastu fakturalnego (wyjątkiem może być pierwsza część *Sinfonii VIII*, która zdradza wyraźne wpływy formy ritornelowej). Konstrukcja fakturalna tutti daje podzielić się na dwa plany – melodyczny, który umiejscowiony jest w górnych głosach, oraz harmoniczny, który stanowi akompaniament niższych instrumentów (z reguły jest to altówka, wiolonczela i basso continuo, wyjątkowe są epizody w *Sinfonii VII*, gdzie dołącza dwoje skrzypiec). Taki podział determinuje funkcje i typ poszczególnych instrumentów, stanowią one jedność w ramach danej warstwy, dlatego nie wszystkie partie mają charakter solistyczny. Główna akcja muzyczna dzieje się w partii skrzypiec, natomiast pozostałe instrumenty pozostają w tle.

Koncertowanie zwykle ma miejsce na poziomie całego zespołu i w wielu różnych aspektach. Główne miejsce zajmują kontrasty melodyczne, rytmiczne, tonalne. Fragmenty o regularnej budowie i funkcji tematycznej zestawiane są z figuracjami kształtowanymi ewolucyjnie. Rytm różnicowany jest poprzez zastosowanie wartości na różnych poziomach, jak również regularnego i nieregularnego podziału. W warstwie harmonicznycy wyróżnić można odcinki stabilne tonalnie oraz modulujące, a także zmianę trybu. Bardziej zauważalne są kontrasty fakturalne, ale tych jest zdecydowanie mniej. Poniższa

tabela przedstawia zestawienie procentowego udziału odcinków solo i tutti w danej części:

Tabela 7. Zestawienie procentowego udziału odcinków solo i tutti

Koncert i jego część	VII/i	VII/ii	VIII/i
Takty solo	4 (5%)	3 (15%)	47 (55%)
Takty tutti	72 (95%)	17 (85%)	38 (45%)

Odcinki solowe występujące w szybkich częściach stanowią oczywisty kontrast obsady. Na uwagę zasługują także części wolne, gdzie głosy uprzednio dublujące się zostają rozdzielone, wpływając tym samym na zwiększenie liczby realnych głosów. Duże znaczenie ma także zastosowanie fraz antytetycznych oraz urozmaicenia rytmiki akompaniamentu – wprowadzanie wartości legowanych, synkop, uzupełnień rytmicznych wyższych głosów, a także figuracyjny akompaniament we fragmencie *Sinfonii VI* (t. 20–23 i 32–52).

Kompozytor operuje całym zespołem jako jednością, nie skupia się na żadnym instrumencie z osobna, choć czasem wyławia pojedyncze instrumenty z grupy. Jeżeli wprowadza zmiany fakturalne, ma to na celu skontrastowanie obsady i najczęściej brak w tym roli formotwórczej. Sposób traktowania zespołu oraz operowania techniką koncertującą stanowi podstawową przesłankę do zaliczenia utworów do grupy *concerti ripieni*.

W omawianych koncertach widoczne są wpływy innych gatunków. *Sinfonia VIII* przez kontrasty solo – tutti, które mają rolę formotwórczą, zdradza oddziaływanie koncertu solowego (ten także pojawia się w wykazie twórczości Tessariniego). Wszystkie koncerty zdradzają pokrewieństwo z *sinfonią operową* – odnosi się ono jednak do ogółu gatunku i zostało omówione w poprzedniej części artykułu.

Wszystkie analizowane koncerty Tessariniego prezentują trzyczęściowy typ budowy, który wpisuje się w tradycję Vivaldiego. Kompozytor stosuje technikę koncertującą się na różnych poziomach – fakturalnym,

melodycznym, rytmicznym i tonalnym. Mimo kontrastów obsady zespołu stanowią jedność. Orkiestra nie jest podzielona jak w *concerto grosso*, a obecne fragmenty solowe mają charakter ornamentalny i – za wyjątkiem pierwszej części *Sinfonii VIII* – nie odgrywają roli strukturalnej. Takie traktowanie zespołu jest podstawową przesłanką do zaliczenia omawianych koncertów do typu orkiestrowego (*concerto ripieno*). Utwory ze zbioru *Concerti a Più Istrumenti* op. 3 wywołują asocjacje z analogicznymi dziełami Vivaldiego, jednak Tessariniego cechuje większa przejrzystość (spowodowana m.in. dominacją homofonii continuo i prostych układów formalnych), zaś jego koncerty są wczesnymi przykładami stylu galant.

Bibliografia

- Besutti P., Giuliani R., Polazzi G., *Carlo Tassarini da Rimini. Violinista, compositore, editore nell'Europa del Settecento*, Lukka 2012.
- Boyden D.D., *When Is a Concerto Not a Concerto?*, „The Musical Quarterly” 1957, t. 43, nr 2.
- Brook B.S., „*Symphonie Concertante*”. *An Interim Record*, „The Musical Quarterly” 1961, t. 47, nr 4.
- Bukofzer M., *Muzyka w epoce baroku. Od Monteverdiego do Bacha*, tłum. E. Dziębowska, Warszawa 1970 [wyd. oryg. Nowy Jork 1947].
- Concert Music, 1730–1750*, red. G. Abraham, Oksford 1986 (*The New Oxford History of Music*, t. 6).
- Koole A., Dunning A., *Carlo Tassarini*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, t. 25, Londyn–Nowy Jork 2001.
- McVeigh S., Hirshberg J., *The Italian Solo Concerto, 1700–1760. Rhetorical Strategies and Style History*, Woodbridge 2004.
- Talbot M., *Concerto*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 6, red. S. Sadie, Londyn–Nowy Jork 2001.
- Tassarini C., *Concerti a Più Istrumenti Con Violino Obligato, e Due Violini, Alto Viola, Violoncello e Cembalo, Del Signr. Carlo Tassarini, Opera Terza, Amsterdam, a Spesa di Michele Carlo Le Cene [sic] No. 559*, wyd. J. Walsh, Londyn 1734.
- The Cambridge History of Eighteenth-Century Music*, red. S.P. Keefe, Cambridge 2009 (*The Cambridge History of Music*).
- Wilk P., *Wenecki koncert instrumentalny w epoce Vivaldiego*, Kraków 2015.

Abstract

Concerto ripieno on the basis of Concerti a Più Istrumenti op. 3 by Carlo Tessarini

Many composers created instrumental concerto in the 18th century, but only a few of them are well known. The group of these authors, whose output is forgotten, includes Carlo Tessarini (before 1690, after 1766). There is a piece of information about his life – most of it is derived from title pages of his works. Tessarini was active both as a composer and as a violinist, first in Italy and then in France, England, the Netherlands, although he returned to the Urbino Cathedral during his later lifetime. His output is completely instrumental, about 90 of his works represent concertos.

Since the time when the concerto had been one of the most popular instrumental genres, there were many classifications (for instance J. Mattheson, J.J. Quantz). Plenty of them took unclear criteria, therefore the division is vague, however they can give advice on the contemporary performance practice. The aim of this study is to present analyses of four of Tessarini's concertos (no. 5–8) from *Concerti a Più Istrumenti* op. 3. The author wants to present composer's style and technique touching issues such as texture, structure, harmony, melody, rhythm and scoring, and by these means show traits of concerto ripieno model.

Keywords

concerto ripieno, 18th century, instrumental music, Carlo Tessarini, baroque concerto