

PIOTR WILK

NEAPOLITAŃSKA PRAKTYKA WYKONAWCZA W INSTRUMENTALNEJ MUZYCE ZESPOŁOWEJ XVIII WIEKU*

Znajomość neapolitańskiej muzyki instrumentalnej jest stosunkowo słaba, nawet wśród badaczy muzyki XVIII wieku. Próżno dziś szukać obszernych opracowań tego zagadnienia w wielkich syntezach twórczości tego okresu. Powodem takiego stanu rzeczy jest nie tylko utrudniony dostęp do źródeł¹, ale przede wszystkim mit szkoły neapolitańskiej, wciąż pokutujący w naszym myśleniu o tym ważnym ośrodku muzycznym. Gdy mówimy o szkole neapolitańskiej, mamy bowiem na myśli jedynie twórców muzyki operowej lub wokalne. Tymczasem w Neapolu rozwijała się także wielobarwna twórczość instrumentalna. Wybitni przedstawiciele muzyki wokalne byli często twórcami znakomych utworów instrumentalnych, czego dobrym przykładem są koncerty Leonarda Lea, Francesca Durantego i Nicoli Porpory.

Od kilkudziesięciu lat instrumentalna twórczość kompozytorów neapolitańskich jest pieczołowicie odkrywana. Z wyjątkiem paru przyczynkarskich artykułów rozproszonych po różnych periodykach i pracach zbiorowych oraz niedawno wydanych monografiach na temat sztuki partimenta, badacze niezmiernie

Dr hab. PIOTR WILK, prof. UJ – Uniwersytet Jagielloński, Wydział Historyczny, Instytut Muzykologii; adres do korespondencji: ul. Westerplatte 10, 31-033 Kraków; e-mail: piotr.wilk@uj.edu.pl; ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2343-2116>.

Dr. Hab. PIOTR WILK, Associate Professor at the Jagiellonian University, Faculty of History, Institute of Musicology; address for correspondence: ul. Westerplatte 10, 31-033 Kraków, Poland; e-mail: piotr.wilk@uj.edu.pl; ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2343-2116>.

* Artykuł powstał dzięki wsparciu Narodowego Centrum Nauki (projekt badawczy nr 2016/21/B/HS2/00741).

¹ Lwia część zespołowej muzyki instrumentalnej powstałej w Neapolu przechowywana jest dziś w Conservatorio di San Pietro a Majella. Instytucja ta nigdy nie prowadziła działu reprografii, w przeciwieństwie do zasobów wokalnych muzyka instrumentalna nie została jeszcze zdigitalizowana i w ten sposób udostępniona badaczom.

rzadko poruszają kwestię praktyk wykonawczych panujących w instrumentalistyce neapolitańskiej. Zwyczaje wykonawcze panujące w Neapolu odbiegały od tych znanych z innych ośrodków włoskich czy europejskich. Inaczej przebiegał tam również sam rozwój muzyki instrumentalnej. Gdy w zakresie muzyki klawiszowej, na harfę, lutnię czy wiołę da gamba Neapol mógł poszczycić się już w XVI wieku wybitnymi osiągnięciami, to pod względem muzyki zespołowej pozostawał daleko w tyle za innymi ośrodkami. Skrzypce wprowadzono tu dopiero w czwartej dekadzie XVII wieku!

Ożywczym impulsem dla rozwoju muzyki neapolitańskiej, także tej instrumentalnej, był przyjazd w 1684 roku Alessandra Scarlattiego, uznawanego dziś za założyciela szkoły neapolitańskiej². Wraz z nim z Rzymu przybyli także skrzypkowie. Jeden z nich, Giovanni Carlo Cailò, ucząc przez kilkadziesiąt lat w Conservatorio di Santa Maria di Loreto oraz w Conservatorio di Santa Maria della Pietà dei Turchini, wykształcił rzeszę skrzypków, a wśród nich tak wybitnych wirtuozów, jak: Francesca Barbellę, Angela Ragazziego i Nicolę Fiorenzę. Pozytywny wpływ na neapolitańską muzykę instrumentalną przełomu wieków miała też twórczość Arcangela Corellego, który w 1702 roku prowadził wykonanie swoich concerti grossi w Cappella Reale w związku z uroczystościami wstąpienia na tron Filipa V. Pod wpływem muzyków rzymskich (Scarlattiego, Corellego i Cailò), neapolitańska twórczość instrumentalna zaczęła się bujnie rozwijać począwszy od lat 90. XVII wieku. Dopiero z tego okresu pochodzą też pierwsze neapolitańskie sonaty – dzieła Giovanniego Carla Cailò, Pietra Marchitello i Giuseppe Antonia Avitrana.

Trzy opusy sonat tego ostatniego (*Sonate a tre*, op. 1, Neapol 1697, *Sonate a tre*, op. 2, Neapol 1703, *Sonate a quattro*, op. 3, Neapol 1713) są zarazem jedynymi zespołowymi utworami instrumentalnymi wydanymi w Neapolu w późnym baroku. Miasto to właściwie nigdy nie rozwinęło drukarstwa muzycznego na wzór Wenecji, Bolonii czy Rzymu. Od XVI wieku ukazało się tu zaledwie kilka edycji muzyki instrumentalnej. Sonaty Avitrana wydane były jeszcze w technologii czcionki ruchomej, na początku XVIII wieku już anachronicznej i wypieranej przez sztychy. Spośród licznych instrumentalistów działających w Neapolu w interesującym nas okresie swe utwory poza Avitrano wydawali jedynie Cailò, Marchitelli, Ragazzi, Porpora i Emanuele Barbella. Wyjąwszy Avitrana wszyscy publikowali poza Neapolem – w Rzymie, Amsterdamie, Wiedniu, Londynie i Paryżu. Znakomita cześć instrumentalnej

² Kompozytor ten niesłusznie postrzegany jest tylko z perspektywy jego znaczenia dla muzyki wokalne. Był także wybitnym twórcą muzyki instrumentalnej, o czym najlepiej świadczą jego concerti grossi, koncerty i sonaty fletowe oraz sonaty na kwartet smyczkowy.

spuścizny Neapolu zachowała się w rękopisach, których cyrkulacja w pierwszej połowie XVIII wieku była bardzo ograniczona w porównaniu z rękopisami utworów wokalnych. Dlatego też większość instrumentalnych utworów powstałych w Neapolu jest dziś nieznana a nazwiska jego wybitnych instrumentalistów zapomniane. Ci spośród nich, którzy wyemigrowali lub dłużej pracowali poza ojczyzną, tak jak: Nicola Matteis, Michele Mascitti, Giovanni Antonio Guido, Carlo Tomaso Piani, Giovanni Antonio Piani, Nicola Porpora, Pietro Domenico Paradisi, Vincenzo Ciampi, Tommaso Giordano i Ignazio Raimondi, z powodzeniem wydawali swoje utwory we Francji, Anglii, Holandii i Austrii, wywierając znaczący wpływ na lokalne życie muzyczne.

Będąca przedmiotem niniejszego artykułu neapolitańska twórczość na różnego rodzaju zespoły kameralne i orkiestrowe jest liczna i słabo zbadana. Składają się na nią sonaty, koncerty, symfonie, tria, duety i capriccia. Przegląd tego repertuaru ujawnia charakterystyczne tylko dla Neapolu preferencje obsadowe. Gdy zarówno we Włoszech, jak i poza nimi sonaty triowe przeznaczone są na dwa instrumenty sopranowe, jeden tenorowo-basowy i basso continuo (najczęściej dwoje skrzypiec, wiolonczelę z basso continuo), to w Neapolu dominuje typ z trójgiem skrzypiec i basem (nie zawsze cyfrowanym). Co więcej, ten sam typ obsady mają również utwory określane mianem koncertów, symfonii i triów (tabela 1).

Tabela 1. Kompozycje na trójce skrzypiec z basem

Kompozytor	Tytuł utworu i datowanie	Źródło ³	Obsada	Gatunek
G.C. Cailò	<i>Sonata a 3 violini e organo</i> , ante 1722	D-B, Mus.ms. autogr. Chailo, G. C. 1 M	vn I-III, org	sonata
P. Marchitelli	<i>Sonata seconda</i> , 1743 (op. posth.)	I-Nc, M.S.5328-5332	vn I-III, vn rip, b	sonata
G.A. Avitrano	[12] <i>Sonate a quattro</i> , 1713	op. 3, M.L. Muzio, Neapol	vn I-III, org	sonata
A. Ragazzi	[4] <i>Sonate a quattro</i> , 1736	op.1, s.n., Rzym	vn I-III, vn rip, b	sonata
A. Ragazzi	<i>Quartetto a tre violini obligati e basso</i> , ok. 1740	CH-Bu, kr IV 262 (Ms.229)	vn I-II, vn rip, b	koncert

³ Skrótów bibliotek według Répertoire International des Sources Musicales.

F. Barbella	<i>Concertino à 4, tre violini e basso con organo</i> , 1716	I-Nc, M.S. 182.31	vn I-III, b, org	koncert
N. Fiorenza	<i>Trio</i> , ok. 1728	I-Nc, M.S.2236	vn I-III, b.c	koncert
N. Fiorenza	<i>Sinfonia</i> , ok. 1728	I-Nc, M.S.2283	vn I-III, b.c.	koncert
N. Fiorenza	<i>Concerto di violini e basso</i> , 1728	I-Nc, M.S. 2227-2230	vn I-III, cb, cemb	koncert
N. Fiorenza	<i>Concerto à tre violini e basso</i> , 1727	I-Nc, M.S. 2205-2209	vn I-III (vla), cb, cemb	koncert
N. Fiorenza	[<i>Concerto</i>], ok. 1730	I-Nc, M.S. 2218-2221	vn I-III, vc	koncert
N. Fiorenza	<i>Sinfonia a 3 violini, e basso</i> , ok. 1740	I-Nc, M.S. 2250-2253	vn I-III, org	koncert
N. Fiorenza	<i>Sinfonia fugata, a tre violini, e violoncello</i> , ok. 1750	I-Nc, M.S. 2274-2282	vn I-III, vc, vn I-III, vc rip, b	sonata
E. Barbella	<i>Concerto à tre violini, e basso</i> , ok. 1760	HR-Dsmb, 37/1053	vn I-III, b	koncert
E. Barbella	<i>Concerto à 4</i> , ok. 1760	CH-Bu, kr IV 27 (Ms.26a+b)	vn I-III, b	koncert
E. Barbella	<i>Concerto a 3:e violini, e basso</i> , ok. 1760	S-Skma W 4-R	vn I-III, b	koncert
D. De Micco	<i>Concerto con violino principale</i> , ok. 1760	D-HR, III 4 ½ 4; o 292	vn I-III, b	koncert
M. Nasci	<i>Concerto di violino con due violini e basso</i> , ok. 1770	A-Wgm 16740	vn I-III, b	koncert
M. Nasci	<i>Concerto di violino con accompagnamento di violini e basso</i> , ok. 1770	A-Wgm 16741	vn I-III, b	koncert
F. Colle	<i>Concerto obbligato per violino</i> , 1779	I-Nc, MS 191	vn I-III, b	koncert
F. Colle	<i>Concerto obbligato per violino Per uso di Sua E:a Il Sig.r Principe di Bisignani</i> , 1779	I-Nc, MS 192	vn I-III, b	koncert

Poza Neapolem, począwszy od ostatniej ćwierci XVII wieku, widać wyraźne powiązanie sonaty z obsadami *a uno*, *a due* i *a tre*, a koncertu z większymi. Sonata jest gatunkiem bardziej kameralnym od koncertu, który z biegiem czasu przeznaczony bywał już na zespoły z wielokrotną obsadą głosową. Jak przystało na stosunkowo młodą tradycję, zainicjowaną tak naprawdę pod koniec XVII wieku, neapolitańscy kompozytorzy posługują się terminologią gatunkową bardzo nonszalancko, a o tym czy mamy do czynienia z sonatą czy koncertem decyduje dopiero uważna analiza partytury. Choć zachowane utwory na troje skrzypiec z basem łączy obsada i czteroczęściowa forma charakterystyczna dla sonaty da chiesa, to różni już wyraźnie faktura i traktowanie poszczególnych partii. Te, w których wszystkie głosy są równoprawne i w których dominuje linearna faktura kontrapunktyczna (z fugami w częściach szybkich) lub koncertująca, uznane być mogą za sonaty. Nie odbiegają stylistycznie od Corelliowskich sonat triowych na dwoje skrzypiec, wiolonczelę i basso continuo. Utwory, w których występuje wyraźnie zdefiniowany solista (skrzypek lub wiolonczelista), panuje faktura homofoniczna a większość części ma formę ritornelową należy uznać za koncerty. W źródłach brak jakichkolwiek śladów wskazujących na ich przeznaczenie orkiestrowe. Poza czteroczęściową formą i jednorodną smyczkową obsadą utwory te wykazują cechy podobne do koncertów kameralnych Vivaldiego (RV 87-108).

Jak różne gatunki mogą kryć się w Neapolu pod terminem *Trio* najlepiej przekonują trzy utwory Nicoli Fiorenzy. *Trio* Fior 5 na troje skrzypiec z basso continuo (w wariacie Fior 5a zwane *Sinfonia*, numery katalogowe wg Wilk, *The Concerto* 33) jest koncertem skrzypcowym (Przykład 1). *Trio a 2. VV. e Violoncello* Fior 7, z typową dla Neapolu partyturą basową, w której górny system przeznaczony jest dla wiolonczeli obbligato a dolny to linia basso continuo, w niczym nie odbiega od innych sześciu koncertów wiolonczelowych tego kompozytora, oznaczonych jako *Concerto* lub *Sinfonia* (przykład 2). *Trio* na dwoje skrzypiec z klawesynem to z kolei typowa sonata na dwoje skrzypiec z basso continuo (przykład 3).



Przykład 1. Nicola Fiorenza, *Trio Fior 5*, część I *Largo moderato*, autograf M.S.2236
dzięki uprzejmości Biblioteca del Conservatorio di San Pietro a Majella

Largo I N. Fiorenza

The musical score is arranged in three systems. The first system includes Violoncello, Violino Primo, Violino Secondo, and Organo. The second system includes Vc., Vln. I, Vln. II, and Org. The third system includes Vc., Vln. I, Vln. II, and Org. The score is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Largo' and the movement is 'I'. The score shows the beginning of the piece with various instrumental parts.

Przykład 2. Nicola Fiorenza, *Trio Fior 7* (I-Nc, M.S.2290-2292),
część I *Largo*, t. 1-11

Adagio

Violino primo

Violino secondo

Cembalo

6

Przykład 3. Nicola Fiorenza, *Trio* (I-Nc, M.S. 2287-2289), część I *Adagio*, t. 1-11

Innym, specyficznym dla Neapolu typem obsady jest zespół złożony z czworga skrzypiec i basu (cyfrowanego lub nie). Tego typu utwory również mogą być sonatami lub koncertami (tabela 2).

Tabela 2. Kompozycje na czworo skrzypiec z basem

Kompozytor	Tytuł utworu i datowanie	Źródło	Obsada	Gatunek
L. Leo	<i>Concerto a quattro violini obligati per servizio di S.E. Sig: Marchese del Vasto</i> , ok. 1735	D-B, Mus.ms. 12836	vn I-IV, b.c.	koncert
F. Durante	[<i>Sonata</i>], ok. 1740	I-LEpastore MS.A. 22	vn I-IV, b.c.	sonata
N. Fiorenza	[<i>Sinfonia</i>], ok. 1760	I-Nc, M.S. 2245-2249	vn I-IV, vc	sonata

Cechą charakterystyczną instrumentalnej muzyki neapolitańskiej jest również niezwykle rzadkie występowanie altówki w składzie rozmaitych zespołów. Gdy w orkiestrze Lully'ego w połowie XVII wieku obecność dwóch partii altówkowych była normą, a wpływy tego typu zespołu widać jeszcze w pierwszych koncertach weneckich (np. w op. 2 i 5 Tomasa Albinoniego, w op. 3 Antonia Vivaldiego), to w drugiej dekadzie wieku XVIII w standardowej europejskiej orkiestrze smyczkowej był tylko jeden głos altówkowy. W tym samym czasie

w Neapolu altówki w zagadkowy sposób całkowicie wycofano ze składu Cappella Reale, w zamian zwiększając liczbę skrzypiec. Guido Olivieri (Olivieri, *Musica strumentale a Napoli* 204) łączy tę zmianę z oddziaływaniem na Neapol wzorców austriackich. Jednakże w Neapolu brak altówki w składach rozmaitych gatunków zespołowej muzyki instrumentalnej obserwować można jeszcze do lat 80. XVIII wieku, gdy wpływy polityczne i kulturalne cesarstwa znacznie osłabły (np. w koncertach Emanuela Barbelli, Domenica De Micco, Michele Nasciego i Filippa Collego). Tezie Olivieriego zdaje się przeczyć również zbiór dwunastu *Sonate a quattro* op. 1 Angela Ragazziego z 1736 roku, dedykowany cesarzowi Karolowi VI. Aż osiem utworów z tej kolekcji (numery 2, 3, 5, 6, 8, 9, 11 i 12) posiada partię altówkową. Spośród dwudziestu koncertów Nicoli Fiorenzy, powstałych w latach 1726-1764 tylko w pięciu występuje altówka. Neapolitańską rezerwę w stosunku do altówki dobrze ilustruje jego *Concerto à tre Violini e Basso* (Fior 17) z 1727 roku. Utwór ten zachował się z opcjonalną partią altówki (zapisaną przez innego kopistę), która mogła zastąpić oryginalną partię skrzypiec trzecich (oba głosy są identyczne). Podobną praktykę zastępowania altówką *ad libitum* jednego z czworga skrzypiec widać również w rękopiśmiennym zbiorze czternastu sonat Pietra Marchitellego, datowanym na rok 1743. W *Violino principale* i dublującym go *Violino terzo obbligato* w zależności od sonaty pojawia się adnotacja *siegue con il terzo violino* lub *siegue con violetta*. Ponieważ owa partia altówki *ad libitum* zapisana jest pierwotnie dla skrzypiec w kluczu wiolinowym, wzorem praktyki dublowania przez altówkę partii basu w wyższej oktawie, znanej m.in. z utworów Francesca Scarlattiego (wychowanka szkoły neapolitańskiej), teraz założyć należy transponowanie melodii skrzypiec o oktawę w dół. We wszystkich tych przypadkach (Fiorenzy, Marchitellego i Scarlattiego) altówka nie posiada samodzielnej melodii. Grając unisono z innym instrumentem w wyższej lub niższej oktawie pełni jedynie rolę kolorystyczną. W odróżnieniu od sonat i koncertów w obsadzie neapolitańskich symfonii operowych samodzielna partia altówkowa na ogół występuje.

Alessandro Scarlatti może być uważany za twórcę pierwszych w historii kwartetów smyczkowych (Dent 203). Jego cztery sonaty *a quattro*, datowane na rok 1715, przeznaczone są bowiem na dwoje skrzypiec, altówkę i wiolonczelę z wyraźną adnotacją *senza cimbalò al tavolino*. Nie wnikając w to, czy sonaty te powstały z myślą o Rzymie czy Neapolu, datowane na lata 40. koncerty *a quattro* Francesca Durantego wydają się kontynuować przykład Scarlattiego. U obu kompozytorów kwartet smyczkowy stał się idealnym środkiem do operowania kunsztowną polifonią i gęstą harmonią. Durante, stosownie do

użytej nomenklatury gatunkowej, wprowadza już jednak elementy solistyczne, czasem posługując się fuzją formy fugowanej z ritornelową. Co ciekawe, w roli jednego z solistów eksponuje on czasem tak zanedbywaną w Neapolu altówkę (przykład 4). Tacy autorzy wczesnoklasycznych kwartetów neapolitańskich, jak: Gaetano Latilla, Nicolò Jommelli i Tommaso Giordani mieli zatem wybitnych prekursorów kilka dekad wcześniej (tabela 3).

The image shows a musical score for a string quartet. The top system is marked 'Affettuoso' and includes staves for Violino primo, Violino secondo (with a 'Soli' marking), Viola, and Violoncello. The bottom system starts at measure 6 and is marked 'Allegro'. The score is in G major and 12/8 time.

Przykład 4. Francesco Durante, *Concerto VIII "La Pazzia"* (I-Nc, MS 1882-1885), część II *Affettuoso*, t. 1-12

Tabela 3. Kwartety smyczkowe (bez basso continuo)

Kompozytor	Tytuł utworu i datowanie	Źródło	Obsada	Gatunek
A. Scarlatti	[4] <i>Sonate a quattro [...] senza cimballo al tavolino</i> , ok. 1715	D-MÜs SANT Hs 3957a; F-Pc D-9171, GB-Lbl, R.M.24.i.13 (1.), GB-Ntp	vn I-II, vla, vc	sonata
F. Durante	[8] <i>Concerti a quattro</i> , ok. 1740	I-Gl, GE0148 A. 7. 26, F-Pn, VM7-4793; I-Nc, MS 1882-1885, I-Vc, Torrefranca Ms.B. 4, B-Bc, 25603, US-SFsc, *M2.5 v. 22-25	vn I-II, vla, vc	koncert

N. Jommelli	[6] <i>Simphonie nouvelle a quatre</i> [sic!], 1751	Vve Boivin; Leclerc; Mlle Castagnery, Paryż	vn I-II, vla, b	sonata
T. Giordani	<i>Six quartettos</i> , 1772	Op. 2, John Johnston, Londyn	vn I-II, vla, b	sonata
G. Latilla	<i>Six quartettos</i> , 1775	Hummel, Londyn	vn I-II, vla, vc	sonata

Prócz predylekcji do utworów na troje lub czworo skrzypiec z basso continuo lub testowania możliwości smyczkowego kwartetu Neapol wyróżnia się na tle innych ośrodków włoskich czy europejskich także pod względem preferencji w doborze instrumentów solowych w koncertach. Gdy koncert skrzypcowy był niewątpliwie najbardziej popularną odmianą tego gatunku na północ od Neapolu, to pod Wezuwiuszem nie cieszył się większym zainteresowaniem. Z całego XVIII wieku posiadamy zaledwie 28 takich utworów. Są to dzieła Francesca Barbelli, Ragazziego, Fiorenzy, Pergolesiego, Emanuela Barbelli, Nasciego, De Micco, Colle, Ciampiego i Raimondiego. Jest to tym bardziej zaskakujące, że liczne świadectwa z epoki opiewają wirtuozowskie umiejętności takich neapolitańskich skrzypków, jak Matteis, Marchitelli, Fiorenza, Pergolesi czy Emanuele Barbella (Evelyn 98, Burney 553, De Rosa 142, 185, Sigismondo 202). W świetle tak małej liczby neapolitańskich koncertów skrzypcowych znamienym jest, że źródła wielu z nich zachowały się jedynie poza Neapolem. Znacznie chętniej neapolitańscy kompozytorzy komponowali natomiast koncerty na flet prosty i poprzeczny, wiolonczelę, mandolinę, klawesyn i fortepian.

W badaniach genezy koncertu przez długi czas utrzymywano pogląd, że gatunek ten istotowo związany jest z orkiestrowym sposobem wykonania. Richard Maunder bardzo przekonująco dowiódł, że do około roku 1740 koncerty wykonywano kameralnie w pojedynczej obsadzie głosowej dokładnie tak samo jak sonaty. Również źródła neapolitańskie, nieznanie wprawdzie Maunderowi, wydają się potwierdzać tezę o dominacji pojedynczej obsady głosowej w praktyce wykonawczej. Wyłączywszy symfonie operowe, które w świetle świadectw opisujących składy neapolitańskich orkiestr teatralnych mogły być grane w wielokrotnej obsadzie głosowej, koncerty w większości zachowały się w formie pojedynczych głosów bez jakichkolwiek uwag czy poszlak wskazujących na ich orkiestrowe przeznaczenie. Co więcej, materiał źródłowy nie pozwala zauważyć jakiegoś przełomu w praktyce wykonawczej ani około roku 1740 ani późniejszych lat (tabela 4).

Tabela 4. Utwory z głosami ripieno

Kompozytor	Tytuł utworu i datowanie	Źródło	Obsada	Gatunek
P. Marchitelli	[14 <i>Sonate</i>], 1743 (op. posth.)	I-Nc, M.S.5328- 5332	vn I, vn II, vn III (rip), vn II rip, b	sonata
A. Ragazzi	[12] <i>Sonate a quattro</i> , 1736	op. 1, s.n., Rzym	vn I, vn I rip, vn II, vn III/vla, vne, b.c.	sonata, koncert
A. Ragazzi	<i>Concerto a tre, due violini e basso con ripieni</i> , 1729	I-Nc, M.S. 7741-7749	vn I, vn II, vla, vc/cb, vn I rip, vn II rip, vla rip, cemb	koncert
A. Ragazzi	<i>Concerto con violini e violetta e basso</i> , 1728	I-Nc, MS 7762-7769	vn I, vn II, vla, vn I (rip), vn II rip, vla rip, vc, cemb/cb	koncert
A. Ragazzi	<i>Concerto di violini, violetta e basso</i> , 1728	I-Nc, M.S. 7754	vn I, vn II, vla, vn I rip, vn II rip, vla rip, vc, cemb/cb	koncert
N. Fiorenza	<i>Sinfonia</i> , ok. 1740	I-Nc., M.S.2237- 2244	vn I-IV, vn I-II rip, vc, b	koncert
N. Fiorenza	<i>Sinfonia fugata</i> , ok. 1740	I-Nc, M.S.2274- 2282	vn I-III, vc, vn I-III, vc rip.	sonata
N. Fiorenza	<i>Concerto</i> (nkpl.), ok. 1750	I-Nc, M.S. 2222-2226	vn I-?, vla?, vc?, vn I-III rip, vla rip, b	koncert
N. Fiorenza	<i>Concerto di violino</i> , ok. 1740	I-Nc, M.S. 2190-2196	vn I, vn I rip, vn II, vla b (2x), b.c.	koncert
N. Fiorenza	[<i>Concerto</i>] <i>per flauto con violini e basso</i> , ok. 1750	I-Nc, M.S. 2210-2217	fl (2x), vn I (2x), vn II (2x), b, cb/cemb	koncert
E. Barbella	<i>Concerto a tre, o pure a quattro fugato con ripieni sul stile di chiesa</i> , ok. 1760	I-Gl, Fondo ant. M.(3b) 23.8	vn I, vn II, vn I rip, vn II rip, vla, cb/b	koncert

Zdecydowana większość kompozycji z głosami ripieno pochodzi z I połowy XVIII wieku (razem 34 utworów). W koncertach datowanych na lata 20. i 30. Ragazzi i Fiorenza wprowadzali od jednego do czterech ripienistów (po jednym dla vn I, vn II, vla i vc). W utworach powstałych później ripieniści wzmacniają jedynie partię skrzypiec pierwszych i drugich (13 utworów Marchitellogo

i jeden Emanuela Barbelli). Wszystkie przykłady stosowania głosów ripieno dotyczą tylko pojedynczych pulpityw w ramach od jednego do czterech głosów kompozycji. Mamy tu zatem do czynienia z podwójną obsadą głosową, taką jaką spotykamy też najczęściej w źródłach neapolitańskich symfonii operowych. Dwa koncerty Fiorenzy (Fior 1 i Fior 18) posiadają dwa komplety wszystkich głosów, ale trudno traktować je jako przejaw praktykowania dwukrotnej obsady głosowej, gdyż partia solisty (flecisty lub wiolonczelisty) również jest zdublowana. Podwójną obsadę głosową może natomiast sugerować gra *divisi*. Z taką mamy do czynienia w części pierwszej (t. 67-70) koncertu skrzypcowego Fior 5 Fiorenzy. W głosie violino secondo występuje realny dwugłos (nie zwykle dwudźwięki) sugerujący, że partię tę wykonywać mogło dwóch skrzypków z jednego pulpitu, czyli zgodnie z dzisiejszą praktyką (przykład 5). Choć tego typu rozwiązanie byłoby bardzo nietypowe w epoce Fiorenzy, to z podobną sytuacją mamy do czynienia w koncertach ze słynnego *L'Arte del violino* op. 3 (1736) Pietra Locatello. Potwierdzeniem stosowania przez Fiorenzę takiej podwójnej obsady głosowej wydaje się też uwaga *non si copia*, zamieszczona odręcznie przez kompozytora (autograf) w głosach violino II, III i basso continuo, gdy akompaniują dyskretnie soliście w trzeciej części koncertu Fior 14 (I-Nc, M.S. 2250-2253).



Przykład 5. Nicola Fiorenza *Trio Fior 5*, część I *Largo moderato*, autograf M.S.2236, dzięki uprzejmości Biblioteca del Conservatorio di San Pietro a Majella

Gdy znakomita większość neapolitańskich koncertów zachowała się w postaci pojedynczych głosów, co sugeruje ich kameralne wykonanie, to na szczególną uwagę zasługują sonaty, które posiadają partie ripienistów. Zdają się bowiem odwracać nasze stereotypowe wyobrażenia o praktyce wykonywania sonat i koncertów. Pod tym względem niezwykle ciekawy jest rękopiśmienny zbiór czterestu sonat Marchitello, datowany na rok 1743 i pochodzący z Conservatorio di San Onofrio (I-Nc, M.S. 5328-5332). Zbiór ten sporządzono być może w celu uczczenia stulecia urodzin kompozytora czternaście lat po jego śmierci (stąd

niestandardowa liczba czternastu utworów w zbiorze). Kolekcja ta składa się z czterech partii skrzypcowych (*violino principale*, *violino secondo obbligato*, *violino secondo di ripieno* i *violino terzo obbligato*) oraz niecyfrowanego basu. Nie są to, jak można by przypuszczać, utwory na charakterystyczną dla Neapolu obsadę czterech skrzypiec z basso continuo, a zwykle sonaty na dwoje skrzypiec z basem wzmocnione dwoma ripienistami (przykład 6). Jedynie *Sonata Seconda* wybija się z tej grupy, będąc utworem na troje skrzypiec obbligato, wzmocnione jednym skrzypkiem ripienistą. Stylistycznie utwory te nie odbiegają od sonat *a due* Marchitellogo.

The image displays a musical score for the Largo movement of Sonata Prima by Pietro Marchitelli. The score is organized into three systems of staves. The first system (measures 1-4) is marked 'Largo' and includes parts for Violino Principale, Violino 3 obbligato, Violino 2 obbligato, Violino 2 ripieno, and Basso. The second system (measures 5-8) features Violino 3 obbligato, Violino 2 obbligato, Violino 2 ripieno, and Basso, with a 'soli' marking above the Violino 3 obbligato part. The third system (measures 13-16) is also marked 'Largo' and includes Violino 3 obbligato, Violino 2 obbligato, Violino 2 ripieno, and Basso. The score contains various musical notations, including slurs, ties, and dynamic markings.

Przykład 6. Pietro Marchitelli, *Sonata Prima* (I-Nc, M.S.5328-5332), część III *Largo*, t. 1-16

Innym przykładem przeznaczenia neapolitańskiej sonaty na wielokrotną obsadę głosową jest *Sinfonia fugata a tre violini e violoncello* Fiorenzy (I-Nc, M.S.2274-2282). To typowy przykład czteroczęściowej symfonii kościelnej z dwoma rozbudowanymi fugami w częściach szybkich (dwa tematy, kolejno V i IV przeprowadzeń), poprzedzanymi pełnymi patosu, linearnie kształtowanymi wolnymi wstępami. Utwór, pierwotnie pomyślany jako sonata na troje skrzypiec z wiolonczelą, posiada dwa komplety głosów i dodany trzeci bas (niecyfrowany). Cały aparat wykonawczy wymaga zatem aż dziewięciu muzyków. Jeśli w Neapolu praktykowano podwójną obsadę przy pulpicie przy najmniej skrzypiec, na co wskazują wyżej opisane przykłady utworów Fiorenzy, to symfonię tę mógł zagrać zespół liczący nawet piętnastu instrumentalistów. W podobnym stylu utrzymane jest również czteroczęściowe *Concerto a tre, o pure a quattro fugato con ripieni sul stile di chiesa* Emanuela Barbelli (przykład 7). Obsada tego utworu i traktowanie głosów jest już jednak odmienne, charakterystyczne dla rzymskiego lub bolońskiego concerto grosso z dwójkiem skrzypiec concertino, wzmocnionych parą skrzypiec ripieno, altówką, wiolonczelą i cyfrowanym basem. Choć w części drugiej również występuje dwutematowa fuga (V przeprowadzeń), to w pozostałych częściach Barbella przeciwstawia sobie grupę concertino i ripieno zgodnie z założeniami concerto grosso. Sądząc po stylu (język rytmiczny, harmoniczny, ornamenty), koncert Barbella powstał kilka dekad po symfonii Fiorenzy. Mógł być grany zaledwie przez sześciu muzyków.

Largo con un poco di Moto E. Barbella

Violino Primo del Concertino

Violino Secondo del Concertino

Violino Primo di Ripieno

Violino Secondo di Ripieno

Alto Viola

Contrabbasso e Basso

Vln. I conc.

Vln. II conc.

Vln. I np.

Vln. II np.

Vla.

Ctb. e B.

Przykład 7. Emanuele Barbella, *Concerto a tre o pure a quattro fugato con ripieni sul stile di chiesa* (I-GI, Fondo ant. M.(3b) 23.8),
część I *Largo con un poco di moto*, t. 1-5

Zespołowa muzyka instrumentalna osiemnastowiecznego Neapolu w wielu aspektach znacząco różni się od podobnej twórczości w innych ośrodkach europejskich. Mimo uprawiania tych samych gatunków (sonaty, koncertu, symfonii), twórcy neapolitańscy przejawiali odmienne preferencje obsadowe niż ich zagraniczni koledzy: upodobanie do zespołów złożonych z trojga lub

czworga skrzypiec z basem i unikanie stosowania altówki. W wyniku tego ostatniego zwyczaju w neapolitańskich koncertach solowych soliście towarzyszy najczęściej zespół złożony zaledwie z dwojga skrzypiec i basu. Ponieważ skrzypce najczęściej grają unisono, faktura tych koncertów bywa trzygłosowa, podobnie jak w sonacie triowej.

Neapol, jak żaden inny ośrodek muzyczny Italii, uczy nas, że nie typ aparatu wykonawczego (mało- lub wielogłosowego, w pojedynczej lub wielokrotnej obsadzie głosowej) decyduje o tym, czy mamy do czynienia z sonatą, koncertem czy symfonią (teatralną, kościelną lub kameralną). W przypadku tego repertuaru przynależność gatunkową znacznie precyzyjniej wskazuje faktura i forma. Na przykładzie zespołowej muzyki instrumentalnej widać też, że w osiemnastowiecznym Neapolu zastosowany gatunek muzyczny nie miał wpływu na to, czy utwór będzie wykonywany kameralnie w pojedynczej obsadzie głosowej czy orkiestrowo w obsadzie wielokrotnej. O tym decydowały raczej inne, pozamuzyczne czynniki, jak określone miejsce wykonania, panująca w nim akustyka oraz preferencje bądź możliwości wykonawcze zespołów, dla których dany utwór był przeznaczony (Cappella Reale, kapele lokalnej arystokracji, zespoły szkolne). Elastyczność podejścia do aparatu wykonawczego w sonatach, koncertach i symfoniach wyraźnie różni twórców neapolitańskich od ich kolegów w innych czołowych ośrodkach włoskich (w Bolonii, Modenie, Mediolanie, Rzymie czy Wenecji) a zbliża do muzyków krajów zaalpejskich.

BIBLIOGRAFIA

- Bukofzer, Manfred. *Muzyka w epoce baroku: Od Monteverdiego do Bacha*. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1970.
- Bettarini, Luciano. „Appunti critici sulle ‘Sette Sonate’ per flauto e archi di Alessandro Scarlatti”. *Chigiana*, t. 25, 1968, ss. 239-246.
- Bossa, Renato. „Le sonate a quattro di Giuseppe Antonio Avitrano (1713)”. *Miscellanea musicologica*, nr 2, 1987, ss. 307-322.
- Burney, Charles. *A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period. To Which is Prefixed, A Dissertation on the Music of the Ancients*, t. 3, Burney, 1789.
- Degrada, Francesco. „Le musiche strumentali di Nicolò Porpora.” *Chigiana*, t. 25, 1968, ss. 99-125.
- Dent, Edward J. „The Earliest String Quartets”. *The Monthly Musical Record*, t. 33, 1903, ss. 202-204.
- De Rosa, Carlo Antonio. *Memorie dei compositori di musica del regno di Napoli raccolte dal marchese di Villarosa*. Stamperia Reale, 1840, s. 142.
- Di Benedetto, Renato. „The Sonate a quattro of Angelo Ragazzi (1736)”. *International Musicological Society Congress Report* (Copenhagen, 1972), ed. Henrik Glahn et al., Edition W. Hansen, 1974, ss. 356-365.

- Evelyn, John. „Diary”. *The Diary of John Evelyn*, ed. William Bray, t. 2, M. Walter Dunne, 1901.
- Fertonani, Cesare. „Musica strumentale a Napoli nel Settecento”. *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli: Il Settecento*, red. Francesco Cotticelli, Paologiovanni Maione, Edizioni Turchini, 2009, ss. 925-963.
- Gjerdingen, Robert. *Music in the Galant Style*. Oxford UP, 2007.
- Halton, Rosalind. „«Senza cimbalo al tavolo»: Alessandro Scarlatti and his 4 Sonate a quattro”. *Studi musicali, Nuova serie*, t. 6, nr 1, 2015, ss. 97-130.
- Hill, John Walter. *Baroque Music: Music in Western Europe, 1580-1750*. W.W. Norton & Company, 2005.
- Hutchings, Artur. *The Baroque Concerto*. Faber and Faber, 1959.
- Lattanzi, Alessandro. „Il repertorio napoletano di concerti per strumenti a fiato. Materiali per una ricognizione preliminare”. *Studi Pergolesiani*, nr 10, 2015, ss. 125-158.
- Maunder, Richard. *The Scoring of Baroque Concertos*. The Boydell Press, 2004.
- McVeigh, Simon, i Jehoash Hirshberg. *The Italian Solo Concerto, 1700–1760: Rhetorical Strategies and Style History*. The Boydell Press, 2004.
- Olivieri, Guido. „Musica strumentale a Napoli nell’età di Pergolesi: Le sonate per tre violini e basso”. *Studi Pergolesiani*, nr 4, 2000, ss. 193-207.
- Olivieri, Guido. „Tra Napoli e Vienna: Musicisti e organici strumentali nel viceregno austriaco (1701–1736)”. *Analecta musicologica*, t. 32, 2002, ss. 161-182.
- Olivieri, Guido. *The „Fiery Genius”: The Contribution of Neapolitan Virtuosi to the Spread of the String Sonata (1684-1736)*. UMI, 2005, s. 221.
- Olivieri, Guido. „Cello Playing and Teaching in Eighteenth-Century Naples: F. P. Supriani’s Principij da imparare a suonare il violoncello”. *Performance Practice: Issues and Approaches*, ed. Timothy D. Watkins, Steglein Publishing, 2009, ss. 109-136.
- Sanguinetti, Giorgio. *The Art of Partimento: History, Theory, and Practice*. Oxford UP, 2012.
- Sigismondo, Giuseppe. *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi*, t. 3, Fratelli Terres, 1789, s. 202.
- Talbot, Michael, i Rosalind Halton. „«Choice Things of Value»: The Mysterious Genesis and Character of the VI Concertos in Seven Parts Attributed to Alessandro Scarlatti”. *Eighteenth-Century Music*, t. 12, nr 1, 2015, ss. 15-16.
- Timpe, Christoph. „Violinmusik in Neapel in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts”. *Analecta musicologica*, nr 32, 2002, ss. 183-208.
- Van Tour, Peter. *Counterpoint and Partimento: Methods of Teaching Composition in Late Eighteenth-Century Naples*. Upsala U, 2015.
- Wilk, Piotr. „The Concerto in the Oeuvre of Nicola Fiorenza”. *Ad Parnassum. A Journal of Eighteenth- and Nineteenth-Century Instrumental Music*, t. 17, nr 33, 2019, ss. 1-43.
- Wilk, Piotr. „«New» Cello Concertos by Nicola Porpora”. *Musica Iagellonica*, t. 11, 2020, ss. 5-36.

NEAPOLITAŃSKA PRAKTYKA WYKONAWCZA
W INSTRUMENTALNEJ MUZYCE ZESPOŁOWEJ XVIII WIEKU

Streszczenie

Gdy mówimy o szkole neapolitańskiej mamy na myśli twórców muzyki operowej i wokalne, tymczasem w Neapolu rozwijała się także wielobarwna twórczość instrumentalna. Jej znajomość jest słaba nawet wśród badaczy tego ośrodka. Przedmiotem niniejszego artykułu jest neapolitańska twórczość instrumentalna na różnego rodzaju zespoły kameralne i orkiestrowe, powstająca przez 100 lat począwszy od lat 90. XVII wieku. Neapolitańskie zwyczaje wykonawcze odbiegały od tych znanych z innych ośrodków europejskich. Mimo uprawiania tych samych gatunków (sonaty, koncertu, symfonii), twórcy neapolitańscy przejawiali odmienne preferencje obsadowe. Niezależnie od gatunku chętnie posługiwali się zespołem złożonym z trójga lub czworga skrzypiec i basu. Unikali stosowania altówki, rzadziej w roli instrumentu solowego obsadzali skrzypce, chętniej flety, wiolonczelę, mandolinę i instrumenty klawiszowe. Nie typ aparatu wykonawczego stanowił w Neapolu o tym czy mamy do czynienia z sonatą, koncertem czy symfonią, lecz faktura i forma. Gatunek muzyczny nie miał też wpływu na to czy utwór będzie wykonywany kameralnie czy orkiestrowo.

Słowa kluczowe: Neapol; muzyka instrumentalna; praktyka wykonawcza; typy obsad.

NEAPOLITAN PERFORMANCE PRACTICE
IN THE INSTRUMENTAL ENSEMBLE MUSIC OF THE EIGHTEENTH CENTURY

Summary

When we talk about the Neapolitan school, we usually mean the composers of opera and vocal music, although multicoloured instrumental works were also developing in Naples. Knowledge of these is poor, even among those researching this centre of music. The subject of this article is thus the Neapolitan instrumental work for various types of chamber and orchestral ensembles created over a period of 100 years, starting from the 1690s. Neapolitan performing practices differed from those known in other European centres. Despite practising the same genres (sonata, concerto, symphony), Neapolitan composers displayed different preferences for the scoring of music. Regardless of the genre, they were fond of an ensemble consisting of three or four violins and a bass voice. They avoided use of the viola: less frequently, they used the violin as a solo instrument, but more preferably flutes, a cello, a mandolin and keyboards. It was not the type of scoring of music in Naples that determined the choice of genre (sonata, concerto or symphony), but rather the texture and form. The musical genre also had no influence on whether the piece would be performed by chamber or orchestral ensemble.

Keywords: Naples; instrumental music; performing practice; scoring types.