

„*Antymechaniczna melancholia*”.

na marginesie *Mélodies passagères* op. 27 Samuela Barbera

M a r c i n K r a j e w s k i

Wiosną 1943 roku, zaprzyjaźniony z Samuelem Barberem poeta i krytyk Robert Horan pisał na łamach "Modern Music": „Muzyka Barbera nie jest jakimkolwiek neo-. Jest ona faktycznie i paradoksalnie romantyczna w epoce, w której romantyzm stał się pustym hasłem. (...) Jej intencje są bez reszty muzyczne. Jej konwencja jest niezwykła przez to, iż ustanawia osobowość przed ideą, a znaczenie przed efektem. (...) Na papierze i w uszach jej rysunek i artykulacja ujawniają wyszukaną elegancję stylu i osobistą, antymechaniczną melancholię”[1]. Kto pamięta Barbera *Koncert skrzypcowy*, pierwszy i ostatni akt opery *Vanessa*, jego muzykę do wiersza Matthew Arnolda *Dover Beach* albo chóralne ustępy kantaty *The Lovers*, ten nie zdziwi się, że wielu uznaje słowa Horana za swoje. Są też i tacy, którzy w tej muzyce widzą jedynie dwudziestowieczny *stile antico*, dla których – czy to z racji wyrazu, czy tylko z uwagi na znaki przykluczowe – jest ona od chwili powstania „melodią, która przeminęła”. Opus 27 kompozytora – pięć pieśni do francuskich wierszy Rainera Marii Rilkego, z fantazji kompozytora, nie poety, nazwanych *Mélodies passagères* – nie zaskoczy jednych, ani drugich.

Wśród poetyckich inspiracji Samuela Barbera odnajdziemy Shelleya i Kierkegaarda, Roberta Gravesa z Pablem Nerudą, Emily Dickinson z Joyce’em i Eurypidesem; jest tu także przyswojony angielszczyźnie przez Miłosza Jerzy Harasymowicz. Do poezji Rilkego sięgnął kompozytor tylko raz, w 1950 i 1951 roku, w dwóch rzutach pisząc pieśni, które mamy teraz przed sobą. Teksty zaczerpnął ze zbiorów *Poèmes français* (1910) i *Quatrains valaisans* (1924); drugi z nich to dzieło późne, pierwszy pochodzi z czasów, gdy młody poeta sekretarzował w Paryżu Augustowi Rodin. Melancholijny ton tej poezji przypaść musiał Barberowi do gustu; jednak to chyba admiracja jaką żywił dla kultury francuskiej[2] w decydujący sposób zaważyła na wyborze tych liryków[3], francuskich nie tylko w warstwie języka. W *Mélodies passagères* Barbera francuskość jest podwójnie bliskim powinowactwem z wyboru – echem Verlaine’a i parnasistów w warstwie słownej, Gabriela Fauré i Debussy’ego w jej muzycznym opracowaniu.

Pojawiające się w każdej pieśni czterodźwiękowe złożenia triad durowych i mollowych, słodko-gorzkie „ambiwalentne” tetrachordy pożyczone są właśnie od Debussy’ego; ósme z pierwszego zeszytu

jego preludiów taką figurą się rozpoczyna (pamiętamy: des-b-ges-es w górę i w dół, w rytmie ósemek szesnatek). U Barbera, w szesnastkowej figurze akompaniamentu i melodii głosu pieśni *Puisque tout passe* powracają co chwilę, to wznosząc się, to opadając, następstwa fis-a-cis-e, h-d-fis-a, a-c-e-g. Paralelne trójdźwięki nakładają się jedno na drugie nieustannie, zasada ta utrzymuje się we wszystkich częściach cyklu.

Tercjowe relacje stanowią zresztą – wspólnie z kwintowymi – o wysokościowym porządku każdej pieśni, a bliski jest on tradycyjnie pojmowanej tonalności. Przebieg pieśni I grawituje wokół h w ustępach skrajnych, wychylając się w środku do e; harmoniczne następstwa drugiej (*Un cygne*) zmierzają po tej samej osi, lecz w przeciwną stronę, centrum tonalne trzeciej części cyklu (*Tombeau dans un parc*) przemieszcza się w jednym kierunku o dwa kroki kwintowe (d-a-e); podobny fundament kryje się nawet pod silnie schromatyzowaną powierzchnią zamykającej cykl pieśni *Départ*.

Na takiej właśnie tonalnej podstawie opiera się motywiczna struktura kolejnych *mélodies*, wyszukująca zazwyczaj po dwie lub trzy myśli, które Barber niechętnie przekształca, zestawiając je jednak w rozmaitych, zmiennych konfiguracjach. Pieśń *Puisque tout passe* zbudowana jest w całości w oparciu o rozpoczynającą utwór siedmionutową figurację fortepianu, przejętą jeszcze w tym samym takcie przez głos, który jej niezmienny kontur melodyczny ukazuje w swobodnym rytmicznym powiększeniu, inicjując tym samym dalsze przekształcenia. Tematyczne ograniczenie osiąga apogeum w pieśni III – diatoniczna, deklamacyjna melodia śpiewu wspiera się tu o następstwo regularnie i niespiesznie następujących po sobie akordów, których ambitus stopniowo się poszerza. Nie tu jednak, lecz w finale cyklu motywiczny rygorizm najbardziej się nasila. Od początku do końca pieśni *Départ* brzmi zamykająca się w obrębie małej tercji czterwodźwiękowa komórka, której kolejne wystąpienia służą za basowe tło eksponowanym w wyższych rejestrach liniom, wywodzącym się z oktatonicznej skali h-c-d-es-f-ges-as-a. Intensywna chromatyka tej quasi-passacaglii jest dla słuchacza sporym zaskoczeniem, choć i we wcześniejszych ustępach cyklu eufonia bywała czasem zmacona, jak przed słowami „*celle qui nous désaltère*” pieśni I, kiedy przechodzi się w okolice f – trytonowej antypody centralnego h. Zastosowanie oktatoniki łatwo uznać za kolejny „debussyzm” Barberowskich *Mélodies*. Jednak stosowanie tego właśnie i jeszcze innego skalowego modelu (modus o wzorze interwałowym 2-2-1-2-2 w II i IV pieśni) wskazuje raczej na inspirację amerykańską – teorię „skal i wzorów melodycznych” Nicolasa Slonimsky’ego[4], którą z powodzeniem zastosował Barber w skomponowanej na krótko przed omawianym cyklem *Sonacie fortepianowej* (1949)[5].

Niezależnie od tego, przełamywanie eufonii na rzecz chromatyki pełni w cyklu funkcję wyrazową, pewne momenty tekstów Rilkego uwypukla – podobnie jak czyni to wprowadzenie prędkiej, „przelotnej” figuracji w pieśni *Puisque tout passe*, szeroko rozpostartej i statycznej figury akompaniamenty w *Un cygne*, tercjowo-kwintowego ostinata w *Le clocher chante* [6] czy uparcie powtarzanej nuty, kiedy w wierszu *Départ* mowa jest o „l’endroit sur la carte”, „point rose” i „point noir”. Jest to zresztą przejawem pewnej właściwej Barberowi tendencji, którą wyraził kiedyś wprost: „[When] I’m writing music for words, then I immerse in those words, and I let the music flow out of them”[7].

Po napisaniu *Mélodies passagères* kompozytor nie sięgnął już więcej do Rilkego. Barberowska melancholia nabierała odtąd innych odcieni, by znaleźć w końcu ujście w mrocznym op. 41 – cyklu pieśni do słów poetów angielskich nazwanym *Despite and Still*. Dziś słuchacze i wykonawcy rzadko sięgają do samych *Mélodies* – czyżby ich czas przeminął? Czy kompozytor dał jedynie „melodię przelotną”, czy „wybudował nam świątynię w uchu”[8]? Wykonanie jego pieśni, którego będziemy świadkami, przybliży nas może do odpowiedzi na te pytania.

[1] Cytat za: Z. Skowron, *Nowa muzyka amerykańska*, Kraków 1995, s. 216.

[2] W jednym z wywiadów kompozytor wyznał: „Do you know the real reason that I wrote in French? Because I was in love in Paris”; cytat za: B. Heymann, *Samuel Barber. The composer and his music*, New York – Oxford, 1992, s. 327.

[3] W Aneksie teksty wybrane przez Barbera.

[4] Por.: N. Slonimsky, *Thesaurus of Scales and Melodic Patterns*, New York 1947.

[5] Por.: B. Heymann, op. cit., s. 309.

[6] Warto przypomnieć, że w tece kompozytorskiej Barbera znajduje się, pochodząca z 1932 r., *Suite for carillon*.

[7] Cyt. za: B. Heymann, op. cit., str. 135.

[8] R. M. Rilke, *Sonety do Orfeusza, Sonet I*, przekład A. Sandauera.

Aneks

Teksty francuskich wierszy Rainera Marii Rilkego wykorzystane przez Samuela Barbera w cyklu pieśni "Mélodies passagères" na głos wysoki i fortepian op. 27 (wiersze I-III oraz V pochodzą ze zbioru *Poèmes français*, wiersz IV – z cyklu *Quatrains valaisans*)

I

Puisque tout passe,
faisons la mélodie passagère;
celle qui nous désaltère
aura de nous raison.
Chantons ce qui nous quitte
avec amour et art;
soyons plus vite
que le rapide départ.

II

Un cygne avance sur l'eau
tout entouré de lui-même,
comme un glissant tableau;
ainsi à certains instants
un être que l'on aime
est tout un espace mouvant.

Il se rapproche, doublé,
comme ce cygne qui nage,
sur notre âme troublée...

qui à cet être ajoute
la tremblante image
de bonheur et de doute.

III

Dors au fond de l'allée,
tendre enfant, sous la dalle,
on fera le chant de l'été
autour de ton intervalle.

Si une blanche colombe
passait au vol là-haut,
je n'offrirais à ton tombeau
que son ombre qui tombe.

IV

Mieux qu'une tour profane,
je me chauffe pour mûrir mon carillon.
Qu'il soit doux, qu'il soit bon
aux Valaisannes.

Chaque dimanche, ton par ton,
je leur jette ma manne;
qu'il soit bon, mon carillon,
aux Valaisannes.

Qu'il soit doux, qu'il soit bon;
samedi soir dans les channes
tombe en gouttes mon carillon
aux Valaisans des Valaisannes.

V

Mon amie, il faut que je parte.
Voulez-vous voir
l'endroit sur la carte?
C'est un point noir.
En moi, si la chose
bien me réussit, ce sera
un point rose
dans un vert pays.