

„Melancholijny stan umysłu” Harrisona Birtwistle’a¹

Dominika Micał
Akademia Muzyczna w Krakowie

Paul Klee, W.G. Sebald, Paul Cézanne, Albrecht Dürer, John Dowland, Paul Celan „z biernym, elegijnie przesuwającym się spojrzeniem”², Federico García Lorca, Alain Robbe-Grillet, Robin Blaser, Rainer Maria Rilke... Wszystkich tych artystów można nazwać, za Markiem Bieńczykiem, „mieszkańcami kontynentu Melancholii”³. Razem z innymi tworzą oni swoiste bractwo. Choć dzielą ich epoki („epidemię” melancholii datuje się przynajmniej od V wieku p.n.e., a trwa ona do dziś, nasilając się lub pozornie wygasając), kraje pochodzenia (ale to zawsze przypadłość człowieka Zachodu, związana z myśleniem podmiotowym i samoświadomością⁴), media, w których się wyrażają, chociaż odmienne są też u każdego z nich objawy nadmiaru czarnej żółci, od razu uchwytne jest głębokie między nimi pokrewieństwo. Wykorzystał to Bieńczyk, w książce o melancholii romantycznej umieszczając obok tekstów o Adamie Mickiewiczu eseje o Jeanie Baudrillardzie czy Emilu Cioranie⁵. Wymienionych twórców łączy coś jeszcze – wszyscy zainspirowali utwory Harrisona Birtwistle’a. Do niektórych z nich, w typowo melancholijnym geście, kompozytor powracał kilkakrotnie.

1 Artykuł został przygotowany częściowo na podstawie pracy magisterskiej Dominiki Micał zatytułowanej *Mit na nowo opowiedziany. „The Minotaur” Harrisona Birtwistle’a*, napisanej pod kierunkiem dr hab. Małgorzaty Janickiej-Słysz na Wydziale Twórczości, Interpretacji i Edukacji Akademii Muzycznej w Krakowie w lipcu 2015 roku.

2 Cyt. za: Anna Arno, *Ciemności ogarnęły ziemię*, „Dwutygodnik.com”, <http://www.dwutygodnik.com/artykul/1015-ciemnosci-ogarnely-ziemie.html> [dostęp: 26.03.2016].

3 Marek Bieńczyk, *Oczy Dürera. O melancholii romantycznej*, Sic!, Warszawa 2002, s. 29.

4 Zob. np. Matthew Bell, *Melancholia. The Western Malady*, Cambridge University Press, Cambridge 2014.

5 M. Bieńczyk, *Oczy Dürera...*, rozdz.: *Tajemnica zwierząt (O motywie kości u Mickiewicza)*, s. 221–236, *Melancholia i nieśmiertelność (Baudelaire, Kafka, Starobinski, Baudrillard)*, s. 271–288, *Herezja i melancholia (O Emilu Cioranie)*, s. 305–338.

„Grupa manchesterska”, z którą wiążą się początki drogi twórczej Birtwistle’a (a do której należą też kompozytorzy Peter Maxwell Davies i Alexander Goehr, pianista John Ogdon, trębacz i dyrygent Elgar Howarth), kojarzona jest przede wszystkim z inspiracją dokonaniem drugiej awangardy. Sam Birtwistle był początkowo jedynym brytyjskim kompozytorem, którego utworami chciał dyrygować Pierre Boulez. Max Paddison zwracał uwagę na pewną charakterystyczną właściwość muzyki ubiegłego wieku:

Jedną z cech muzyki dwudziestowiecznej, zwłaszcza związanej ze szkołą darmsztadzka, była negacja ekspresji, co uosobiło agresywne odrzucenie Wagnera przez Strawińskiego (*Poetyka muzyczna*, 1942) oraz odrzucenie pozostałości ekspresjonizmu obecnych w muzyce Schönberga i drugiej szkoły wiedeńskiej przez kompozytorów szkoły darmsztadzkiej⁶.

„Grupa manchesterska”, choć zrewolucjonizowała i wprowadziła muzykę brytyjską w drugą połowę XX wieku, była zbyt mocno związana z dziedzictwem Arnolda Schönberga (także personalnie – ojciec Goehra, Walter, to uczeń wiedeńskiego mistrza), by radykalnie odżegnywać się od emocjonalności. Od początku swojego istnienia manifestowała przywiązanie do silnego wyrazu. W tym kontekście nawet nazwę pierwszego brytyjskiego zespołu specjalizującego się w wykonawstwie muzyki współczesnej, założonego przez Maxwella Daviesa i Birtwistle’a „The Pierrot Players”, można uznać za znaczącą. Zespół ten, jak pisze Iwona Lindstedt, „dążył do ujawnienia i rozszerzenia ekspresyjnego języka i teatralnych implikacji związanych z arcydziełem [*Pierrot lunaire* – D.M.] Schönberga”⁷.

Zmierzanie w kierunku intensyfikacji ekspresji jest cechą charakterystyczną dla całej muzyki autora *Panic*. Jak zauważa Arnold Whittall, w jego wczesnych utworach silnie zaznaczała się „tendencja do niedopowiedzenia, surrealizmu i satyry”, która szybko „przekształciła się na dobre w swego rodzaju połączenie ekspresjonistycznej energii z dogłębnie liryczną refleksyjnością”⁸ [podkreślenie D.M.]. Żadnych wątpliwości nie miał David Wright, gdy napisał artykuł z okazji 60. urodzin kompozytora. Właśnie w intensyfikacji wyrazu oraz w umiejętności poruszania spraw ważnych dla ludzi jako

6 *Expression*, [w:] *Grove Music Online* <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/09138?q=expression&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit> [dostęp: 16.02.2014]. Cytaty z literatury obcojęzycznej, jeżeli nie zaznaczono inaczej, w tłumaczeniu autorki tekstu.

7 Iwona Lindstedt, *Grupa (szkoła) manchesterska*, [w:] *Nowa muzyka brytyjska*, red. Agata Kwiecińska, Krakowskie Biuro Festiwalowe, Kraków 2010, s. 77.

8 Arnold Whittall, *Harrison Birtwistle i modernistyczny mainstream*, przeł. Joanna Peplińska, [w:] *Nowa muzyka brytyjska*, s. 124.

wspólnoty upatrywał on źródeł popularności muzyki Birtwistle’a⁹. Robert Adlington zwraca jednak uwagę na pewną ambiwalencję – przytacza wypowiedź Birtwistle’a, w której ten marginalizuje rolę ekspresji, a jako paradoksalną określa sytuację, w której kompozytor awangardowy decyduje się sięgnąć po formy dramatycznej reprezentacji¹⁰. Jednak ten „bardzo wrogi i agresywny”¹¹ gest odcięcia się od emocjonalności jest nacechowany emocjonalnie, a praktyką kompozytorską Birtwistle zadał kłam własnym słowom. „Dramatyczne formy ekspresji” okazały się jednym z jego najtrwalszych zainteresowań i chodzi tu nie tylko o operę czy muzykę pisaną do spektakli, ale także wszystkie pozostałe utwory, których jedną z najsilniej zaznaczających się cech jest szeroko pojmowana teatralność. Sam Adlington znajduje, zwłaszcza w operach „momenty konwencjonalnej ekspresji”: „przejmujący liryzm”, „komedię ślapstickową” czy „rozpacz”¹².

Mimo obecności komizmu i groteski, w muzyce brytyjskiego modernisty dominują emocje negatywne. Już przyglądając się tytułom i notom programowym, a także tekstom utworów wokalnie-instrumentalnych, zauważyć można dwa szczególnie uprzywilejowane kręgi ekspresyjne: przemoc, brutalność, agresję (*violence*) oraz melancholię. Czasem jakości te są ukazane jako biegunowo różne. Po skomponowaniu melancholijnego *The Shadow of Night* Birtwistle przeciwstawił go wcześniejszemu, brutalnością dorównującemu *Świętu wiosny* Strawińskiego, *Earth Dances*. Kiedy indziej owe bieguny się łączą, przy czym brutalność pozostaje raczej na usługach swojej towarzyszki. Z im większego dystansu patrzy się na muzykę Birtwistle’a, tym bardziej widać, że to melancholia dominuje. Stosunkowo niedawno Bayan Northcott w tytule jednego z artykułów określił kompozytora „mistrzem mitu i melancholii” (*Master of myth and melancholy*)¹³.

Birtwistle’owska melancholia nie wiąże się z jedną techniką, rodzajem ekspresji czy z konkretnymi tematami. Decyduje o niej raczej kompleks cech, które w kontekście wypowiedzi kompozytora, a także ogromu kulturowych odniesień w jego twórczości interpretują jako melancholijne. To również głęboki ton pobrzmiwający w niekiedy

9 David Wright, *Clicks, Clocks and Clagues, David Wright salutes the achievement of Harrison Birtwistle, 60 this month*, „The Musical Times”, 135 (1817)/1994, s. 427.

10 Robert Adlington, *The Music of Harrison Birtwistle*, Cambridge University Press, Cambridge 2000, s. 6.

11 *Ibidem*, s. 7.

12 *Ibidem*.

13 Bayan Northcott, *Harrison Birtwistle. Master of myth and melancholy*, „BBC Music Magazine”, 6/2011, s. 54. Zagadnienie przeniknięcia twórczości Birtwistle’a duchem mityczności (nie tylko tematyką mitologiczną) poruszają wszystkie monografie poświęcone kompozytorowi, zob. np. rozdz. *Myth*, [w:] R. Adlington, *op. cit.*, s. 12-21; rozdz. *Episodion II – Myth and Ritual*, [w:] Jonathan Cross, *Harrison Birtwistle. Man, Mind, Music*, Cornell University Press, Nowy Jork-Londyn 2000, s. 92-134.

powierzchniowo odmiennych kompozycjach, na tyle wyrazisty, by dało się go wyczuć w większości dzieł, w każdym jednak przejawiający się nieco inaczej, zasilany też przez różne źródła.

Do źródeł

Być może to dzięki książce *Saturn i melancholia* Raymonda Klibansky'ego, Erwina Panofsky'ego i Fritza Saxla¹⁴ trudno uwolnić się od poczucia, że nie tyle antyczne pisma z kręgu Hipokratesa, ile rycina Albrechta Dürera *Melencolia I* utrwaliła wzorcowy obraz tego stanu ducha. A może tylko nadała melancholii najdoskonalszy kształt? Faktem jest, że trudno pisać o „zachodniej dolegliwości”, nie odwołując się przy tym do Dürera i Panofsky'ego. Nie ominęło to także Birtwistle'a: chociaż idea melancholii jest obecna już w jego wczesnych utworach, jej pierwsza wyrazista eksplikacja to *Melencolia I* na klarnet A, harfę i dwie orkiestry smyczkowe (1976). Sam kompozytor zaczynał naukę muzyki od gry na klarnecie, a dopiero po wygranej w konkursie kompozytorskim postanowił z tą ostatnią dziedziną związać swoją przyszłość¹⁵. Niemniej jednak, przez długi czas, instrumenty dęte pozostawały mu znacznie bliższe niż smyczkowe.

Pisanie utworu zbiegło się z początkiem choroby klarnecisty grającego w zespołach „The Pierrot Players” i „Fires of London”, Alana Hackera. Chociaż więc *Melencolia I* dedykowana została pamięci Tony'ego Wrighta, wydawcy muzyki Birtwistle'a w Universal Edition, to w paraliżu Hackera Patrick Wright upatruje dodatkowej inspiracji i podobieństwa do unieruchomionego anioła z ryciny Dürera¹⁶. Już początek utworu nasuwa skojarzenia z elementami charakterystycznymi dla estetyki melancholii. Powtarzany uporczywie jeden, wyłaniający się z nicości dźwięk jest jakby usilną i początkowo nieudaną próbą poruszenia się.

Wśród inspiracji Birtwistle'a znajduje się również proza Sebald: warto przypomnieć *Pierścienie Saturna*, w których sparaliżowany bohater-narrator trafia do szpitala. Jest coś podobnego w bezruchu początkowej melodii. Czy klarnet może być bohaterem tej kompozycji? Birtwistle wprost powiedział, że „uważa instrumenty za aktorów i intryguje [go] ich odgrywanie ról”¹⁷. W wypowiedziach o wcześniejszym *Linoi* (1968) personifikował obecną w tym utworze solową partię

14 Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, *Saturn i melancholia. Studia z historii, filozofii, przyrody, medycyny, religii oraz sztuki*, tłum. Anna Kryczyńska, Universitas, Kraków 2009, pierwsze wydanie 1964.

15 A. Wittall, *Harrison...*, s. 124.

16 Harrison Birtwistle, Fiona Maddocks, *Wild tracks. A conversation diary with Fiona Maddocks*, Faber&Faber, Londyn 2014, s. 97-98.

17 Cyt. za: R. Adlington, *op. cit.*, s. 38.

klarnetu A¹⁸. Wydaje się, że w odniesieniu do *Melencolii I* ten sposób interpretacji poszczególnych partii instrumentalnych jest uzasadniony. Wyraźnie, jakby czarnym rysunkiem na białym tle, solowa melodia klarnetu odcina się od instrumentów smyczkowych i harfy. Odrębna, zazwyczaj nie wchodzi w ścisłe związki z dźwiękowym otoczeniem tak, jakby podmiot nie wchodził w bliskie relacje ze światem, a jedynie prześlizgiwał się po nim melancholijnym, niewidzącym spojrzeniem. Nieliczne odcinki z zastosowaniem homorytmii dają wrażenie nie tyle odzyskiwania przez klarnet inicjatywy, ale raczej podążania zgodnie z nurtem akompaniamentu.

Podobno Birtwistle komponował *Melencolię I* pod wpływem eseju Güntera Grassa pochodzącego z jego książki *Z dziennika ślimaka*. Nie wydaje się jednak, by interesował kompozytora społeczny wydźwięk tej prozy. Ważna była raczej nadrzędna idea mówiąca o tym, że każdy postęp jest jednocześnie staniem w miejscu. Możliwe do uchwycenia w muzyce (może jedynie w muzyce?) jest przede wszystkim wrażenie bezruchu w ruchu (*stasis in progress*)¹⁹. Nieustanny, zapętłony ruch pozbawiony celu, co szczególnie widoczne jest w nawarstwionych quasi-ostinatach w połączeniu ze wspomnianym początkiem „z niczego” i podobnym zakończeniem utworu – z wygasającym ostinatem i rozwibrowanymi akordami – pozwala słyszeć *Melencolię I* jako zamknięty ramami czasu, wycięty fragment nigdy niekończącego się procesu.

Obsesja czasu

Jeden z atrybutów melancholii z ryciny Dürera to klepsydra – w tym wypadku, z równą ilością przesypanego i jeszcze pozostałego piasku – symbol zatrzymanej chwili. Czas jest na tyle częstym tematem i tworzywem muzyki Birtwistle’a, że Whittall dostrzega u niego swoistą jego obsesję – kojarzy ją z odwołaniami do dawnych technik²⁰ (*hoquetus*, faktura chorałowa, śpiew responsorialny). Obsesja ta manifestuje się także w dążeniu do maksymalnej kontroli nad pulsem, natarczywych ostinatach, nawiązaniach wprost do zegarów i innych sposobów odmierzenia upływu czasu. Odwołania te występują w takich utworach jak *Chronometer*, *Harrison’s Clocks*, *Narration: A Description of the Passing of a Year*, *The Triumph of Time*.

Melancholijne postrzeganie czasu szczególnie widoczne jest w ostatnim z wymienionych utworów – *The Triumph of Time* na or-

18 Philip Rupprecht, *Agency Effects in the Instrumental Drama of Musgrave and Birtwistle*, [w:] *Music and Narrative since 1900*, red. Michael L. Klein, Nicholas Reyland, Bloomington 2013, s. 191.

19 Patrick Wright, *On Melancholy and the Humour of the Night*, [w:] *Roche Commissions. Sir Harrison Birtwistle*, red. Basil Rogger, Roche Lucerne Festival, Lucerna 2004, s. 77-79.

20 A. Whittall, *Harrison...*, s. 134.

kiestrę (1971–1972) inspirowany szkicem Petera Breugla Starszego. Podobnie jak w *Melencolii I* szczególna jest forma tego utworu; ograniczona tylko początkiem i końcem brzmienia, bez znaczących gestów otwarcia i zamknięcia. Do kompozytora przemówiła nie tylko treść rysunku, ale też sposób jego ujęcia: „fotograficzność”, to, że przedstawia on tylko wycinek pochodu. Z jednej strony więc uobecnia się tu nieskończoność, z drugiej – fragmentaryczność. Nasuwa się skojarzenie ze Stockhausenowską formą momentową, o której Krzysztof Kwiatkowski pisał, że dąży do osiągnięcia wieczności w każdej chwili²¹. Słuchając, nie potrzebujemy wtedy „geometrycznej” wizji jednoczesności całej formy. Pojawiające się w polu naszej percepcji obiekty nie są ze sobą powiązane w szerszym planie: nigdy nie wiadomo, dokąd skieruje nas kolejny z nich.

21 Krzysztof Kwiatkowski, *Chwilo, trwaj wiecznie!*, „Ruch Muzyczny”, 25/2011 <http://www.ruchmuzyczny.pl/PelnyArtykul.php?Id=1942> [dostęp: 28.03.2016].

The image displays a complex musical score for Harrison Birtwistle's 'The Triumph of Time', measures 354-370. The score is written for a large ensemble, featuring multiple staves for various instruments. The notation is dense and includes many accidentals, slurs, and dynamic markings. There are several circled numbers (40, 41, 42) and other markings (e.g., 'f', 'mf', 'p') scattered throughout the score. The layout is somewhat irregular, with some staves grouped together and others separated, suggesting a multi-system score. The overall appearance is that of a highly detailed and intricate musical composition.

PRZYKŁAD 1. H. BIRTWISTLE, *THE TRIUMPH OF TIME*. ZAKOŃCZENIE UTWORU, TAKTY 354-370. © UNIVERSAL EDITION (LONDON) LTD., LONDON.

Różnorodność muzyki Birtwistle'a nie polega na odmienności języka dźwiękowego – dość spójnego i ewoluującego bardzo powoli – ale na tym, jaki robi z niego użytek w poszczególnych kompozycjach. Jedną z możliwych strategii słuchania jego utworów i ich porównywania, jest próba określenia stopnia i rodzaju ich upodmiotowienia²². Do przykładów dość oczywistych, nacechowanych obecnością silnie zaznaczonego podmiotu uzasadnionego tekstem lub gatunkiem muzycznym, należą opery i teatr instrumentalny (np. *Verses for Ensembles*). Przypadkami mniej oczywistymi są kompozycje, w których główny podmiot nadal jest jakby wewnętrznym „bohaterem” utworu, a o jego potencjalnej obecności świadczyć może spójność i wyodrębnienie partii z tła czy istnienie charakterystycznych gestów muzycznych (jak w *Melencolii I*). Najtrudniejsze pod tym względem są zaś dzieła, w których podmiot usytuowany zostaje niejako na zewnątrz kompozycji i jest przez nią prowadzony – taki podmiot staje się obserwatorem (słuchaczem), „zwiedza” wyobrażone środowisko zgodnie z wytyczoną przez kompozytora trasą i w określonym przez niego czasie.

The Triumph of Time należy do ostatniej grupy. Cross, powołując się na słowa Birtwistle'a, interpretuje ten utwór jako procesję obiektów przesuwających się przed oczami widza (kompozytora, później słuchacza) jak w kadrze²³. Nasz wzrok nie może zatrzymać się na żadnym obiekcie dłużej, niż pozwala na to płynący w czasie utwór. Nasze spojrzenie (słyszenie) nabiera zatem cech spojrzenia (słyszenia) melancholijnego. Monografista Birtwistle'a zwraca uwagę na jeszcze jeden element *Tryumfu Czasu*, który wzmacnia melancholijny wydźwięk utworu – nawiązanie do lamentacyjnego *The Fields of Sorrow* (1971–1972), którego bohaterowie, na podobieństwo Orfeusza i Eurydyki wędrują po świecie podziemnym²⁴.

Co unicastwione, ciągle się jednak odnawia – typowe Birtwistle'owskie quasi-ostinata dają wrażenie stałości – jak na szkicu, na którym oprócz pochodu widzimy tańczących dookoła słupa majowego lu-

22 Autorka tekstu zdaje sobie sprawę z dyskusyjności istnienia jakichkolwiek podmiotów (aktantów, agencji, aktorów, person...) w muzyce, najbliższe jej są poglądy Henryka Elzenberga. Uważał on, że utwór może być ekspresją podmiotu, choć podmiot ten może być w pełni fikcyjny, zaplanowany przez kompozytora lub tylko wyinterpretowany przez słuchacza (por. np. Krzysztof Gucałski, *Ekspresja – prekursorska koncepcja Henryka Elzenberga a estetyka amerykańska*, „Estetyka i Krytyka”, nr 9/10 (2/2005-1/2006), s. 110-128), a także poglądy z pogranicza semiotyki i narratologii, że utwór jest środowiskiem o określonym rozkładzie sił, w którym działać mogą również siły agencjalne, podmiotowe (por. np. Robert S. Hatten, *Musical Forces and Agential Energies: An Expansion of Steve Larson's Model*, „Music Theory Online”, tom 18, nr 3, wrzesień 2012), <<http://www.mtosmt.org/issues/mto.12.18.3/mto.12.18.3.hatten.html>> [dostęp: 25.05.2016]; por. S. Larson, *Musical Forces: Motion, Metaphor, and Meaning in Music*, Bloomington 2012.

23 Por. J. Cross, *Harrison...*, s. 213.

24 *Ibidem*, s. 81.

dzi, witających ponownie przybyłą wiosnę, czczących odradzanie się i płodność. Bezustanna procesja obiektów na stałym tle (u Birtwistle’a niekiedy role się zmieniają – raz *cantus*, raz *continuum* wydają się tłem) przypomina jeszcze jeden charakterystyczny dla melancholijnej estetyki sposób ujmowania świata – w nieskończonej enumeracji, którą Bieńczyk ujmuje w kategoriach próby ogarnięcia całości istnienia podszytej jednocześnie tego istnienia unicestwieniem²⁵. W wyliczeniu, „gorączce melancholika”, objawia się „zniszczona składnia” świata, szereg zestawionych ze sobą, ale niepowiązanych obiektów, zgromadzonych w jednym miejscu. Porównajmy to z tym, czym według Birtwistle’a jest *Tryumf Czasu*: to utwór „zrobiony z powiązanego [linked] łańcucha materialnych obiektów, które niekoniecznie wykazują między sobą związki [connexion]”²⁶.



RYS. 1. PHILIP GALLE WG PIETERA BRUEGLA STARSZEGO, *TRYUMF CZASU*, 1574, NATIONAL GALLERY OF ART, WASHINGTON, D.C.

Pastoralność zatruta

Dla Anglii sprzed rewolucji przemysłowej najbardziej typowe są dwa krajobrazy. Pierwszy to widok morza przypominający, że to wyspy z niewyciężoną flotą, ale też wietrzne i zimne. Drugi to krajobraz wiejski: Anglia była krajem przede wszystkim rolniczym, o niskiej gęstości zaludnienia. Pastoralność stanowi nieodzowny element mitu

²⁵ M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Sfery, Warszawa 2012, s. 40-41.

²⁶ Cyt. za: J. Cross, *Harrison...*, s. 214.

merry old England – „starej dobrej Anglii”, który możemy podziwiać, czytając choćby romanse Jane Austen.

Naturalnym elementem angielskiego poczucia pastoralności był topos *et in Arcadia ego*, rozumiany zgodnie z pierwotnym znaczeniem – „[ja, Śmierć] i w Arkadii jestem”²⁷. Z tym właśnie toposem wiąże utwory Birtwistle’a Jonathan Cross²⁸. Jest on widoczny we wczesnym „dramatycznym pastorałku” *Down by the Greenwood Side* (1969) opowiadającym o morderczyni, Okrutnej Matce oraz w „mechanicznym pastorałku” *Yan Tan Tethera* (1984, tytuł to sposób liczenia owiec – przypomnijmy sobie, że na melancholię podatne są zwłaszcza umysły matematyczne!).

Pastoralność daleka od stereotypowej sielskości przejawia się też w *Carmen Arcadiae Mechanicae Perpetuum* (1977) inspirowanej słynną *The Twittering Machine* Paula Klee. Połączenie natury (ptaki) i mechaniczności (na korbkę) poddało Birtwistle’owi myśl, by pięć niezależnych warstw – różnych „muzyk”, pokrewnych sobie pod względem harmonicznym połączyć w jeden utwór o ściśle liczbowo zaplanowanych procesach (znów liczby!)²⁹. W brzmieniu z arkadyjskiej pieśni pozostało niewiele: czy było w niej w ogóle cokolwiek, co by ją przypominało? Może reminiscencje ptasich motywów w partii fletu piccolo? Dla melancholijnego odczytania tego utworu ważniejszy jest jednak sposób przekształcenia pastoralnego pejzażu – mechanizacja, uabstrakcyjnienie procesu twórczego, zastosowanie losowych procesów liczbowych, geometryzacja, „kanciastość” brzmienia oraz, ponownie, zestawienie elementów, a nie ich organiczne połączenie. To też przypomina nam, że od melancholii nie ma ucieczki: każdą czynność czy każdy stan przenika i zatruwa. Nawet utwory, które Birtwistle skomponował z myślą o wykonaniu przez dzieci, *Sad Song* czy *Berceuse de Jeanne*, noszą w sobie jej ziarno.

27 O różnicy w rozumieniu tego toposu między Wyspami a Kontynentem: zob. Erwin Panofsky, „*Et in Arcadia ego*”. *Poussin i tradycja elegijna*, tłum. Agnieszka Morawińska, [w:] *idem, Studia z historii sztuki*, wybór, opracowanie, posłowie Jan Białostocki, PIW, Warszawa 1971, s. 324-342.

28 J. Cross, *Harrison Birtwistle. Man...*, s. 136.

29 H. Birtwistle, F. Maddocks, *op. cit.*, s. 66.

8

Flute

Oboe

Clarinet

Bassoon

Trumpet

Trombone

Tenor

Bass

Violin 1

Violin 2

Viola

Violoncello

Double Bass

4/8

5

2/4 ca. 92

Sir Harrison Birtwistle: *Carmen Arcadiae Mechanicae Perpetuum*
© Copyright 1978 by Universal Edition (London) Ltd.,

**PRZYKŁAD 2. H. BIRTWISTLE, *CARMEN ARCADIAE MECHANICAE PERPETUUM*,
TAKTY 36-43, © UNIVERSAL EDITION (LONDON) LTD., LONDON.**

Angielska przypadłość

Melancholia jako taka przypisywana bywa w szczególności Wyspiarzom. Już w 1712 roku w „Spektatorze” Joseph Addison pisał: „Anglicy są z natury pełni fantazji i bardzo często skłonni, za sprawą beznadziei i melancholijności usposobienia tak powszechnych w naszym narodzie, do wielu szalonych kaprysów i wizji, na które inne [narody] nie są aż tak podatne”³⁰. Warto też pamiętać, że jedno z największych melanchologicznych dzieł – *Anatomy of Melancholy* (1621) zostało napisane przez Anglika, Roberta Burtona. Także jeden z najbardziej melancholijnych muzyków wszechczasów pochodził z Wysp. John Dowland, bo o nim oczywiście mowa, zaczął rezonować w twórczości Birtwistle’a na początku XXI stulecia (dotąd inspiracje muzyką dawną obejmowały m.in. Ockeghema, Bacha, de Machauta). W przerwie opery kameralnej *The Corridor* (2009) kompozytor zalecił wykonanie pieśni i tańców *Semper Dowland, semper dolens* w swoim opracowaniu³¹.

Z czasem, kiedy muzyka brytyjskiego kompozytora stawała się coraz bardziej tradycyjna pod względem prowadzenia narracji i coraz bardziej nasycona znanymi figurami retorycznymi, bez najmniejszego dysonansu mógł włączyć do swojego języka dowlandowski symbol melancholii wraz z jego znaczeniem. Półtonowe wychylenie w górę pochodzące z początku *In darkness let me dwell* pojawia się w partii fletu piccolo na początku *The Shadow of Night* (2001), a także w kompozycji *Night’s Black Bird* (2004). Pisząc pierwszy z utworów, Birtwistle inspirował się przede wszystkim poematem filozoficznym George’a Chapmana o tym samym tytule. Wśród źródeł wymienia też wspomnianą pieśń Dowlanda i *Melencolię I* Dürera, do której wrócił po przeszło ćwierćwieczu. Utwór Chapmana sławi melancholię nie jako stan chorobowy ani typ temperamentu, lecz jako „nastój nocy”. Według kompozytora w poemacie „melancholia nie jest już bezwładnym i depresyjnym nastrojem [*mood*], ale nastrojem [*humour*] nocy, natchnionym stanem duchowym”³². Birtwistle staje się więc kontynuatorem mody na melancholię, jaka panowała w elżbietańskiej Anglii. Autor umieścił też w partyturze fragment wiersza rówieśnika Dowlanda, Johna Danyela *Can doleful notes...*:

No, let chromatic tunes, harsh without ground,
Be sullen music for a tuneless heart,
Chromatic tunes most like my passions sound,
As if combined to bear their falling part³³.

30 Cyt. za: Jacky Bowring, *A Field Guide to Melancholy*, Oldcastle Books, Harpender 2008, s. 68.

31 A. Whittall, *Harrison...*, s. 136.

32 H. Birtwistle, nota do *The Shadow of Night*, <<http://www.boosey.com/cr/music/Harrison-Birtwistle-The-Shadow-of-Night/15138>> [dostęp: 25.05.2016].

33 Nie, niech chromatyczny dźwięk, ostry i bez podstawy,
muzyką będzie ponurą dla serca bez melodii,
chromatyczne melodie brzmią jak me namiętności,

The Shadow of Night jest przez kompozytora uważane za dopełnienie *Earth Dances*, co można potraktować jako argument, by uznać melancholię za komplementarną względem brutalności.

The image shows a musical score for voice and piano. The top staff is the vocal line, with the lyrics "In dark - ness let me" written below it. The piano accompaniment consists of two staves: the right hand (treble clef) and the left hand (bass clef). The music is in a 4/4 time signature and features a mix of eighth and quarter notes, with some rests.

PRZYKŁAD 3. J. DOWLAND, *IN DARKNESS LET ME DWELL*.
POCZĄTEK PARTII GŁOSU, TAKTY 4-6.

The image shows a page of an orchestral score, measures 20-23. The instruments listed on the left are Fl. 2, Picc. 3, Ob. 2, D. Bsn. 3, Tpt. (C) 3-4, Tbn. 1-4, Vl. I, Vl. II, Vla., Vc., and Db. The Piccolo part (Picc. 3) has a "Solo" marking in measure 23. The score includes various dynamics such as *mf*, *mp*, *pp*, and *fff*, and includes articulation marks like accents and slurs.

PRZYKŁAD 4. H. BIRTWISTLE, *THE SHADOW OF NIGHT*, T. 20-23, WYCHYLENIE
PÓLTONOWE ROZPOCZYNAJĄCE PARTIĘ FLETU PICCOLO ZACZERPNIĘTE Z PIEŚNI
DOWLANDA. © BOOSEY&HAWKES, LONDON.

Night's Black Bird stanowi utwór bliźniaczy wobec *The Shadow of Night* – powstał, gdyż Birtwistle uważał, że nie wykorzystał do końca możliwości tkwiących u podstaw wcześniejszej kompozycji. Oba zaczyna i kończy podobnie, ale inaczej zagospodarowuje ich środek, przy czym

jak gdyby z nimi złączone, by dźwigać ich opadanie (przyp. red.).

J. Danyel, *Can doleful notes*, cyt. za: H. Birtwistle, *The Shadow of Night*, Boosey-&Hawkes, Londyn 2001, s. 39 (takt 190).

drugi z utworów jest około trzy razy krótszy. Birtwistle mówi o drugim utworze, że: „To postscriptum [do *The Shadow of Night*] prowadzi słuchaczy inną drogą przez ten sam muzyczny krajobraz, tak by mogli usłyszeć niektóre obiekty muzyczne znane z wcześniejszego utworu jakby z innej perspektywy, podczas gdy pozostałe są zupełnie różne”³⁴. Obie kompozycje mają ciemne, gęste, jakby tkane tło, na którym rozbłyskują niekiedy zaskakujące figury – półtonowy motyw, nagłe *tiraty* i eksklamacje instrumentów dętych drewnianych. To wyraźne oddzielenie konturów, doskonała słyszalność najdrobniejszych jasnych detali na onirycznie rozmytym ciemnym tle, wyśmienicie oddaje właśnie nastrój nocy.

PRZYKŁAD 5. H. BIRTWISTLE, *NIGHT'S BLACK BIRD*, T. 94-97
CIEMNE, ROZMYTE TŁO W SMYCZKACH, „ROZBŁYSKI” DĘTYCH DREWNIANYCH,
© BOOSEY&HAWKES, LONDON.

34 H. Birtwistle, *From „The Shadow of Night” to „Night’s Black Bird”*, [w:] *Roche Commissions...*, s. 93.

Przed metamorfozą

Niektóre fragmenty opery *The Minotaur* (2005–2007) do złudzenia przypominają *The Shadow of Night* i *Night’s Black Bird*. Może kompozytor uznał, że ciemny koloryt będzie pasował do brutalnego mitu? Można również przypuszczać, że autor chciał poddać interpretatorom opery pewien trop – melancholia jej protagonisty nie jest bowiem tak oczywista. Na pierwszy plan wysuwają się raczej jego mordercze instynkty i walka o tożsamość. Dopiero melancholia rozumiana „jako etap przejściowy, jedna z najbardziej może dostępnych dróg negatywnych, która przez kryzys, zaprzeczenie, wątpienie prowadzi do odrodzenia, przeobrażenia, przemiany” i która „jest postacią podmiotu słabego przed momentem zmiany, przed progiem metamorfozy”³⁵, staje się jedną z najbardziej znaczących cech Minotaura. Nie zna on świata innego niż labirynt, jego jedyną rozrywką jest zabijanie, choć nie przynosi mu ono radości: robi to instynktownie, nie może się kontrolować. Na jawie zachowuje się jak potwór, czego symbolem staje się nieartykułowany ryk, który z siebie wydaje. W snach zyskuje świadomość – może używać mowy i prowadzić dialog z drugim Minotaurem (mówiącym głosem tego samego aktora), którego widzi w lustrze:

Motyw odbicia obrazu, oderwany już oczywiście od fizjologicznych źródeł, występuje w analizie Freuda jako istota dwóch narcystycznych działań melancholijnych, o których była mowa: krytyki siebie i regresji ku sobie. W lustrze swego istnienia ogląda melancholik siebie samego i widzi siebie ciągle w odbiciu, jako przedmiot własnego oglądu³⁶.

Minotaur realistycznie odbija się w oczach ofiar, a w lustrze widzi swoje superego, które nieustannie przypomina, że to, za czym tęskni, nigdy nie było mu dane:

MINOTAUR

In dreams I seem to remember
Sunlight glossing the sea
breaking on rock, the rock
falling seawards, the scent
of pines and cypresses, cypress
tipped by the moon, the moon
fading in the rose-pearl light of dawn.

MINOTAUR 2

No. When you dream you dream
only of the labyrinth.³⁷

MINOTAUR

W snach wydaje mi się, że pamiętam
światło słońca błyszczące na morzu, morze
uderzające o skały,
skały opadające ku morzu, zapach
sosen i cyprysów, cyprys
zwieńczony księżycem, księżyc
blaknący w perłoworóżowym świetle świtu.

MINOTAUR 2

Nie. Kiedy śniesz, śniesz
tylko o labiryncie.

35 M. Bieńczyk, *Oczy Dürera...*, s. 17.

36 *Idem*, *Melancholia...*, s. 66.

37 David Harsent, *The Minotaur. Libretto*, Boosey&Hawkes, Londyn 2008, s. 27.

Minotaur tęskni więc, jakby coś utracił. Ale jak mógł utracić coś, czego nie miał? Tęsknota ta jest więc z gruntu melancholijna. W lustrze ukazuje się też cień Tezeusza – którego rozpoznanie (*anagnorisis*) wyznacza jeden z punktów kulminacyjnych opery.

Rekwizytów symbolizujących stan melancholii pojawia się zresztą w utworze więcej. Sam labirynt to jeden z najsilniejszych symboli melancholijnych. Jego ścieżki obsadzone są hiacyntami – kwiatami śmierci. Rośnie tam też ciemiernik, *helleborus niger*, „nieprzyjemna roślina, jaskrowata, wywołująca czarne, krwawe biegunki i wymioty, kojarzone chromatycznie z czarną żółcią”³⁸. Słońce świecące nad Kretą jest oczywiście czarne – „Niebo kretańskie jest czarne, słońce czarno płonie, czarne morze się załamuje...”³⁹.

Ostatecznie Minotaurowi pod wpływem doświadczenia granicznego udaje się dokonać transgresji. Między pierwszym ciosem Tezeusza a tym śmiertelnym, bohater wypowiada słowa wyzwolenia: „Now I can speak... now I am almost human; / now is the right time to die” („Teraz mogę mówić... teraz jestem prawie człowiekiem / teraz jest właściwy moment, by umrzeć”⁴⁰). Wreszcie jest w stanie powiedzieć swoje imię, przedstawić zrozumiale swoją historię. Przełamuje na chwilę swoją samotność, zostaje włączony we wspólnotę ludzi. Jak pisze Paul Ricoeur:

język jest procesem, w którym prywatne doświadczenie staje się publicznym. Język jest uzewnętrznieniem, dzięki któremu doznanie przekracza siebie i staje się ekspresją lub, inaczej mówiąc, transformacją psychicznego w noetyczne. Uzewnętrznienie i komunikowalność są jednym i tym samym: są mianowicie niczym innym, jak wniesieniem części naszego doświadczenia w *logos* dyskursu. W tym wniesieniu samotność życia zostaje więc, na moment, rozjaśniona przez wspólne światło dyskursu⁴¹.

Prawo tragicznej ironii, okrutna *nemesis*, każe mu właśnie wtedy umrzeć. Porządek świata nie może znieść odstępstwa, musi powrócić *dike* – sprawiedliwość. To rzadki przykład melancholii, której krąg zostaje przerwany – następstwo tego przerwania staje się dla jednych tragiczne, dla innych zbawienne.

38 M. Bieńczyk, *Melancholia...*, s. 19.

39 Ariadna: „The Cretan sky is black, the Sun Burns black, a black sea breaks...”. D. Harsent, *op. cit.*, s. 44.

40 *Ibidem*, s. 61.

41 P. Ricoeur, *Język...*, *op. cit.*, s. 88-89.

PRZYKŁAD 6. H. BIRTWISTLE, *THE MINOTAUR*, SCENA 6, T. 24-28,
ROZSZCZEPIENIE PARTII MINOTAURA NA EGO I SUPEREGO, PODKREŚLONE
ROZRÓŻNIENIEM NA ŚPIEW I MOWĘ ORAZ ODMIENNYM AKOMPANIAMENTEM,
© BOOSEY&HAWKES, LONDON.

Wieczny dramat utraty

Tematy mitologiczne, greckie, zaczerpnięte z „mitów ludowych” (*folk-myths*) lub współczesnych (King Kong) powracają u Birtwistle’a wręcz nachalnie. Typowo melancholijne – bo oparte na powtórzeniu, echu,

nawrocie⁴² – formy można więc zobaczyć nie tylko w poszczególnych kompozycjach, ale też w twórczości Brytyjczyka w ogóle. Wśród Birtwistle’owskich mitów jeden jest wyjątkowy: melancholijno-muzyczny mit o Orfeuszu (a i sama melancholia jest przecież muzyczna⁴³). Z pierwszą utratą Eurydyki Orfeusz może sobie poradzić, przeżywając czas żałoby. Druga, jak pisze Piotr Śniedziwski:

wymyka się jednak wszelkim praktykom funeralnym – nikt bowiem nie przewidział, jak winien zachować się człowiek, który po raz drugi traci ukochaną osobę, tę samą osobę. Druga śmierć jest epistemologicznym skandalem, nikt nie potrafi chyba sobie jej wyobrazić, nikt nie może jej przeżyć⁴⁴.

Birtwistle poświęcił Orfeuszowi kilka utworów: *Nenia. The Death of Orpheus* (1970), *The Mask of Orpheus* (1983), *26 Orpheus Elegies* do słów Rilkego (2004, ich rozpoczęcie bardzo przypomina początek *Melancholia I*), *The Corridor* (2008), mityczny muzyk pojawia się gościnnie w *The Second Mrs Kong*, a jego postać rezonuje też we wcześniej wspomnianym *The Fields of Sorrow*.

Również podejście Birtwistle’a do tematu Orfeusza wydaje się melancholijne. W jego największym dziele, operze *The Mask of Orpheus* (1983), już w tytule pojawia się symbol nadmiaru czarnej żółci – maska. Postaci są grane jednocześnie przez śpiewaków, lalki i mimów – pokazane zostały jako podmioty zdeintegrowane, typowo melancholijne. Ogromną rolę odgrywa też geometria: w librecie, muzyce, scenografii, na komponowanie wpływ miały procedury liczbowe. Historia mitycznego muzyka opowiedziana zostaje jednocześnie w kilku wariantach – nieustannie powtarza więc samą siebie.

Każde z wcieleń Orfeusza w muzyce Birtwistle’a jest inne, powstawały na różnych etapach jego twórczości, każde zasługuje na osobny tekst, co pozwolę sobie zostawić monografistom⁴⁵.

42 O skłonności do powtarzania jako jednej z typowych cech estetyki melancholii por. np. M. Bieńczyk, *Melancholia*, s. 59.

43 Zob. R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *op. cit.*, s. 261.

44 Piotr Śniedziwski, *Melancholijne spojrzenie*, Universitas, Kraków 2011, s. 9-11.

45 Jak dotąd najobszerniejszym studium dotyczącym Birtwistle’owskiego Orfeusza jest monografia: J. Cross, *Harrison Birtwistle. ‘The Mask of Orpheus’*, Farnham-Burlington 2009. Nikt nie pokusił się o interpretację tej postaci w całej dotychczasowej twórczości kompozytora.

The image shows a page of a musical score for Harrison Birtwistle's 'The Corridor'. It features a vocal line for a male soloist (Man) and an orchestral arrangement. The vocal line is in a high register, with lyrics 'Eu ry di ce...'. The orchestral parts include Harp (Hp), Flute (Fl), Clarinet in B-flat (Cl (Bb)), Violin (Vi), Viola (Vla), and Violoncello (Vc). The score includes various musical notations such as dynamics (pp, ff, ppp), articulation (pizz, arco), and performance instructions like 'rall' and 'c63'. The tempo is marked as 'c63' and 'c42'.

PRZYKŁAD 7. H. BIRTWISTLE, *THE CORRIDOR*. ZAKOŃCZENIE – OSTATECZNA UTRATA EURYDYKI, FIGURA *SUSPIRATIO*, © BOOSEY&HAWKES, LONDON.

Melancholijny stan umysłu

Niektórzy interpretatorzy muzyki Birtwistle’a próbują poszukiwać w niej pozytywnych akcentów. Specyficzny rodzaj optymizmu widzi Whittall w dwóch utworach inspirowanych mitem o Minotaurze: *The-seus Game* i *The Minotaur*:

W sposób najbardziej otwarty kompozytor daje tu świadectwo bardzo pozytywnemu, optymistycznemu wydźwiękowi swojej muzyki, nawet w tych fragmentach, w których brzmi ona najbardziej mrocznie. Nawet gdy bezpośrednio odwołuje się do atmosfery nocy czy nastroju melancholii, podniosła forma i wyjątkowa siła wyrazu jego kompozycji zmieniają ich wydźwięk i stanowią ich dopełnienie, a nie odbicie⁴⁶.

W *Punch and Judy* Michael Nyman dostrzega banał i liryzm⁴⁷, a Michael Hall nazywa *The Second Mrs Kong* „w zasadzie komedią”⁴⁸. Czy mają rację? Czy ta „w zasadzie komedia” *The Second Mrs Kong*, zaczynająca się w zaświatach, opowiadająca o miłości King Konga do Perły z obrazu Rembrandta, która jest niemożliwa, bo bohaterów od-

46 A. Whittall. *Harrison...*, s. 136.

47 R. Adlington, *op. cit.*, s. 11.

48 M. Hall, *Harrison Birtwistle in Recent Years*, Robson Books, Londyn 1998, s. 102. Hall przywołuje raczej potoczne rozumienie słowa „komedia” – brak szczęśliwego zakończenia kazałby nie stosować do utworu tego pojęcia jako określenia gatunkowego.

dziela szyba – ekran telewizora (kolejny z nieskończonego pochodzenia symboli melancholicznych przywoływanych przez Brytyjczyka), nie jest w gruncie rzeczy kolejnym studium melancholii? Czy „ optymizm” *Minotaura* nie zostaje zniweczony przez Kerę, która w ostatnich pięciu taktach opery spada na ciało bohatera, by z wrzaskiem je pożreć? Czy linia melodyczna – „nić Ariadny” w *Theseus Game* rzeczywiście wyprowadza nas z labiryntu? Czy nie jest tak, że banał, groteska i ironia obecne w wielu utworach Birtwistle’a od *Punch and Judy* począwszy, są objawem melancholii? Jeszcze raz Bieńczyk:

Melancholia inscenizuje często spektakl, w którym potrzebne są dary aktorskie i dzięki któremu zadumany myśliciel potrafi wznieść się ponad świat i odgrodzić się, przybierając różne maski ironii i humoru, od swego smętku. Często rozważał ten spektakl Kierkegaard; dostrzegał on przenikliwie istotę i wagę zabawy oraz gry w melancholii – gry, za którą zresztą przychodzi melancholijnemu komediantowi płacić...⁴⁹.

Chociaż techniki, takie jak dążenie do geometryzacji, obsesja liczenia czy zmienność perspektywy, dostrzec można w utworach innych kompozytorów, zarówno modernistów, jak i postmodernistów, to tylko u Birtwistle’a występują one z taką regularnością i w takim zagęszczeniu. Ponadto są wsparte tak wyrazistymi kulturowymi odniesieniami, że jego poetykę w ogólności nazwać można melancholijną. Muzyka Birtwistle’a to muzyka nieskończonej enumeracji, wiecznego powrotu, operacji liczbowych, rozstrojonych zegarów, geometryzacji i względności perspektywy. Późniejsza – ta dosłownie narracyjna – to muzyka ciemnych barw i snujących się melodii. To muzyka często sięgająca po ton lamentu. Przyznajmy więc rację kompozytorowi, gdy diagnozuje u siebie „melancholijny stan umysłu”⁵⁰.

49 M. Bieńczyk, *Melancholia...*, s. 73.

50 David Beard, Harrison Birtwistle, *Beauty and the Beast: A Conversation with Sir Harrison Birtwistle*, „The Musical Times”, 149(1902)/2008, s. 9-25.

Abstract

Harrison Birtwistle’s ‘melancholy state of mind’

Dominika Micał

Melancholy is intuitively associated with the music of Harrison Birtwistle. The composer refers to it when reflecting on his work and also when choosing the literary, artistic and musical sources for his compositions. In the present article, the presence of the attributes of melancholy is traced in the works *Melencolia 1*, *The Triumph of Time*, *Carmen Arcadiae Mechanicae Perpetuum*, *The Shadow of Night*, *Night’s Black Bird* and *The Minotaur*, with account also taken of the context of other works. This has enabled the various shades of melancholy in Birtwistle’s output to be shown: the ‘Dürerian’, the pastoral, the English, melancholy as a sign of metamorphosis, and melancholy connected with time and with perpetual loss – with constant returns to the Orpheus myth.