

Magia przestrojonych skrzypiec

Marian Sawa jako jeden z niewielu kompozytorów XX wieku sięgnął po zapomnianą dziś i niepopularną technikę skordatury.

SONIA RZEPKA: Jako skrzypaczka zajmuje się pani wykonawstwem muzyki od baroku do współczesności, z zachowaniem kanonów interpretacji każdej epoki. To rzadka kombinacja być wirtuozem skrzypiec barokowych i współczesnych.

DR JOLANTA SOSNOWSKA: Już chyba nie taka rzadka. Historyczne wykonawstwo to oznaka wszechstronnego wykształcenia i docieklivosti wykonawcy. Na skrzypce pisano cudowne i skomplikowane utwory już w XVII wieku, a nie dopiero w XIX. Trochę się wtedy technika wydobywania dźwięku różniła od późniejszej. Trzeba również trochę postudiować i pocytać.

Nagrała pani w ostatnich latach kilka płyt, np. z muzyką skrzypcową Noskowskiego. W następnych miesiącach oczekujemy dwóch kolejnych CD: „baRock & wienna” z wirtuozowską muzyką austriackiego baroku, w firmie „for-tune”, a w styczniu 2016 r. kompletu dzieł skrzypcowych warszawskiego kompozytora Mariana Sawy. To płyta – prawykonanie, która ukaże się w wytwórni NAXOS. Co łączy te dwa muzyczne światy?

Bardzo wiele. Jest to świetnie skomponowana i ciekawa muzyka. Ale na pierwszy rzut oka jest to skordatura.

Czyli technika przestrajania skrzypiec, stosowana w muzyce baroku?

Tak. Marian Sawa jako jeden z niewielu kompozytorów XX wieku sięgnął po zapomnianą dziś i niepopularną technikę skordatury. Jakimi motywami kierował się kompozytor i czy ta praktyka epoki baroku była mu znana – nie wiadomo. Wydaje się, że komponując swoją Sonatę na skrzypce i fortepian (1967 r.), Sawa postrzegał skordaturę jako ciekawy eksperyment. Jego propozycja przestrojenia skrzypiec w Sonacie nie nosi znamion „ułatwień” w wydobywaniu poszczególnych współbrzmień, jak to bywało np. w baroku. Marian Sawa miał wizję poszerzenia skali skrzypiec i uzyskania możliwości nowych współbrzmień, co mu się udało. Przed skrzypkiem postawił niezwykle wyzwanie, a raczej problem wykonawczy, którego nie rozwiązał. Sawa w rękopisie ustalił jedynie „accordo”, lecz nie pozostawił głosu skordatury „notowanej”. W baroku było inaczej.

Technika ta wciąż fascynuje kompozytorów. W 2010 roku John Corigliano skomponował utwór na przestrojone skrzypce zatytułowany „Stomp”.



Jolanta Sosnowska: Jest to wspaniała możliwość uzyskania niezwykle efektownych dla tych twórców, którzy eksperymentują z brzmieniem i możliwościami instrumentów strunowych.

Jest to wspaniała możliwość uzyskania niezwykle efektownych dla tych twórców, którzy eksperymentują z brzmieniem i możliwościami instrumentów strunowych. W baroku była to praktyka nagminna, w dzisiejszych czasach, prawie nieznaną.

Skoro ma pani takie doświadczenie w wykonywaniu muzyki napisanej w tej technice, na jakim etapie edukacji spotkała się pani po raz pierwszy ze skordaturą?

Późno. Początkowo były to szczątkowe, książkowe informacje. Do ukończenia studiów w Polsce i potem w USA nie zajmowałam się wykonawstwem historycznym. Byłam kształcona na instrumencie współczesnym. O skordaturze słyszałam jedynie w kontekście cyklu Sonat Różańcowych Bibera, które kiedyś analizowała moja starsza koleżanka w pracy magisterskiej w AMFC.

Na każdym etapie edukacji muzycznej w kraju miałam wymagających pedagogów, którzy kładli duży nacisk na rozwój techniki. Pracowało się – jak to do dziś w szkołach i na uczelniach muzycznych w Polsce jest – głównie nad repertuarem XIX i XX wieku. Muzyka barokowa: Bach czy Telemann była traktowana – z mojego obecnego punktu widzenia – raczej jako obowiązek związany z wypełnieniem wymagań programowych, niż jako fascynacja muzyką i retoryką baroku. A w muzyce XIX i XX wieku nie ma zbyt wielu utworów na skrzypce z wykorzystaniem techniki skordatu-

ry. Są utwory Maxa Scherka, Ferencza Vecseya czy Eugena Ysaÿe'a czy ostatnio odkryta przeze mnie polska sonata Mariana Sawy. Są to jednak pojedyncze pozycje.

Moje spotkanie z techniką skordatury to dopiero Wiedeń i studia w Konserwatorium Wiedeńskim na Wydziale Muzyki Dawnej. Ale to dopiero rok 2006. Pierwsze kroki w skordaturze stawiałam pod okiem Gunara Letzborza.

Czym spowodowane jest zaniechanie wykonywania takich utworów, jak I Koncert skrzypcowy i Wariacje na temat z opery „Mojżesz” Paganiniego czy Symfonia koncertująca Es-dur Mozarta w wersji oryginalnej ze skordaturą?

Nie wykonuje się ich w taki sposób, ponieważ może nie ma takiej potrzeby. Dysponujemy w dzisiejszych czasach strunami z innych tworzyw niż naturalne. Struny srebrne czy tytanowe dają taką moc dźwięku i barwę w stroju tradycyjnym G-D-A-E, którą być może chciał osiągnąć Paganini, stosując w Wariacjach skordaturę – podwyższając strunę G o tercję. Struny jelitowe miały kompletnie inne brzmienie. W przypadku I Koncertu Paganiniego nie wykonuje się go z przestrojeniem. Był to pierwotnie koncert w tonacji Es-dur, a głos skrzypiec zapisany był cały w D-dur, z adnotacją, aby wszystkie struny solista przestroić o pół tonu wyżej... Chodziło o brzmienie i, co najważniejsze, o alikwoty.

Główna przyczyna leży w innym rodzaju strun, którym dysponują skrzypkowie?

Nie, choć skordatura generalnie pozwala uzyskać różnorakie brzmienie: przyciemnione – kiedy struny są luźne w wyniku obniżenia stroju lub ostrzejsze – w odwrotnym przypadku. Skordatura umożliwia wykonanie współbrzmień niemożliwych do osiągnięcia w normalnym stroju, np. trójdźwięków. To są podstawowe cele stosowania skordatury. Ale obecnie są inne cele i wyzwania dla skrzypków. Skrzypek-wirtuoz wtedy, a skrzypek-wirtuoz dzisiaj to dwa inne światy. Chciałam poruszyć jeszcze jeden aspekt jeżeli chodzi o kształcenie skrzypków na poziomie uczelni wyższej w naszych czasach. Nie sądzę, żeby studenci i wykładowcy byli zainteresowani utworami ze skordaturą. To sprawa za bardzo niszowa i wymagająca czasu. Nie spotkałam się z tym ani w Stanach Zjednoczonych, ani w Warszawie, studiując skrzypce współczesne. Jeżeli chodzi o repertuar XVII i XVIII wieku, to wymaga specjalistycznych studiów skrzypiec barokowych. Studiując na wydziale muzyki dawnej, w każdym kraju są różne priorytety. W Austrii wśród „barokowców” gra się tego repertuaru najwięcej. Tam komponowano najwięcej utworów ze

skordaturą. Biber, Vilsmayr, Schmelzer, Voita, Voigt, Mayr, Thiele, Arnold i wielu innych anonimowych twórców pozostawiło takie kompozycje.

Wracając do skrzypka „normalnego”, wszędzie na świecie muzyka i muzyka dawna traktowane są jako dwa różne światy. Tradycja jednej epoki wpływa na kolejną i niemożliwym jest zrozumienie muzyki bez znajomości tego, co było u korzeni. Jeżeli znamy retorykę baroku, w mig zrozumimy Mozarta, Schuberta i tak dalej.

Studenci klas „zwykłych” skrzypiec zajmują się pracą nad utworami, które pokazują ich niezwykle umiejętności techniczne: wykonują etudy Ernsta, kaprysy Paganiniego czy inne karkołomne kompozycje. Będąc skrzypkiem, pragnie się osiągnąć wyżyny techniczne, przekraczać własne możliwości. Takie są oczekiwania otoczenia i środowiska muzycznego. Wykonujemy arcytrudne utwory. Jesteśmy „technicznie doskonali”. Technika to podstawa, ale ona jedynie świadczy o moim artyzmie. Co dalej? Na pewno technika świadczy o tym, że jestem dobrze wykształconym muzykiem, skrzypkiem, który osiągnął techniczne szczyty, możliwe do zdobycia. Jednak jestem poprzez to skrzypkiem oscylującym tylko między tym określoną, często „oklepanym” repertuarem. Dlaczego? Ponieważ w szkole, na studiach, nie wystarcza czasu na dokładne zapoznanie się z nim. Nawet grając Bacha, nie rozumiem jego retoryki, nie rozumiem afektów, figur zawartych w jego muzyce. Grając Mozarta, nie rozumiem wiele, bo muzyka Mozarta wynika z tradycji wieków poprzednich. Jeśli tej wiedzy nie mam, nie rozumiem, o co w tej muzyce XVII i XVIII wieku chodzi. Stąd unikanie tego repertuaru na uczelniach i w szkołach. Nie ma czasu na wgłębianie się w to, co ta muzyka mówi. W szkole czy na uczelni trzeba Bacha i Mozarta grać, ale, oprócz skupiania się na intonacji i pięknym dźwięku, nie wiadomo, czego w tej muzyce szukać. Pytam więc, skąd pedagogzy czerpią kanony interpretacji tych utworów, jeśli nie są oparte na wiedzy i praktyce wykonawczej oraz specyfice wcześniejszych epok? O baroku nie można w dzisiejszych czasach nic nie wiedzieć. Za wiele jest źródeł.

Jeśli mówimy o sprawności technicznej: czy tego elastycznego, mniej mechanicznego podejścia do kwestii intonacyjnych, którego skordatura wymaga od grającego, nie można zaliczyć na poczet biegłości technicznej?

Jest to zupełnie inna sprawa. Dotykamy innego problemu. Największe problemy przy wykonywaniu skordatury to automatyzacja przechytzająca słuch absolutny i kwestia zmniejszenia odległości między dwudźwiękami. Palce skrzypka



Anton Andreas Schmelzer (1653–1701): początek Sonaty „Bitwa turecka pod Wiedniem 1683” na skrzypce i BC (fotografia odpisu utworu – z archiwum J. Sosnowskiej). Skordatura a-e-h-e.

powinny wykonywać tabulaturę (zapis nutowy w skordaturze) automatycznie, ale z taką wrażliwością na intonację, jakby się dostało do ręki obce skrzypce z odmienną menzurą. Co do posiadaczy słuchu absolutnego, wykonując skordaturę, skrzypek ze słuchem absolutnym czuje się nieco zdezorientowany. Wykonywać określone na pięciolinii nuty, a zarazem słyszeć, jak spod palców wydobywa się coś kompletnie innego – to jest problem. Ale jednak nie natury technicznej. Utwory ze skordaturą są trudne, lecz nie tylko z powodu pasaży, w których potrzebna jest niezwykła biegieść lewej ręki.

Przestrojenie ma wpływ na intonację?

Tak. Skrzypek nie może polegać na odległościach między interwałami wyuczonych wcześniej. Inaczej też drgają różnie i niejednorodnie napięte, „rozstrojone” struny.

A jak przedstawiają się kwestie prowadzenia smyczka?

W Sonacie Antona Andreasa Schmelzera, w której kompozytor skorzystał z materiału dźwiękowego Sonaty X z Sonat różańcowych Bibera, mamy strój a-e1-h1-e2, czyli strój o sekundę wyższy względem Sonaty Bibera. Anton Schmelzer dobrał do tego utworu program i dokomponował ostatnią część, a „swojej” sonacie nadał tytuł „Bitwa z Turkami pod Wiedniem 1683”. Kiedy struny są tak napięte jak w sonacie Schmelzera, grając lekko, skrzypce brzmią ostro i przenikliwe. Tytuł sonaty wskazuje, że nie będzie „grzecznego” grania, tylko trzeba będzie trochę „powalczyć”, ale to jest wyzwanie. Warto doskonale usłyszeć rodzaj dźwięku, jaki chciałoby się stworzyć, a potem go realizować, bez względu na warunki gry, napięte struny etc.

Czy wybiera się instrumenty o szczególnych cechach z myślą o wykonywaniu na nich utworów ze skordaturą?

Nie. Instrument kupuje się, ponieważ ma dobry, otwarty dźwięk, który nam odpowiada. Dlatego, że jest „zdrowy”, w dobrym stanie, bez pęknięć etc. Tu nie istnieją żadne inne, specjalne kryteria doboru. W zależności od tego, w jakim stroju będzie się na nich grać, zakłada się dane struny. Do wysokiego stroju, na przykład do muzyki Monteverdiego, którą wykonuje się często w stroju 465 Hz, wykorzystują struny Kürschner. To są cienkie „miękkie” struny jetlitowe. Jeżeli gram na strunach Toro, grubszych i „twardszych”, to do wyższych strojów muszę je zdjąć i nałożyć struny cieńsze. Jedne struny zdjąć, drugie założyć. Jeżeli przestrajamy struny, nie powinniśmy już zmieniać stroju.

Wracając do kwestii sprawności technicznej: nie porównywałabym uczenia się sonat Bibera z uczeniem się sonat Ysaÿe’a. Do sonat Bibera są potrzebne innego rodzaju kompetencje. Potrzebna jest ogromna biegieść do szybkich pasaży i figuracji w trzydziestodwójkach, ale nie technika akordowa, jaką mamy w muzyce wirtuozowskiej typu Ysaÿe’a. Mamy też kwestię dźwięku i kompletnie innej techniki pra-



Marian Sawa (1937–2005): początek Sonaty na skrzypce i fortepian z roku 1967 (fotografia rękopisu — z archiwum J. Sosnowskiej). Skordatura fis-d-a-f.

wej ręki. Utwory wirtuozowskie są długie, trzeba mieć kondycję fizyczną i pamięciową, na tym polega ich trudność w przypadku Ysaÿe’a.

Co pani, jako skrzypaczce, dało zapoznanie się z techniką skordatury?

Otworło mi drzwi do nieznannej, przepięknej literatury. Było to możliwe, gdyż poznałam wielkiego pasjonata i wykonawcę muzyki austriackiej, grywającego często utwory ze skordaturą – skrzypka barokowego Gunara Letzbor. Byłam zafascynowaną tą muzyką, słyszałam ją grywaną przez niego na żywo. Gunar rok pracował na zastępstwo w Konserwatorium Wiedeń w Austrii. Ponieważ w Konserwatorium funkcjonowała wypożyczalnia instrumentów, można było wypożyczyć drugie skrzypce barokowe. Trzeba nabyć odpowiednie struny, przestroić wypożyczone skrzypce, codziennie sprawdzać strój skrzypiec z tunerem, także według temperamentu.

Skordaturę początkowo należy „brać tak, jak leci”, czyli zautomatyzować. Wyłączyć mózg. Nie mogą skupiać się na tym, że naciśnęłam d1, a brzmi e1. Jeżeli posiada się słuch absolutny, trzeba próbować go wyłączyć. Jeżeli nie posiada się go, to jest o wiele łatwiej. Jestem wielkim fanem skordatury. To jest coś typowo austriackiego. Mogłabym nie trafić na taką literaturę, studiując muzykę barokową, np. we Francji. Sądzę, iż wiele nieznanych i wartościowych utworów nadal leży w austriackich bibliotekach, archiwach i dopiero będą powoli odkrywane. To są dzieła często anonimowych autorów.

Czy zauważyła pani jakiś niepożądany wpływ skordatury na instrument?

Nie. Instrument bardzo dobrze wytrzymuje przestrojenie, koniecznie należy pamiętać o założeniu odpowiedniej grubości strun i odpowiednio wcześniejszym przestrojeniu skrzypiec przed ćwiczeniem i koncertami, a także pozostawienie ich w tym stroju do czasu występu. Do utworów barokowych ze skordaturą wychodzących ze stroju a1=415 Hz, lub do wykonywania utworów epoki klasycyzmu w stroju a1=430 Hz, wykorzystuję tylko instrument historyczny i odpowiednio do epoki smyczki. ■

Fot. Miłosz Wozaczyński