

Samuel Barber - *Mélodie passagères*
do słów Rainera Marii Rilkego

Marta Wryk

Ostatnio muzykolodzy dyskutowali o tym, czy to prawda, że dobre pieśni nie mogą powstać do wybitnych tekstów. Nie chcę rozsądzać ani tego, czy pieśni Barbera są dobre, ani czy teksty Rilkego są wybitne. Jestem tylko wykonawcą. Wiem, że pieśń, bardziej chyba niż każdy inny gatunek muzyczny, chce być wykonana, śpiewana. Nie jest napisana do tego, by ją opisywać i analizować, ani też do tego, żeby czytać i oceniać zawartość użytego materiału literackiego. Jedyne, co ja mogę zrobić, to opisać moje wrażenia, że spotkania z owym cyklem pieśni Barbera. Opisać moją podróż z „*Mélodie passagères*”. Ta podróż będzie trwać tak długo, dopóki będę śpiewać te pieśni. Każda literatura muzyczna, z którą się stykamy, zostaje w nas i obrasta wraz z nami w przeżycia i to, co niesie nam życie.

Wiersz, który zostaje zużyty do pieśni, przestaje być tym, czym był, zanim kompozytor wziął go na warsztat. Staje się on tekstem pieśni, a to znaczy, że będzie rządził się zupełnie innymi prawami, niż dotychczas. Jest to nowy, muzyczno – słowny byt. Słowo zostaje wzbogacone o dźwięki, na których jest rozpięte, oraz o dźwięki fortepianu, które mu towarzyszą. Ale słowo zamienione na tekst pieśni, traci swoją niezależność. Zostaje już zinterpretowane. Zamiana wiersza na tekst pieśni równa się czemuś, co nazwałabym interpretacją wiersza przez kompozytora. Być może jest to zabieg nieświadomy. Nie wiem, nie interesuje mnie, co myśli kompozytor- czy najpierw „słyszy” wiersz, czy też piękną melodię, którą chce okraszyć tekstem. Tego się nie dowiem, opieram się tylko na zastanym tekście. Przekształcenie wiersza na tekst pieśni może dać w efekcie na przykład: uwypuklenie niektórych słów czy zdań jako ważniejszych od innych, stworzenie dramaturgii – sprawienie, że kolejne zdania zmierzają do kulminacji czy rozładowania. Oczywiście sam wiersz również zawiera takie cechy, ale w pieśni są one na nowo konstytuowane.

Oto „*Mélodie passagères*”- cykl pieśni Samuela Barbera, op. 27. Jako ich wykonawca mogę napisać o moim wyobrażeniu tego, jako chciałabym je śpiewać, (bo o tym, jak je śpiewam może napisać ktoś inny, nie jestem w stanie opisać siebie jako podmiotu wykonawczego) i o tym, jakie na jakie obszary refleksji zaprowadziło mnie obcowanie z tymi pieśniami.

Pięć pieśni, w sumie niecałe 11 minut. Pięć pieśni, w czasie których nic się nie wydarza. Kiedy myślałam o tym cyklu jako o całości, chciałam, aby pozostawił słuchaczy z wrażeniem, że coś istotnego, ale nieuchwytnego przemknęło tuż koło nich. Pozornie nie zdarzyło się nic – nie jest to opowieść o życiu i miłości kobiety, nie jest to też wyraźna wypowiedź jakiegoś bohatera - jego opowieść, czy na przykład skarga. Te pieśni to kilka refleksji nad pewnymi sytuacjami, spostrzeżeniami. I to stanowi o jakby intelektualnym charakterze tego cyklu. Mało tu miejsca na subiektywizm, emocje czy tworzenie dramaturgii. To raczej skonstatowanie pewnych przemyśleń. Nazwanie pewnych stanów. Ale nazwanie słowno-muzyczne, czyli takie które pozwala nam sobie dane rzeczy uświadomić, ale też je poczuć. Dzięki temu pewne ważne treści, które niesie za sobą tekst, docierają nie tylko do naszego rozumu, ale i do zmysłów. A o to, jak to się dzieje. Pieśń pierwsza: „Puisque tout passe”

Jeśli mowa jest o przemijaniu, to i muzyka musi mieć w sobie idiom mijania. Czyli musi brzmieć tak, jakby niczego ani nikogo nie dotykała, ani też nie dała się uchwycić. Barber, aby uzyskać efekt „nieuchwytności” pisze figuracje w partii fortepianu i melodie na przemian wschodzące i opadające (naprzemiennosc kierunków dotyczy także figuracji). Ten ruch właśnie w tej pieśni wysuwa się na plan pierwszy. Ruch falisty, ruch wstążki, jak powiedzieliby ci, którzy sobie muzykę wizualizują. On sprawia, że frazy nie zamykają się tam, gdzie przecinki i kropki, ale antycypują już kolejną myśl. Partia fortepianu wydaje się być akompaniująca, ale tak naprawdę już w samej tej partii znajduje się figura melodia z akompaniamentem. Ona też staje się kontrapunktem dla głosu wokalnego. Głosy wokalny i instrumentalny imitują się, nawiązują do siebie. To sprawia, że utwór ma motorykę, niczym fuga- nie wiadomo, dokąd pędzi, gdzie się zatrzyma. Nawet jeśli głos pauzuje, to fortepian dopowiada za niego kolejną frazę, tak, by opowieść nie ustawała by nie dała się ani na chwilę zatrzymać, dać uchwycić.

„(...) Soyons plus vite que le rapide départ” po tym zdaniu jeszcze przez chwilę figuracje w fortepianie toczą się, siłą rozpędu. Ale za chwilę poco allargando i akord Cis- dur zamykają pieśń. Coś ważnego zostało powiedziane. Czy mam to traktować jako motto tego cyklu? Czy moje śpiewanie mam być opisaniem, a może próbą zatrzymania w adoracji tego, co przemija? Czy wszystkie kolejne pieśni są próbą zatrzymania czegoś, co i tak przelewa się nam przez palce?

Póki co na chwilę ruch ustał.

Przewracanie kartek

To też fragment cyklu pieśni

I na pierwszy plan wychodzi ruch jednostajnie rozkołysany. Ruch łabędzia. „Un cigne avance sur l'eau”. Avance, a więc do przodu. Przez całą pieśń łabędź będzie się do nas zbliżał (jakiego nas? Do nas wykonawców i do was słuchaczy). Jaki łabędź? To taki twór, jak w innych wierszach Rilkego, zaczerpnięty z zastanego świata, a odsyłający do czegoś wiecznego i czegoś, co nie jest łabędziem ani żadnym innym bytem. Cztery czwarte, mod6erato, sekstole w lewej ręce, na kwintole w prawej.

Licysz dwa po trzy? Trzy po dwie?

Nie wiem, nie liczę, nie myślę

Gubię się w łabędziu

Dlaczego on się do nas zbliża?

Dlaczego przynosi radość i zwątpienie?

Dlaczego po słowie „doute” nie pojawi się już motyw, do którego tak przywykliśmy? Zostaną cztery takty, w których kompozytor rozproszy reminiscencje treści całego utworu. To scalanie, podsumowanie, ale i rozproszenie zarazem. To, co znaliśmy razem, w kontrapunkcie, wystąpi teraz osobno, jedno po drugim. Najpierw melodia solo, potem akompaniament solo, i kontrapunktyczna w stosunku do sektoli kwintola solo. Po słowie „doute” - zwątpienie - rozprasza się mały świat tego utworu.

Ta niezwykle urzekająca pieśń to mały uporządkowany świat. Poprzez hierarchię trzech elementów muzycznych: figury akompaniamentu (seksóle w lewej ręce), kontrapunktu w partii fortepianu (kwintole w prawej ręce), melodii w głosie wokalnym tworzy się obraz, sytuację, opowieść, komunikat (nie wiem, które z tych słów jest najodpowiedniejsze, pewnie żadne). Najpierw słyszymy sam fortepian – motyw charakterystyczny i plastycznie oddający jednostajny ruch. Potem głos oznajmia, że mowa (!) jest tu o łabędziu, który płynąc, sam staje się swoim odbiciem i wprawia wszystko w ruch. Wtedy odzywa się fortepian solo. I jestem pewna, że odzywa się głosem łabędzia.

W tej pieśni niby nic się nie wydarza. Jednostajna rytmika w lewej ręce, bardzo różnie ugrupowane wartości rytmiczne w prawej prowokują do nokturnowego myślenia o tej pieśni. Ale w żadnym momencie nie pada określenie zmiany tempa. Na jeden takt metrum zmienia się na trzy drugie, ale zaraz po tym następuje rzekoma kulminacja. Rzekoma, bo tu jest najgłośniejsze (mf), a kwintole, które dotychczas składały się z pojedynczych dźwięków, teraz składają się z dwudźwięków. Jest tu określenie „sans presser”. Czyli kompozytor spodziewał się, że będzie się chciało w tym takcie pospieszyć, pójść do przodu, tak jakby łabędź miał w tym miejscu podpłynąć szybko i blisko nas. Ale wykonawca ma nie zmieniać tempa. Wytworzy się wtedy pewien chłód, zobrazowana zostanie nieubłagana jednostajność ruchu ptaka. Pod tym niewzruszonym, równomiernym tempem i rytmem kryją się silne emocje „tremblante image de bonheur et de doute”. Ale pozornie nic się nie wydarza.

Przy trzeciej pieśni jeszcze silniejsze będzie nasz wrażenie, że nie wydarzyło się nic. Ale tak jak w „Łabędziu” brak zdarzenia wynikał ze swoistej mantry rytmicznej, tak tu poczucie zamrożenia czasu spowodowane będzie bezruchem, przełamanym tylko na moment. To trudna pieśń, trzeba ją śpiewać ze stoickim oddechem i jednostajnie spokojnym dźwiękiem (choć nie wyklucza to śpiewania z wrażliwością na kolory poszczególnych akordów). I tak samo grać- wsłuchiwać się w prostotę akordów opartych niemalże na samych kwartach i kwintach, w prostotę linii melodycznej, opartej na skali frygijskiej z obniżonym piątym stopniem.

Wiersz Rilkego jest dedykacją. „Nie dam Ci nic, poza cieniem gołębia”. Ale przecież sam wiersz jest upamiętnieniem, podarunkiem. Podarunkiem dla dziecka, które jest bohaterem wiersza. Jakie

to dziwne, „wewnątrztekstualne”. A jeszcze teraz do tego dochodzą dźwięki dopisane przez Barbera. Ten układa słowa Rilkego w kołysankę. To kołysanka dla martwego dziecka. Poza cieniem gołębia jest już więc podarowany nie tylko wiersz, ale i pieśń. Ta pieśń jest wyczekiwaniem kolejnych akordów. Jej struktura wydaje się być niezmienna. Po dwa akordy na takt, prosta melodia, piano. Warto jednak przyjrzeć się bliżej kilku taktom. Trzecie zdanie („Si une blanche colombe..”), zaczyna się tak, jak pierwsze, z tą tylko zmianą, że pierwszy akord w taktie jest arpeggiowany. Tak będzie przez pięć kolejnych taktów. Tak subtelna zmiana, a ile ruchu i przestrzeni wnosi do tej kamiennej, akordowej struktury. Arpeggio ma być muzycznym symbolem białego gołębia? To oczywiście jakieś nadużycie, nadinterpretacja. Ale to przecież przepiękny przykład symbiozy tekstu z muzyką. Jeśli czytaliśmybyśmy sam tekst Rilkego, pewnie nasze napięcie nie wzrosłoby na linijce „Si une blanche colombe...”, potraktowalibyśmy to jako implikację- jeśli gołąb przeleci, to stanie się to i to. A dzięki arpeggiom, zachodzi delikatna zmiana nastroju. Kierujemy nasze oczy ku górze. W arpeggiu słychać delikatny łopot skrzydeł. Ponadto, akordy są na tym odcinku bogatsze, złożone nawet z sześciu dźwięków. Tym smutniej jest więc, kiedy wraca niearpeggiowany kwartowy czterodźwięk. Brzmi tak oschle, pusto, głucho. Coś, co się przed chwilą wydarzyło, minęło, nie przyniosło zmiany ani ratunku. Wracamy do nieruchomego krajobrazu z pierwszej części pieśni: „je n`offrirais a ton tombeua que son ombre qui tombe”.

Ale oto przychodzi kolejna pieśń. Następuje zmiana dekoracji. Właściwie wśród tych pięciu pieśni ta jest najbardziej osobna (to też jedyna, która nie pochodzi z cyklu „Poèmes français”), to chwila wytechnienia od filozoficznego ładunku pozostałych pieśni. To zwrócenie się ku źródłu pieśni, czy muzyki w ogóle- ku zabawie, rozrywce. Sytuacja jest prosta: dzwonnik stara się dbać o swój dzwon, żeby był dobry i łagodny dla Walezanek i Walezańczyków i żeby jego dźwięki wpadały do „channes” (specyficzne dla regionu Valais dzbany, używane do XVII wieku) Walezanek i Walezańczyków.

Dotychczas poruszaliśmy się w czasoprzestrzeni nieokreślonej, z której wylaniał się to łabędź, to grób dziecka. Pojedyncze byty, wydarzenia, które stawały się zaczątkiem refleksji. Teraz jesteśmy w bardzo konkretnej przestrzeni. Dawno temu, w Valais, kiedy jeszcze używano „les channes”, mieszkańcy miasta spotykali w soboty i niedziele się wieczorem, by razem pić, a nad wszystkim czuwał dzwon kościelny. Musimy na chwilę przenieść się do tak dokładnie naszkicowanego w tych trzech zdaniach krajobrazu, aby odpocząć od błędzenia w beczasie i abstrakcyjnej przestrzeni refleksji. Musimy dać się omamić partią fortepianu, naśladowującą brzmienie dzwonu. Mocny akord, a potem głośnie, cichsze i coraz cichsze szesnastki i taki wzór powtarzany przez całą pieśń kilka razy. Taka falująca dynamika wskazuje na przestrzenny aspekt dźwięku. Te same dźwięki słyszymy głośno- a więc blisko, a potem coraz ciszej, czyli coraz dalej. Dźwięk dzwonu oddala się od nas, aby dotrzeć do dalszych zakątków. Zakątków naszej wyobraźni? zakątków Valais? czy może zakątków sali, w której słuchamy utworu? Gdzie gra ta muzyka?

Skończyliśmy kilkudziesięciowym, kolorowym akordem, a teraz przychodzi nowa pieśń i zaczyna się od jednego powtarzanego dźwięku „a”, które oplatanie jest kolejnymi pojedynczymi dźwiękami. Za chwilę z dwugłosu tworzy się trójgłos i wtedy dochodzą słowa „Mon amie, il faut que je parte”. Dwa

pierwsze słowa rozpięte w interwale trytonu brzmią gorzko, jakby wypowiedane były z trudem (i nie chodzi tu o trud zaśpiewania czysto trytonu, ale o to, że czujemy, że to „niespełniony” interwał, dążący do rozwiązania). Następne zdanie jest ascetycznie wypowiedziane na dwóch tylko tonach „Voulez – vous voir l’endroit sur la carte”, jakby przez zęby. I dalej jakby pełne strachu, akcentowanymi półtonami zapisane zdanie złożone z samych jednosylabowych wyrazów „C’est un point noir” (czyż każdy wyraz tego zdania nie jest ciężki i głęboki jak właśnie „point noir”- czarny punkt?). Druga zwrotka zaczyna się akordem poprzedzonym przednutkami i taki model rytmiczno- melodyczny będzie się powtarzał przez całą tę zwrotkę. To podobna sytuacja jak w trzeciej pieśni. Przednutki czy arpeggio sprawia, że spodziewamy się czegoś ważniejszego czy chociażby innego niż to, co było w pierwszej strofie. To jakby bardziej uroczyste wprowadzenie frazy śpiewaka. Przy tej przednutce napisane jest „à l’aise”- z łatwością, a gdy pojawia się partia wokalna „en s’epanouissant”- rozjaśniając. I rzeczywiście, współbrzmienie G-A-FIS, tutaj nawiązujące do A-dur septymowego, wprowadza „przyjemne” napięcie dominantowo- toniczne. W stosunku do trzech osobnych głosów, tworzących w pionach interwały sekund i trytonów, które towarzyszyły partii wokalnej w pierwszej zwrotce, to drugie, akordowe opracowanie drugiej zwrotki, zdaje się być pełniejsze i jaśniejsze. Głos zaś nabiera pewności, kiedy ma pod sobą podstawę harmoniczną, a nie ascetyczną, kontrapunktyczną pajęczynę. Kolejny zapis dotyczący wykonania znajduje się przed słowami „ce sera un point rose”: „avec emportement”- z przejęciem. W żadnej innej z tych pięciu pieśni nie ma oznaczeń w języku francuskim, co do sposobu wykonania wokalisty. Czyli o tę pieśń kompozytor zadbał najbardziej. W miejscu, które ma być wykonane z przejęciem pojawia się też pierwszy raz dynamika fortissimo. Dość zagadkowa dla mnie wydaje się ta fraza. Czy jest to ostatni krzyk kogoś, kto zaraz będzie musiał odejść? Krzyk strachu, rozpacz? Krzyk niezgody na to, że nawet jeśli się nam po śmierci powiedzie to nie chcemy odchodzić. A może to zdanie nie jest tak istotne? Czasem to, co najważniejsze mówi się szeptem. Wydaje mi się, że ta krótką burza- fortissimo, avec emportement, ten jakby ostatni poryw życia i siły jest tylko przygotowaniem na najważniejsze: „dans un vert pays”. Śpiewanie frazy o zielonym kraju przynosi ukojenie, wyciszenie. Powraca motyw wykorzystany wcześniej do frazy „c’est un point noir”, ale odmieniony. Dźwięki z pierwszej zwrotki: g-gis-b-a- tworzą rodzaj kadencji, która nie przynosi rozwiązania, ale zostaje zawieszona na dźwięku „a”. Teraz natomiast dźwięki g-f-ges-as-g opisują dźwięk „g”. Akord w fortepianie stanowią dźwięki: f-es-a-d, do którego na końcu dochodzi dźwięk h. Jakże zmienia się barwa i nasycenie dźwięku „g” trzymanego przez wokalistę, gdy pojawia się owo „h”. To tercja akordu G-dur, którego jasność i łagodność (w końcu sol to słoneczny dźwięk), teraz stają się tak odczuwalne. Czyli wszystko dobrze się kończy. Miejsce, do którego trzeba odejść nie jest czarną kropką, ale zielonym krajem. Nie ma tam dysonansów i przeplatającego się niespokojnie trygłosu, ale cicha i łagodna harmonia, napięcia znajdują tam swoje ujście. Zbigniew Herbert w jednym ze swoich wierszy pisał o życiu, które miało się skończyć, jak dobrze skomponowana sonata. To określenie często wracało do mnie, gdy uczyłam się tej pieśni. Czyż nie dlatego ludzie tworzą sztukę, żeby mieć wpływ na formę, początek i koniec czegoś? Jeśli nie możemy być pewni końca naszego dnia, to napiszmy chociaż pieśń, która będzie dobrze skomponowaną i domkniętą całością. Opiszmy śmierć,

zatrzymajmy ją w słowach i dźwiękach, zanim przyjdzie naprawdę.

Tak kończą się „Mélodie passagères”. Passer- przejść, przeminąć. Temat śmierci, przemijania, odejścia (słowo „départ” jest ostatnim słowem pierwszej pieśni i tytułem ostatniej pieśni), ruchu, zbliżania się, przewija się przez cały cykl. Tematyka więc poważna- jak przystało na poezję Rainera Marii Rilkego. Ale tkanka muzyczna zwiewna, mijająca, lekka, ledwo uchwytna. Czasem myślę sobie, że przez muzykę wszystko staje się niepoważne. Jeśli coś bowiem jest estetyczne, to uwodzi formą, pięknem. Nawet, jeśli treść jest przykra, okrutna. Tyle razy już pytano, dlaczego grzeszna miłość złoczyńcy Nerona i Poppei opisana jest przez Monteverdigo w jednym w najpiękniejszych duetów miłosnych świata „Pur ti miro”. Zło zakłete w muzyce staje się niezwykle pociągające. Postaci zaś, które cierpią, śpiewają tak przejmująco, że chcemy, żeby ich cierpienie trwało wiecznie, żeby ich śpiew się nie kończył. A pieśni Barbera, które oscylują wokół tematyki spraw ostatecznych, mijają nas, jakby o tym, co trudne trzeba było mówić w przelocie, niemal niezauważalnie. „Soyons plus vite que le rapide départ” – chęć, by sztuka wyprzedziła śmierć, utrwaliła coś przed unicestwieniem. A może te pieśni trzeba wykonywać tak, „jakby wcale nie było śmierci?”