

„Każdy anioł przeraża”.

Melancholia w operze *Aura*

José Marii Sáncheza-Verdú

Agnieszka Nowok

Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach

José Maria Sánchez-Verdú bez wątpienia należy do grona kompozytorów skutecznie opierających się estetycznej etykietyzacji tworzonej przezeń sztuki. Postawę twórczą hiszpańskiego kompozytora charakteryzuje przede wszystkim szeroko pojęta intertekstualność podejmowanych tematów wypowiedzi: Sánchez-Verdú czerpie bowiem inspirację m.in. z dziedzictwa chrześcijańskiego Zachodu, kultury arabskiej, dorobku artystycznego Niemiec oraz rodzimej Hiszpanii. W katalogu dzieł uwagę zwracają nade wszystko wspomniane wątki międzykulturowe – często objawiające się już na powierzchniowym poziomie tytułów – oraz wykorzystanie doskonałych wzorców literackich (od homeryckich wersów, poprzez hiszpański mistycyzm św. Jana od Krzyża aż po współczesną literaturę latynoamerykańską). Niemniej na przestrzeni wieloletniej działalności kompozytora widać wyraźne zainteresowanie kategoriami związanymi z kręgiem melancholii, do których można zaliczyć m.in. czas i pamięć¹, są one ujmowane przez Sáncheza-Verdú w licznych, alegorycznych konfiguracjach, w kompozycjach takich jak np. *Chronos II* (1990), *Arquitecturas de la memoria* (2004) czy wykorzystywanym przez Verdú gatunku elegii: *Elegía para cuerdas* (1991), *Gelida messaggera della notte...* (Elegía para recitador y grupo instrumental, 1997). Ukoronowaniem przemyśleń Sáncheza-Verdú w tym zakresie zdaje się być wreszcie *Melancholia* na skrzypce barokowe solo (2014/2015)².

1 Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, *Saturn i melancholia. Studia z historii, filozofii, przyrody, medycyny, religii oraz sztuki*, przeł. Anna Kryczyńska, Universitas, Kraków 2009, s. 5-20.

2 „Wyobraźnia melancholijna jest z samej swej zasady wyobraźnią alegoryczną. Alegoria powstała wokół straty, wokół utraty sensu, należy więc do samego sedna estetyki melancholii”, zob. Marek Bieńczyk, *Melancholia: o tych, co nigdy nie odnajdą straty*, „Sic!”, Warszawa 1998, s. 86. Zob. José Maria Sánchez-Verdú, *Catalogue* (stand: February, 17th 2016), s. 1-35 <http://www.sanchez-verdu.com/pdf/catalogue.pdf> [dostęp: 20.02.2016]; Germán Gan Quesada, *José Maria Sánchez-Verdú. Musicas*

Śladów melancholii chcę jednak doszukać się w *Aurze*, operze kameralnej Sáncheza-Verdú napisanej w latach 2007-2009³. Podstawę libretta, stworzonego przez kompozytora, stanowi opowiadanie o tym sam tytule, pióra meksykańskiego pisarza i dyplomaty, Carlosa Fuentes (1928–2012). Treść tego liczącego zaledwie pięćdziesiąt stron utworu, zgodnie z wyznacznikami realizmu magicznego, w którym jest osadzony, oscyluje na granicy jawy i snu, łamie prawa czasu i przestrzeni, a pod postacią piękna ukrywa to, co być może najbardziej przerażające.

Pragnę poszukać jedynie pewnych tropów melancholii, w rozumieniu jej nie jako jednostki chorobowej czy temperamentu, ale upowszechnionym dzięki literaturze, przyjętym dziś w języku potocznym znaczeniu tego słowa oznaczającym głęboki smutek. Zmianę znaczenia terminu melancholia Klíbansky podsumowuje następująco:

W ten sposób pierwotnie czysto humoralno – patologiczny termin stał się określeniem mniej lub bardziej przejściowego stanu ducha. Obok właściwego uzusu medyczno – przyrodniczego powstał inny, który można nazwać „specyficznie poetyckim”. Ma on swą własną historię, a na język potoczny oddziałał mocnej, iż zdołały to uczynić ezoteryczne teksty naukowe (...). Niemniej tradycyjny uzus nienaukowy coraz bardziej skłaniał się ku znaczeniu subiektywnemu i przejściowemu, aż w końcu to nowe, „poetyckie” wyobrażenie melancholii zdominowało język i myślenie⁴.

W wieku XV w literaturze francuskiej ma miejsce bezpośrednia transformacja pierwotnego znaczenia melancholii: czasownik „*mencolier*” staje się bowiem równoznaczny z „*attrister*” („smuć”). Dodatkowo przymiotnik „*melancholijny*” opisuje już nie tylko osobę doświadczającą tego stanu, ale i przedmiot, który ów stan spowodował lub ma możliwość wywołać⁵.

W oparciu o publikację Marka Nahajowskiego, *Syndrom melancholii w pieśniach Johna Dowlanda*, przypadek rozpatrywany w dziele Sáncheza-Verdú spełnia kryteria „pseudomelancholii” lub melancholii pozornej, którą autor zaproponował w swoim tekście dla wszystkim pieśni Dowlanda niespełniających choć jednego z kryteriów przynależnych do stanu melancholii prawdziwej (tożsamej z depresją). Tekst musi zatem zawierać następujące komponenty, stanowiące niezbędny warunek do zaklasyfikowania go jako prawdziwie melan-

del Limite, [w:] *Ventidos, Festival de Musica de Canarias*, s. 41-55, http://www.sanchez-verdu.com/pdf/musicas_limite.pdf [dostęp: 20.02.2016].

3 *Aura* miała swoją premierę 30 maja 2009 roku w madryckim Teatro de la Zarzuela pod dyrekcją samego kompozytora.

4 R. Klíbansky, *Saturn i melancholia...*, s. 245-246.

5 *Ibidem*, s. 248-249.

cholinny: smutek, brak nadziei, nieświadomość przyczyny⁶. Z kolei teksty pozbawione jednej z powyższych wytycznych, odznaczające się szczególną nastrojowością związaną z doświadczeniem smutku, tęsknoty, łez, wewnętrznego rozdarcia, zaliczyć można do kategorii „pseudomelancholii”, co z pewnością bliższe jest stanowi ducha towarzyszącemu tytułowej bohaterce opery Sáncheza-Verdú.

Akcja opowiadania rozgrywa się w XX wieku w jednym z meksykańskich, wymarłych miasteczek. Mający świetne referencje młody historyk, Felipe Montero, który właśnie ukończył studia na paryskiej Sorbonie, decyduje się przyjąć posadę u niejakiej pani Consuelo Llorente. Ukazuje się ona zarówno Felipe (jak i czytelnikowi) jako dość ekscentryczna postać: o ile jej zły stan zdrowia w zrozumiwały sposób zmusza ją do spędzania całych dni w sypialni, o tyle jej życzenie uporządkowania pamiętników męża, Generała Llorente, wydaje się młodemu przybyszowi starczą fanaberią.

Być może Felipe nie zostałby w domu Consuelo, starym, ciemnym i dość zrujnowanym, gdyby nie Aura: jej młoda siostrzenica, której jedno spojrzenie wystarcza, by historyk zmienił zdanie. Od tej pory jego życie zostaje zdominowane przez porządkowanie wspomnień generała oraz marzenie o spotkaniu i zbliżeniu z Aurą. Dziewczyna jest nie tylko niezwykle piękna, ale i wyjątkowo tajemnicza: małomówna, dziwnie obecna (nieobecna?), a to, co najbardziej w niej niezrozumiałe to fakt, iż w czasie przebywania razem z Panią Llorente wykonuje dokładnie te same czynności. Poznając koleje życia Generała Llorente, Felipe dochodzi do zadziwiających wniosków: Pani Consuelo musi mieć obecnie 109 lat, a na zdjęciach z czasów swej młodości wygląda łudząco podobnie do ukochanej Aury. Ze zdziwieniem i przerażeniem Felipe na fotografiach sprzed wieku poznaje również siebie w osobie Generała Llorente. Wnikliwe przeczytanie ostatniej partii wspomnień i rozmowa z Consuelo odkrywają przed nim prawdę: Generałem Llorente jest on sam. Z kolei Aura została powołana do życia przez Consuelo dzięki mocy jej wyobraźni i narkotycznych roślin, by uratować przed zagładą uciekającego czasu i pamięci młodość oraz marzenia głównej bohaterki⁷.

W opisach tego bodaj najpopularniejszego opowiadania Fuentesa pojawiają się przede wszystkim motywy wiecznej miłości, mogącej łamać prawa fizyki w imię zjednoczenia kochających się dusz⁸. Oczywiście trudno się tym obrazom nie poddać. Jednak to nie czyste wspomnienie miłości pełne piękna i nadziei, a melancholia spowodowana

6 Marek Nahajowski, *Syndrom melancholii w pieśniach Johna Dowlanda*, Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów, Łódź 2005, s. 79, 118-122.

7 Carlos Fuentes, *Aura*; przeł. [z hiszp.] Kalina Wojciechowska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974. Opowiadanie powstało w roku 1962, a jego narracja prowadzona jest w całości w drugiej osobie liczby pojedynczej.

8 *Ibidem*.

utrata cielesnej atrakcyjności, niemożność zostania matką oraz niezgoda wobec nieuchronnej dla wszystkich śmierci kierują Consuelo ku kolejnym próbom „tworzenia” Aury.

Z jednej strony sama Aura według opisu Fuentesesa przypomina alegorię melancholii, znaną ze słynnych przedstawień przede wszystkim plastycznych (m.in. Albrechta Dürera), ukazywanych jako *figura sedens*: „postać siedząca w smutnym zamyśleniu” „rozpaczliwie pozbawiona wyrazu”⁹. Z drugiej, sama Consuelo przejawia cechy kojarzone z melancholią: powraca myślami do minionych dawno epizodów, sama – poza krótkimi rozmowami z Felipe – wydaje się być zamknięta w świecie własnych refleksji, w jej wypowiedziach wyraźnie pojawia się ton skargi. Pozory jednak niech nie zwiodą tych, którzy mają ją za kruchą i przeciętną. Melancholikom od czasów starożytnych częściej zwykło się przypisywać większy potencjał intelektualny czy znamiona twórczego geniuszu niż osobom posiadającym inny typ temperamentu¹⁰. Zmaterializowane wytwory wyobraźni Consuelo powodowane melancholią są dowodem jej artyzmu i potęgi myśli, dokonują bowiem niemożliwego: „ma miejsce podważenie metafizyki obecności i podmiotu”¹¹. Samo powołanie do życia Aury – mimo że twórcze – równocześnie zawiera w sobie atomy regresji, tak charakterystyczne dla myślenia melancholicznego: Consuelo powraca bowiem do siebie sprzed lat, do siebie, której „nie ma”, a z której utratą nie może się pogodzić¹². Sama Aura z kolei, jako „istota” zrodzona z melancholii, również zawiera jej cechy: jest „aniołem, który przeraża”. Melancholia łączy to, co skrajne: piękno, artyzm, z tym, co przerażające – ciemnością, rozpaczą, poczuciem dematerializacji. Zarówno Felipe, jak i czytelnik, stoi przed nie do końca znajdującym odpowiedź pytaniem: kim lub czym właściwie jest Aura? Sama niemożność znalezienia odpowiedniego określenia jest wystarczająco niepokojąca.

Zarówno w opowiadaniu Fuentesesa, jak i całej twórczości Sáncheza-Verdú, zwraca uwagę jeszcze jeden „melancholijny” motyw: labirynt¹³. Figurą labiryntu często używaną w wiekach minionych był

9 M. Bieńczyk, *Melancholia: o tych, co...*, s. 24.

10 R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn i melancholia...*, s. 5-18; Por. M. Bieńczyk, *Melancholia: o tych, co...*, s. 34.

11 M. Bieńczyk, *Melancholia: o tych, co...*, s. 21.

12 Melancholię tak często utożsamia się przecież z nostalgią, która znaczy z greki tyle, co „bolesny powrót”. Termin powstał z połączenia greckich słów *nostos* – „powrót”, oraz *algos* – „ból, cierpienie”; termin znalazł się w powszechnym użyciu dzięki Johannesowi Hoferowi, który użył go w swoim dziele *Die Nostalgie oder Heimweh* w 1611 roku. Zob. Jan Mitariski, *Z dziejów melancholii*, [w:] Antoni Kepiński, *Melancholia*, Państwowy Zakład Wydawnictw Lekarskich, Warszawa 1985, s. 307.

13 Najbardziej wymownym przykładem wykorzystania przez Sáncheza-Verdú tego motywu jest *Laberinto. Drama einer Suche für Sopran, Violoncello und Klavier*, oparty na opowiadaniu *Alef* autorstwa Luisa Borgesa.

ogród, mający symbolizować labirynt duszy, trudną wędrówkę myśli¹⁴. W *Aurze Felipe*, który przecież dopiero co powrócił z Paryża, pragnie znaleźć chwilę wytchnienia w ogrodzie Consuelo; dowiaduje się jednak, iż Pani Llorente nie posiada takiej przestrzeni. Prawda okazuje się zupełnie inna: Consuelo nie tylko posiada ogród, ale jest to zakątek pełen narkotycznych roślin, pomagających jej w każdorazowym (jak się okazuje trwającym nie dłużej niż trzy dni) powołaniu do życia Aury. Sam Felipe z kolei okazuje się być *Wiedergänger*¹⁵ przybyszem z zaświatów, wiecznym wędrowcem, który kluczy poszukując swojej tożsamości – niespodziewanie okazując się być samym generałem Llorente, bądź jego inkarnacją.

Libretto wiernie wykorzystuje tekst opowiadania, choć ogranicza się jedynie do najważniejszych momentów akcji: złożone jest z kluczowych zdań tekstu Fuentesesa, a dialogi stosowane są niezwykle oszczędnie. Całość składa się z jedenastu scen oraz trzech instrumentalnych interludii (dokładny układ scen zamieszczono w końcowym aneksie). Na uwagę zasługuje również zastosowanie jeszcze dwóch, niezwykle sugestywnych retorycznie zabiegów. Pierwszy z nich to cytat z Claudio Monteverdiego, który został ujęty w scenie 8 – zbliżeniu miłosnym Felipe i Aury. Sánchez-Verdú wykorzystał początek *Incenerite spoglie* z szóstej księgi madrygałów, mówiący o melancholii po stracie ukochanego; w nieukojonym żalu kochanka płacze nad jego grobem:

Spopielone szczątki, w nędznym grobie
wykonanym z ziemskiego raju i jasnego słońca;
niestety, o niestety przybywam by złożyć Cię w ziemi!
Z Tobą w marmurowej krypcie pochowane zostanie głęboko moje serce,
a dzień i noc umęczony Glaucus
żywy będzie w płomieniach, smutku i gniewie¹⁶.

Wiadomo, że scena bezpośrednio dotyczy Felipe i Aury, ale w tym samym czasie Consuelo również – niezauważona – znajduje się w pokoju. Tęskni za swoją dawną, pozornie nieżyjącą już, miłością, oplakując jej utratę. Tym samym cytat z Monteverdiego jest muzycznym ucieleśnieniem Consuelo, realnie przebywającej wraz z młodymi ukochanymi w sypialni oraz odsłania jej prawdziwe uczucia. Odkrywa

14 M. Bieńczyk, *Melancholia: o tych, co...*, s. 55.

15 Rainer Pöllmann, *A game of fluid transitions*, <https://www.naxosmusiclibrary.com/sharedfiles/booklets/KAI/booklet-0013052KAI.pdf>, s. 33 [dostęp 20.02.2016].

16 Claudio Monteverdi, *Il sesto libro de madrigali a cinque voci* [Nuty] : *con vno Dialogo a sette, con il suo basso continuo per poterli concertare nel clauacembano, ed altri stromenti* [a cura di G. Francesco Malipiero], Universal Edition, Wiedeń 1927. Tłumaczenie własne.

też tożsamość Felipe, który jest nikim innym, jak adresatem tekstu madrygału.

Drugi tekst to wiersz Rainera Marii Rilkego, wykorzystany przez Sáncheza-Verdú w kompozycji *Engel – Studien*. Utwór powstał jeszcze przed *Aurą*, w której z kolei pojawia się jako przedostatnie ogniwo scenicznej konstrukcji opery, stanowiąc komentarz przed bezpośrednim rozwiązaniem zagadki Pani Llorente, Aury i Felipe. Na płaszczyźnie tekstu Sáncheza-Verdú posłużył się wybranymi wersami z pierwszej i drugiej *Elegii Duinejskiej*, stanowiącymi rozważania nad samoświadomością oraz granicą życia i śmierci¹⁷:

*Któż, gdybym krzyknął, usłyszałby mnie z zastępów
anielskich? A gdyby nawet któryś z aniołów
przycisnął mnie nagle do serca: musiałbym umrzeć
od jego silniejszej istoty. Albowiem piękno jest tylko
przerażenia początkiem, który jeszcze znosimy
z takim podziwem, gdyż beznamiętnie pogardza
naszym unicestwieniem. Straszliwy jest każdy anioł. [...]
W końcu nie dbają o nas ci, którzy wcześniej odeszli,
od bytu ziemskiego odwyka się lekko, jak się od piersi
matki odłącza łagodnie. Ale my, którym trzeba
tak wielkich tajemnic, którym z żałoby tak często
wynika rozkwit błogi; czyżbyśmy mogli żyć bez nich?
Czyż jest na darmo legenda, że w trenach po Linosie
pierwsza nieśmiała muzyka przemogła drętwą martwość,
że w pierw w zatrzwożonej przestrzeni, z której półboski młodzieniec
nagle na zawsze wyszedł, rozkołysała się próżnia,
ta, która dziś nas porywa, pociesza, wspomaga¹⁸.*

*Każdy anioł przeraża. Lecz, biada mi, dla was
zaśpiewam, o was, nieomal zabójcze ptaki duszy,
wiedzący o was. Gdzież są dni Tobiasza,
gdy jeden z Promieniejących stanął u prostych wrót domu,
w na wpół podróznym stroju i już nie budzący grozy:
(młodzieniec wobec młodzieńca, co się przyglądał ciekawie).
Gdyby teraz archanioł, straszliwy, wyszedłszy zza gwiazd
o krok tylko ku naszej zniżył się stronie, w niebo-
wzbite zabiłoby nas własne serce. Kto jesteście?
Wcześniej uszczęśliwieni, ulubieńcy stworzenia,
grzbiety gór, jutrzenkowe krawędzie
wszelkiego początku, pyłki kwitnącej boskości,
przeguby światła, galerie, schody, trony,
przestrzenie istności, tarcze z rozkoszy, fermenty*

17 „«Nic tu nie jest sobą» definiuje poeta tak, jakby mógł powiedzieć filozof egzystencjalny. Ale Rilke idzie dalej: buduje wspólny widnokrąg, jedność rozdzielonych bytów.” Wstęp do Rainera Maria Rilke, *Elegie duinejskie*, tłum. Mieczysław Jastrun, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1962, s. 9.

18 Rainer Maria Rilke, *Elegie...*, s. 17-19. Fragment *Elegii Pierwszej*. Kursywą zaznaczono wersy wykorzystane przez Sáncheza-Verdú.

burzliwej ekstazy, i nagle, odosobnione
lustra, które swą piękność znikną
na nowo wchłaniają w swe własne oblicze¹⁹.

Pomiędzy wybranymi fragmentami z *Elegii*, Sánchez-Verdú dodatkowo zastosował dwa cytaty z biblijnej Księgi Rodzaju na zasadzie interpolacji; mówią one o śnie Jakubowym, w którym to, co ziemskie, łączy się z tym, co boskie; porządki ziemi i nieba zostają połączone:

We śnie ujrzał drabinę opartą na ziemi, sięgającą swym wierzchołkiem nieba, oraz aniołów Bożych, którzy wchodzili w górę i schodzili w dół. [...] I zdjęty trwogą rzekł: «O, jakże miejsce to przejmuje grozą! Prawdziwie jest to dom Boga i brama nieba!»²⁰.

Dokładna analiza warstwy dźwiękowej opery wymagałaby osobnego opracowania. Materiał muzyczny kompozycji został zarejestrowany w roku 2010 przez wytwórnię Kairos wraz z tekstem autorstwa Rainera Pöllmanna, który stanowi jedyne znane mi jak dotąd tak szczegółowe omówienie warstwy dźwiękowej *Aury*²¹.

Skład wykonawczy dzieła jest istotnie kameralny, tak jak i czas trwania kompozycji: całość zamyka się bowiem w 70 minutach. W akcji bierze udział pięcioro bohaterów: Aura (sopran), Felipe (bas), Consuelo (mezzosopran) oraz Głosy z oddali (tenor i baryton). Szczególnie interesujące jest wykorzystane instrumentarium, dające w rezultacie niezwykle efekty kolorystyczne: flet, tuba, kwintet smyczkowy, altowy i kontrabasowy flet prosty (recorder Paetzolda), dwa akordeony, live electronics oraz auraphon – specjalnie przygotowana na potrzeby opery instalacja złożona z trzech gongów i dwóch tam-tamów stymulowanych elektronicznie, zaprojektowana przez Experimentalstudio des SWR we Fryburgu. Auraphon – podążając literalnie za samą nazwą – kreuje wrażenie niepokojącej obecności o przenikliwym spectrum brzmienia²². Jak znaczna część twórczości José Maria Sáncheza-Verdú, również i *Aura* jest dziełem symbolicznym, zawierającym ukryte

19 R. M. Rilke, *Elegie...*, s. 20. Fragment *Elegii Drugiej*.

20 Biblia Tysiąclecia, przekład z języków oryginalnych, opracował Zespół Biblistów Polskich z inicjatywy Benedyktynów Tynieckich, Wydawnictwo Pallotinum, Poznań – Warszawa 1990, Księga Rodzaju, 28:12, 28:17, s. 47.

21 José Maria Sánchez-Verdú, *Aura*, Neue Vocalsolisten Stuttgart, Kammerensemble Neue Musik Berlin Duo Alberdi & Aizpiorea, Experimentalstudio des SWR, con. José M. Sánchez-Verdú; Executive producer: Rainer Pöllmann, Production: C & P Deutschlandradio & Kairos Music Production, 2010, 0013052KAI, <https://www.naxosmusiclibrary.com/catalogue/item.asp?cid=0013052KAI>, [dostęp 20.02.2016]. Korzystano z komentarza Rainera Pöllmanna, <https://www.naxosmusiclibrary.com/sharedfiles/booklets/KAI/booklet-0013052KAI.pdf>, s. 3-53 [dostęp: 20.02.2016].

22 Warto zwrócić również uwagę, iż samo słowo *aural* kojarzące się z nazwą instrumentu bezpośrednio odwołuje nas do zmysłu słuchu (z ang. *aural* – słuchowy).

konteksty i zaszyfrowane, naddane znaczenia. Pierwszym z nich jest wspomniany już auraphon, nazywany przez Pöllmana meta-instrumentem²³. Nie tylko „meta” w sensie brzmienia, które istotnie „nie jest z tego świata”, ale przede wszystkim będącym „ponad” bohaterami: nieprzypadkowo auraphon składa się z pięciu elementów, odpowiadających liczbie biorących w akcji postaci. José Maria Sánchez-Verdú dodatkowo stosuje zabieg na wzór „motywów przewodnich”, a dokładnie „nut przypominających”: obecność każdego z bohaterów sygnalizowana jest bowiem poprzez równoczesne brzmienie dźwięku o wysokości odpowiadającej pierwszej literze jego imienia: *c* – dla Consuelo, *f* – dla Felipe oraz *a* – dla Aury.

Warstwa brzmieniowa opery w swym charakterze jest niepokojąca nie tylko ze względu na wykorzystanie auraphonu. W całym utworze zdecydowanie górują dźwięki o nieustalanej wysokości brzmienia, często o charakterze szmerowym; chciałoby się powiedzieć, że – tak jak tytułowa Aura – o nieskonkretyzowanej do końca postaci. W sekcji dętej zostają one uzyskane za pomocą przedęć, w sekcji smyczkowej – dzięki artykulacji *pizzicato*, gry *sul tasto* i *sul ponticello*, z kolei w grupie wokalne – uzyskane za pomocą szeptów i przydechów. Charakter prowadzonej narracji również można nazwać „melancholijnym” ze względu na charakterystyczną dla takiego stanu wariacyjność i zapętlanie się myśli, nieustanną powtarzalność i swego rodzaju statykę. Sánchez-Verdú w *Aurze* rzadko wprowadza nowy materiał dźwiękowy; dzieje się to jedynie w scenach kulminacyjnych, choć i one w sposób wyraźny nawiązują do znanych słuchaczowi, wcześniej zastosowanych rozwiązań. Sama akcja muzyczna nie jest też szczególnie dynamiczna – to bliska spektralnej, fluktuująca i wibrująca tkanka dźwiękowa.

W tak wielopłaszczyznowej twórczości, jaką niewątpliwie stanowi dotychczasowy dorobek kompozytorski José Marii Sáncheza-Verdú szczęśliwie trudno wskazać jednoznaczne pole zainteresowań, co przesądza o interpretacyjnym bogactwie poruszanych kwestii. Melancholia jako stan duszy pogrążonej w tęsknocie – choć podskórnie i na głębszym poziomie – jest niewątpliwie jednym z nich. Równocześnie ujawnia się ona jako stan wyjątkowej potęgi wyobraźni, mogącej dokonywać niemożliwego, „stan napięcia między depresją a wzlotem, między byciem nieszczęśliwym a byciem wybranym, lękiem przed śmiercią a intensywnym doznaniem życia”²⁴.

Powracając do przywołanej na początku artykułu metamorfozy znaczenia melancholii dzięki zabiegom poetyckim nowożytnych twórców, również muzyka Sáncheza-Verdú wpisuje się w ich wyobrażenie o sztuce dźwięków: „wcześniej uważana za lek na melancholij-

23 Rainer Pöllmann, *A game of...*, s. 31.

24 R. Klibansky, *Saturn i melancholia...*, s. 264.

ną chorobę, stała się stymulatorem i pożywką tego dwoistego, słodko – gorzkiego doznania”²⁵.

Aneks 1 biogram

José Maria Sánchez-Verdú, urodzony w Andaluzji, studiował kompozycję, muzykologię oraz dyrygenturę symfoniczną w Real Conservatorio Superior de Música w Madrycie (RCSM) oraz Musikhochschule we Frankfurcie nad Menem (kompozytor może pochwalić się również dyplomem z zakresu nauk prawnych ukończonych na Universidad Complutense Madrid).

W latach 1991-1996 pełnił funkcję wykładowcy kontrapunktu na macierzystej uczelni w Madrycie. W latach 2001-2010 uczył kompozycji w Robert Schumann Hochschule w Düsseldorfie. Kompozycji naucza obecnie w następujących ośrodkach: Carl Maria von Weber Musikhochschule w Dreźnie (od 2011), Conservatorio Superior de Musica de Aragon w Saragossie (od 2008) oraz Hochschule für Musik, Theater und Medien w Hanowerze (od 2014). Jako wykładowca wielokrotnie współpracował z licznymi uczelniami na terenie Hiszpanii i Niemiec.

Muzykę Sáncheza-Verdú, wykonywały zespoły tej rangi, co m. in. Ensemble Modern, MusikFabrik, KNM Berlin, Österreichisches Ensemble für Neue Musik, Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, Bayerischer Rundfunk, czy Orquesta Nacional de España. Kompozycje hiszpańskiego twórcy miała okazję słyszeć publiczność zgromadzona podczas festiwali takich jak Ultraschall Berlin, Münchener Biennale, Ars Nova Donaueschingen, Schleswig Holstein Musikfestival, Beethoven Festspiele, Musicadhoj Madrid, Wien Modern, weneckie Biennale czy Warszawska Jesień²⁶. Projekty teatralne Sáncheza-Verdú wystawiano na deskach Staatsoper oraz Deutsche Oper w Berlinie, Luzerner Theater, Teatro Real Madrid czy Teatro Colón w Buenos Aires.

Sánchez-Verdú może pochwalić się również długą listą prestiżowych wyróżnień kompozytorskich, w tym Kompositionspreis der Junge Deutsche Philharmonie (Frankfurt 1999), Ernst-von-Siemens-Musikstiftung (Monachium 2000), Premio Nacional de Música (Madryt 2003) czy Award for Artistic Excellence Villa Concordia (Bamberg 2014). Jako dyrygent współpracował z zespołami w Niemczech, Hiszpanii, Szwajcarii, Austrii, Polsce, Peru, Egipcie czy Argentynie. Kompozycje Sáncheza-Verdú zostały zarejestrowane między innymi przez wytwórnie Kairos, Columna Musica czy Harmonia Mundi. Jego głównym wydawcą jest natomiast Breitkopf & Härtel. Obecnie José Maria Sánchez-Verdú dzieli swoje życie między Berlin i Madryt, gdzie mieszka oraz pracuje²⁷.

25 *Ibidem*, s. 261.

26 M.in. *Libro de las estancias* w 2013 roku oraz *Mural* w 2015; strona internetowa Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej Warszawska Jesień, <http://warszawska-jesien.art.pl/wj2013/program-i-bilety/utwory/2082190933> oraz <http://warszawska-jesien.art.pl/wj2015/program-i-bilety/utwory/203275968> [dostęp 20.02.2016].

27 Biogram przygotowano na podstawie www.sanchez-verdu.com; [dostęp 20.02.2016] oraz Germán Gan Queseda, *José Maria Sánchez –Verdú. Musicas del Limite*, [w:] *Ventidos, Festival de Musica de Canarias*, s. 37-40, http://www.sanchez-verdu.com/pdf/musicas_limite.pdf [dostęp: 20.02.2016].

Aneks 2

Układ scen w operze *Aura*

Preludium: „Czytasz ogłoszenie”.

Scena 1: „Papiery mojego męża muszą zostać uporządkowane”; przybycie Felipe do domu, w którym spotyka Consuelo; pojawia się Aura.

Interludium 1

Scena 2: Felipe zakochuje się w Aurze.

Scena 3: „Przybądź, miasto Boga”; Consuelo odmawia ekstazy modlitwę; Felipe otrzymuje pierwszą partię pamiętników.

Interludium 2 [Felipe marzy o ogrodzie]

Scena 4: „Ten dom nie posiada ogrodu”. Consuelo nakazuje Felipe towarzyszenie jej wieczorem.

Scena 5: Kolacja z udziałem Aury, Consuelo i Felipe.

Interludium 3

Scena 6: „Miała piętnaście lat, kiedy ją poznałem”. Felipe otrzymuje drugą część wspomnień. Consuelo musi mieć 109 lat.

Scena 7: „Ona jest wariatką”: Aura ubija kozę, Consuelo wykonuje takie same ruchy.

Scena 8: „Czy będziesz kochał mnie wiecznie?” Scena miłosna między Aurą i Felipe. Felipe przysięga jej wieczną miłość, nawet w starości. Consuelo również jest obecna w sypialni, ale pozostaje w ukryciu.

Scena 9: „Uciec, ale dokąd?” Plan ucieczki. Felipe pragnie uwolnić Aurę spod (jak mu się wydaje) tyranii Consueli. Aura musi narodzić się na nowo.

Scena 10: „Engel – Studien”: „Každy anioł przeraża”

Scena 11: „Ona powróci, Felipe”: rzeczywistość ulega rozmyciu: Aura okazuje się być Consuelo, a Felipe – generałem Llorente²⁸.

Abstract

‘Every angel is terrifying’. Melancholy in José Marii Sánchez-Verdú’s opera *Aura*

Agnieszka Nowok

José Maria Sánchez-Verdú (b. 1968) is undoubtedly one of the most original contemporary composers. In his creative work, he draws on many sources of inspiration, such as literature, architecture, Islamic culture and the historical heritage of the West. This article represents an attempted interpretation of the chamber opera *Aura*, based on the motif of melancholy or – according to the terminology employed by Marek Nahajowski – the category of ‘pseudomelancholy’. An important aspect of the interpretation is intertextuality, a characteristic feature of all Sánchez-Verdú’s works. In the case of *Aura*, besides the text by Carlos Maria Fuentes on which the opera’s libretto was based, the

28 Rainer Pöllmann, *A game...*, s. 29-30 [dostęp: 20.02.2016]. Tłumaczenie własne.

composer also made use of a madrigal by Claudio Monteverdi and excerpts from the *Duino Elegies* by Rainer Maria Rilke.

