

Piotr Orawski

Muzyczne Świąty – cz. VI

„Z dziejów muzyki skrzypcowej”



kropka i punkt

Z dziejów muzyki skrzypcowej – pod takim hasłem spotykamy się w tym odcinku „Muzycznych Światów”. Zdaję sobie sprawę, że dotkniemy zaledwie tego tematu, że w żaden sposób go nie wyczerpiemy, bo i wyczerpać nie jesteśmy w stanie: muzyka skrzypcowa - obok muzyki fortepianowej - zajmuje miejsce najbardziej eksponowane w całej instrumentalnej literaturze muzycznej, najbardziej eksponowane i najliczniejsze zarazem.

Rozpoczynamy od początków muzyki skrzypcowej, czyli od barokowych Włoch. To właśnie tam na przełomie XVI i XVII wieku odbyła się osobliwa wojna między dwiema rodzinami instrumentów smyczkowych – szacowną, szlachezną i w kulturze wysokiej używaną rodziną viol a plebejską do tej pory hałaśliwą rodziną skrzypiec, która na południu kontynentu bardzo szybko wojnę tę wygrała, wypierając dawne viole. Jedynym reliktem świetności tych ostatnich był najniższy z nowych instrumentów – prototyp współczesnego kontrabas, w którego budowie przetrwały typowe dla viol formy. Natomiast skrzypce, altówka i wiolonczela należały do tej samej rodziny skrzypiec i bardzo szybko zdystansowały viole, które tylko we Francji przetrwały aż do połowy wieku XVIII. Zwycięstwo rodziny skrzypiec we Włoszech oznaczało właściwy początek muzyki skrzypcowej i zarazem początek jej bardzo dynamicznego rozwoju. Początkowo jako muzyki zespołowej, wczesnobarokowych sonat instrumentalnych, canzon, tańców, cykliów ostinatowych wariacji. Było to pokolenie twórców urodzonych pod koniec wieku XVI i w pierwszych dwóch dziesięcioleciach stulecia następnego, reprezentowane przez takich kompozytorów jak Biagio Marini, Marco Ucellini, Tarquinio Merula, Giovanni Battista Buonamente, Dario Castello, Giovanni Legrenzi. To w ich twórczości tworzyły się podstawy muzyki skrzypcowej pojmowanej zarówno w kategoriach idiomatycznej techniki, jak i własnego zasobu form i gatunków. Początkowo były to formy zespołowe, ale już w tym samym pierwszym pokoleniu twórców muzyki skrzypcowej pojawiły się utwory przeznaczone na skrzypce solo z towarzyszeniem basso continuo. Jednym z takich utworów była Sonata Prima Marca Ucelliniego, opublikowana w Wenecji niemal dokładnie w połowie XVII wieku – w

roku 1649. Po dawnej zasadzie zespolowości, wywiedzionej jeszcze z wokalnych form renesansu, nie ma tu już najmniejszego śladu – bohater jest tylko jeden – skrzypce – pozostałe instrumenty jedynie mu służą. Takie były początki muzyki skrzypcowej, która w następnych stuleciach wzbudzać będzie emocje wręcz diabelskie, by przywołać postaci dwóch największych skrzypcowych szarlatanów – Giuseppe Tartiniego i Nicolo Paganiniego.

Jeśli mówimy o barokowej muzyce skrzypcowej, to w sposób oczywisty i naturalny myślimy właśnie o kompozytorach włoskich i włoskiej muzyce, a także – last but not least – o wspaniałych włoskich lutnikach XVII i XVIII wieku, bez których muzyka skrzypcowa nie miałaby zapewne takiego blasku i nie zdobyła takiej renomy. Nie można jednak zapominać, że dzieje barokowej gry skrzypcowej dotyczą także północnej strony Alp, że także w tej części Europy muzyka skrzypcowa bujnie się w XVII i XVIII stuleciu rozwijała, przygotowując grunt dla największego filozofa wśród ówczesnych twórców muzyki skrzypcowej – Jana Sebastiana Bacha, który oprócz tego, że był organistą, był również znakomitym skrzypkiem, o czym świadczą jego własne dzieła na ten instrument przeznaczone. Sięgnijmy jeszcze jednak do poprzedników Bacha w tej dziedzinie, byli to: Johann Heinrich Schmelzer i Heinrich Ignaz Franz von Biber, najznakomitszy twórca muzyki skrzypcowej przed Bachem po północnej stronie Alp. Urodzony w dzisiejszych Czechach Biber, był prawdopodobnie uczniem Schmelzera w Wiedniu. Po studiach przez dwa lata grał w orkiestrze biskupa Ołomuńca Karla Lichtensteina w Kromierzyżu. Później przeniósł się do Salzburga, gdzie z czasem został wicekapelmistrzem, a w końcu i kapelmistrzem dworskiej orkiestry

księcia-arcybiskupa. W roku 1690 cesarz Leopold I za jego kunszt w grze na skrzypcach nadał Biberowi tytuł szlachecki. Heinrich Biber byłby z pewnością najślawniejszym dziś salzburskim muzykiem w historii tego miasta, gdyby 52 lata po jego śmierci nie urodził się tam Wolfgang Amadeusz Mozart. W przeciwieństwie do szacownego jubilatą Biber nigdy Salzburga nie opuścił, tam zmarł w roku 1704 i tam też został pochowany na cmentarzu opactwa św. Piotra. Dziś tego grobu już nie ma, ale jest tablica nagrobna, ufundowana przez Towarzystwo Johanna Michała Haydna i umieszczona tam w roku 2004 z okazji trzechsetnej rocznicy śmierci kompozytora.

Zasługi Bibera dla rozwoju muzyki skrzypcowej są ogromne. Był nie tylko świetnym wirtuozem, który posunął naprzód technikę gry na skrzypcach, był również znakomitym kompozytorem, który zdobył techniczne potrafił wykorzystać – jako środek, a nie cel sam w sobie – w swojej pięknej, szlachetnej muzyce. Gdyby spróbować jednym słowem bądź jednym wyrażeniem określić istotę jego muzyki – co jest oczywiście niemożliwe, ale dla potrzeb lepszego uchwycenia tejże istoty bardzo potrzebna – to słowem tym byłaby *polifonia*, a wyrażeniem *myślenie polifoniczne*. Biber tak właśnie – jako skrzypek – co jest zdumiewające zważywszy na melodyczny i z natury jednogłosowy charakter instrumentu – pojmuję muzykę skrzypcową – jako muzykę wielogłosową, czego dowodem jest jego najślawniejsze dzieło – cykl XV Sonat misteryjnych, zwanych też różańcowymi, które wieńczy dzieło niezwykle, do zbioru tego świadomie dołączone – Passacaglia g-moll na skrzypce solo, pierwszy taki utwór w dziejach muzyki skrzypcowej, jak najbardziej godny poprzednik Chaccony z II Partity d-moll Bacha. Na kanwie najprostszego, złożonego z czterech

opadających nut, tematu, stale powtarzanego 65 razy, Biber tworzy imponującą rozmachem potężną dźwiękową konstrukcję – ostinatowe wariacje, które bardzo już przypominają arcydzieło Jana Sebastiana, co chyba nie dziwi, bo zrodziło je przecież to samo polifoniczno-intelektualne pojmowanie muzyki.

Jan Sebastian Bach to postać, której na ogół z wiolinistyką nie kojarzemy. Organista, kantor, dyrektor muzyczny szkoły świętego Tomasza. I tylko niewielu pamięta, że Bach był nie tylko świetnym klawiszowcem – organistą i klawesynistą – ale również wirtuozem skrzypiec, o czym świadczą nie tylko jego dzieła, lecz także przekazy jego bliskich i współczesnych. Grą na skrzypcach i muzyką skrzypcową Bach zajmował się przede wszystkim w latach swojej młodości, jeszcze przed przybyciem do Lipska, na dworach w Weimarze i w Koethen. To wtedy powstały wszystkie koncerty skrzypcowe Jana Sebastiana, włączając w to także IV Koncert brandenburski G-dur. To wówczas Bach skomponował także cykl sześciu sonat i partit na skrzypce solo, który w powszechnej opinii stanowi największą kulminację muzyki skrzypcowej tamtej epoki. Jeszcze nie tak dawno panowało powszechne przekonanie, że dzieła te to najpiękniejszy być może przykład muzyki absolutnej.

Przeprowadzone w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku przez prof. Helgę Thoene z Düsseldorfu badania nad sonatami i partitami na skrzypce solo Bacha przyniosły zaskakujące, a dla wielu kontrowersyjne rezultaty. Niemiecka uczona bowiem udowodniła przekonująco, że cykl sześciu skrzypcowych dzieł Jana Sebastiana ukończony w roku 1720 w Koethen ma głęboko religijne korzenie, że

jego źródeł szukać trzeba w tradycji luterzańskich śpiewów liturgicznych. Swoją artykuł zatytułowała wymownie „Geheime Sprache – Verborgener Gesang” („Tajny język – ukryty śpiew”). Ścisłe związki muzyki Bacha w chórami protestanckim są czymś aż nazbyt oczywistym w przypadku jego dzieł religijnych, Jan Sebastian był przecież największym luterzańskim kantorem w dziejach tego kościoła. Nikogo nie dziwi również obecność chóralowych melodii w utworach organowych, bo twórczość ta była integralną częścią liturgii nawet wówczas, kiedy nie mieściła się w jej ramach. Były jednak takie dzieła Bacha, których jeszcze nie tak dawno nikt nie skojarzyłby z liturgicznym śpiewem protestanckiej gminy, które – postrzegane poprzez tradycję dziewiętnastowieczną – uważano za czystą manifestację muzyki absolutnej, a więc takiej, która jest wolna od jakichkolwiek odniesień pozamuzycznych, której struktura ma postać czystej dźwiękowej abstrakcji, a forma wyraża samą siebie. Kryteria romantycznej koncepcji muzyki absolutnej w sposób idealny spełniały bachowskie sonaty i partity na skrzypce solo. Jeśli szukano dla nich odniesień czy analogii, to znajdowano je w historii muzyki instrumentalnej tamtej epoki. Jeszcze nie tak dawno nikomu nie przyszłoby do głowy szukać ich gdzie indziej. Z drugiej jednak strony wiadomo nie od dziś, że instrumentalna muzyka Bacha nie jest wyłącznie czystą dźwiękową abstrakcją, której sens zawiera się tylko w pozbawionym jakiegokolwiek semantyki „ruchu dźwięków”, jak chciał tego Edward Hanslick w swojej głośnej pracy „O pięknie w muzyce”. Przykład ostatniego dzieła Jana Sebastiana, sławnej „Sztuki fugi” jest tu najbardziej wymowny. Dla dawnych biografów był to tylko muzyczny traktat, pozbawiony jakiegokolwiek sensu, poza sensem czysto muzycznym. Badania tak

znakomitych uczonych, jak Hans Heinrich Eggebrecht, Peter Schleuning czy Christoff Wolff, już dawno obaliły te błędne przekonania i udowodniły, jak wielką rolę w ostatnim dziele Bacha odgrywa wszechstronnie w nich obecna symbolika, zwłaszcza liczbowa, która swoje głębokie korzenie ma w tradycji pitagorejskiej. Helga Thoene podążyła podobnym tropem, szukając źródeł bachowskich inspiracji nie tyle w liczbowej symbolice, choć i ona jest obecna w sonatach i partitach, ile w kulturze muzycznej protestantyzmu. Rezultaty jej badań są zaskakujące. Symbolika liczbowa ma walor czysto mentalny, natomiast analogie między melodiami chorałów a muzyką skrzypcowych sonat i partit mają naturę czysto zmysłową, uchwytną słuchem, a więc nie tylko spekulatywną, dostępną wyłącznie w procesie analizy muzycznej. Dokonany przez niemiecką uczoną eksperyment, który polegał na wpisaniu w oryginalny tekst bachowskiej chacony z II Partity d-moll chorałowych melodii, jest bardzo przekonujący. Helga Thoene twierdzi, że był to muzyczny nagrobek dla przedwcześnie zmarłej pierwszej żony Bacha – Marii Barbary. Naturalną konsekwencją tego twierdzenia jest teza o teologicznych korzeniach całego cyklu sześciu sonat i partit. Według Helgi Thoene trzy pary utworów, ułożone w porządku sonata – partita, odpowiadają trzem największym świętom roku liturgicznego: Bożemu Narodzeniu, Śmierci i Zmartwychwstaniu Jezusa oraz Zesłaniu Ducha Świętego. W tym kontekście zestawienie Sonat misteryjnych Bibera z Sonatami i partitami Bacha nabiera nowych, nieznanych przedtem, bardzo głębokich sensów.

Po wielkiej kulminacji barokowej muzyki skrzypcowej w twórczości Jana Sebastiana Bacha, teraz w naszym nader skromnym, a nawet wręcz symbolicznym przeglądzie dziejów muzyki skrzypcowej czas na wiedeński klasycyzm i epokę Beethovena. A skoro mówimy o klasycyzmie, to choć wielu było wówczas znakomitych skrzypków i równie wielu kompozytorów muzyki skrzypcowej – choćby Józef Haydn czy Józef Mysliveček – to jednak instynktownie myślimy przede wszystkim o Mozarcie. Z Mozartem jest podobnie jak z Bachem: wszyscy doskonale wiedzą, że obaj najwięksi muzycy XVIII wieku byli wirtuozami klawiatury; niewielu wszakże pamięta, że obaj równie dobrze grali na skrzypcach, o czym świadczą nie tylko ich dzieła, ale również zachowane przekazy źródłowe – listy, relacje świadków, programy koncertów. Mały Mozart – o czym też niewielu dziś pamięta – był podziwiany jako cudowne dziecko nie tylko jako pianista i kompozytor, także jako skrzypek. W latach dorosłych nie porzucił gry na skrzypcach, o czym świadczą chociażby jego listy. 4 października roku 1777 w monachijskiej oberży Franza Josepha Alberta „Pod Czarnym Orłem” Mozart koncertował „od wpół do 5-ej do 8-mej wieczorem”. W programie występu znalazły się trzy koncerty fortepianowe (Koechel 238, 246 i 271), Divertimento B-dur (Koechel 287) oraz Trio fortepianowe B-dur (Koechel 254). Wolfgang Amadeusz grał na fortepianie i na skrzypcach. W liście do ojca napisał: „Wszyscy szeroko otwierali oczy, a ja grałem, jakbym był największym skrzypkiem w Europie.”

Świadectwem jego nadzwyczajnego talentu wiolinistycznego są także najwcześniej opublikowane dzieła genialnego dziecka – Sonaty na fortepian i skrzypce, wydane przy sporej pomocy redakcyjnej

Leopolda w Paryżu jako op. 1 i 2 oraz w Londynie jako op.3. Kolejność instrumentów w tytułach tych sonat nie była przypadkowa: to skrzypce towarzyszyły fortepianowi, a nie odwrotnie. Taka była geneza gatunku sonaty skrzypcowej. Początkowo skrzypce miały status instrumentu ad libitum, obligatoryjny był fortepian. Solowe wykonanie klawiszowe nie naruszało muzycznej struktury dzieła; skrzypce były jedynie brzmieniowym dodatkiem. W ostatnich sonatach na fortepian i skrzypce Mozarta sytuacja ta uległa diametralnej zmianie, mimo że nadal na pierwszym miejscu w tytule był fortepian. Partie obu instrumentów stały się równoprawne, choć nie wykroczyły jeszcze poza ramy muzyki kameralnej w pierwotnym znaczeniu tego słowa – jako muzyki komnatowej, wykonywanej w domowym zaciszu, w salonie muzycznym. Dopiero Beethoven zmienił radykalnie tę sytuację i z utworu towarzyskiego zrobił prawdziwie wirtuozowskie dzieło koncertowe. Mozart nie miał jeszcze takich ambicji, choć sama istota koncertowego dialogu jest w jego dojrzałych sonatach skrzypcowych bardzo podobna.

Proces zapoczątkowany w dojrzałych sonatach skrzypcowych Mozarta rozwinął Ludwig van Beethoven. Zerwał on całkowicie z idiomem muzykowania domowego, tworząc dzieła przeznaczone dla wybitnych skrzypków-wirtuozów. Proces ten rozpoczął się już w trzech sonatach skrzypcowych op. 12. Pierwsze dwa utwory tam zamieszczone były jeszcze w miarę łatwe technicznie i nie wymagały specjalnych kwalifikacji wirtuozowskich, trzecia sonata natomiast stawiała przed skrzypkiem duże wymagania, wykraczające znacznie ponad potrzeby instrumentu towarzyszącego. W kolejnych dwóch

utworach z okresu romantycznego przełomu, Sonacie a-moll op. 23 i Sonacie F-dur op. 24, skala trudności jeszcze się zwiększyła. Beethoven doskonale zdawał sobie sprawę, że jego wymagania przekraczają możliwości wielu muzyków tamtej epoki. Kiedy jeden z jego najwierniejszych przyjaciół, skrzypek Ignaz Schuppanzigh, zwrócił mu uwagę na zbyt trudny pasaż, w jego opinii niewykonalny, wzburzony kompozytor zawołał: „Cóż mnie obchodzą twoje nędzne skrzypce, skoro mówi do mnie Duch?” Jednak nie tylko trudności techniczne zmieniły oblicze klasycznej sonaty skrzypcowej. Beethoven nadał jej rangę utworu koncertowego, poszerzył jej rozmiary, pogłębił stronę wyrazową, a przede wszystkim zmienił ostatecznie relacje między skrzypkiem a pianistą, mimo że w tytułach swoich utworów cały czas na pierwszym miejscu wymieniał fortepian. Począwszy od Sonaty a-moll op. 23 skrzypce zyskały pełną niezależność w dialogu z fortepianem, także dzięki wykorzystaniu idiomatycznych technik gry, co ostatecznie wyeliminowało mechaniczne powtarzanie fraz fortepianu. Od tej pory skrzypce coraz częściej stawały się wiodącym instrumentem w prowadzeniu tematów, w rozwijaniu myśli muzycznych, w pracy tematycznej i przetworzeniowej.

Najwspanialszym dokonaniem Beethovena w dziedzinie sonaty skrzypcowej jest skomponowana w latach 1803-1804 Sonata A-dur op. 47 „Kreutzerowska”, uwieczniona również w tytule sławnego opowiadania Lwa Tołstoja. Beethoven napisał ją dla 24-letniego angielskiego wirtuoza Georga Bridgetowera, który uczestniczył w wiedeńskim prawykonaniu utworu, odnosząc wielki sukces. Później jednak obaj panowie pokłócili się i kompozytor zadedykował Sonatę A-dur innemu znakomitemu skrzypkowi tamtej epoki – Rudolfowi

Kreutzerowi, którego poznał kilka lat wcześniej. Kreutzer był profesorem paryskiego konserwatorium i koncertmistrzem orkiestry Opery Paryskiej, podziwiano go nie tylko jako wybitnego wirtuoza, ale również utalentowanego kompozytora i pedagoga. Dziś jego muzykę znają jedynie młodzi skrzypkowie; sławny zbiór etiid to jedyne dzieło Kreutzera, które przetrwało próbę czasu.

„Sonata Kreutzerowska” to według słów samego Beethovena utwór utrzymany w stylu „wielkiego koncertu”. Imponujące są nie tylko jej rozmiary, także sposób budowania formy i dramaturgia muzycznego dialogu. Kompozytor przełamał wiele norm stylu klasycznego, tworząc wzorzec wielkiej romantycznej sonaty skrzypcowej. Zaskakuje już sam początek utworu. Jest nim wolna introdukcja, poprzedzająca właściwe allegro sonatowe. Temat tego wstępu intonują solowe skrzypce. W partii fortepianu pojawi się w innym kontekście harmonicznym. Beethoven od początku przeciwstawia sobie oba instrumenty, od początku też wykorzystuje technikę przetwarzania tematów i motywów, którą rozwinie we właściwym allegrze sonatowym. Stanowić ona będzie podstawę wielkiego koncertującego dialogu skrzypiec i fortepianu we wszystkich ogniwach sonaty.

Omówiony w tym odcinku „Muzycznych Światów” symboliczny przegląd dziejów muzyki skrzypcowej to karta olbrzymia, przebogata, wirtuozowska, chociaż pozbawiona jeszcze jednej bardzo istotnej – choć nie wiem, czy koniecznie istotnej w jej dziejach jako takich – rzeczy: artyzmu. Pamiętają Państwo znaną frazę: *ja najwyższy z czujących...* W muzyce skrzypcowej takim najwyższym czującym i – przy okazji – najznakomitszym wirtuozem był w mniemaniu ludzi

początków romantyzmu Nicolo Paganini. To on wyznaczył standardy wirtuozerii wieku romantyzmu i on także był autorem stereotypu romantycznego artysty. Podziwiał go między innymi Ludwig van Beethoven, człowiek, który w zwyczajnej – albo może i niezwykłej – twórczości otworzył drzwi romantycznej anomalii. Nie tylko sonaty skrzypcowe op. 23, 24 i 47 były widocznym świadkiem tego procesu w dziejach muzyki skrzypcowej, choć były to świadectwa nader wymowne. Najbardziej spektakularny przykład romantycznego przełomu w muzyce skrzypcowej Beethovena to jego Koncert skrzypcowy D-dur, paradoksalnie – przez samego autora nie bardzo lubiany, a dziś uznany za pierwszy wielki koncert skrzypcowy romantyzmu. Ale obok niego mamy jeszcze dwa typowo już romantyczne drobiazgi – dwa romanse na skrzypce i orkiestrę, dwie miniatury, dwa momenty muzyczne, dwie pieśni bez słów, by posłużyć się typowymi nazwami małych form romantycznych. Ta polaryzacja między nieskończoną wielkością a nieskończoną małością – mówiąc językiem Pascala - była przecież jedną z cech romantycznej metamorfozy klasycznych form w muzyce Beethovena, pierwszego w dziejach sztuki dźwięku romantyka.



kropka i punkt