

Małgorzata A. Szyszkowska

Pomiędzy muzyką a językiem : figuralne i krytyczne w muzyce na przykładzie Lyotardowskiej analizy "Sequency III" Luciana Berio

Aspekty Muzyki 6, 69-84

2016

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.



MAŁGORZATA A. SZYSZKOWSKA

*Instytut Filozofii
Wydział Filozofii i Socjologii
Uniwersytet Warszawski*

*ul. Krakowskie Przedmieście 3, 00–001 Warszawa, +48 22 552 01 22
m.a.szyszkowska@uw.edu.pl*

Pomiędzy muzyką a językiem.
Figuralne i krytyczne w muzyce
na przykładzie Lyotardowskiej
analizy *Sequency III* Luciana Berio

Głos niesie ze sobą zawsze nadmiar znaczenia

Luciano Berio

W 1998 roku w wydanej pod redakcją Adama Krimsa pracy *Music/ideology. Resisting the aesthetic* Jean-François Lyotard podjął się analizy dzieła muzycznego w kontekście wykraczającym poza to, co estetyczne ku temu, co polityczne, choć nie tylko¹. Sięgając po jeden z ciekawszych utworów Luciana Berio — *Sequencę III*, Lyotard wykroczył także daleko poza obszar estetyki muzycznej. Opierając się estetyce (*resisting the aesthetic*), Lyotard analizował *Sequencę III* Beria, proponując jako kluczowe pojęcia z porządku strukturalnego, a także psychoanalitycznego. To, co muzyczne, artystyczne i estetyczne zostaje tutaj ujęte w ramy psychologiczno-polityczne. Chciałabym przybliżyć tę analizę nie

¹ Jean-François Lyotard, *A few words to sing*, w: *Music/ideology. Resisting the aesthetic*, ed. by A. Krims, Amsterdam 1998, s. 15–36.

tylko dlatego, że jest to analiza jednego z ważniejszych filozofów II połowy dwudziestego wieku, ale również dlatego, że jako analiza kontrestetyczna odnosi się ona do dzieła muzycznego jako do procesu transformacji, do działania wymierzonego w przyszłość, którą jesteśmy my. Pytanie, czy wobec tego jest to właściwy sposób przybliżenia jednego z najtrudniejszych i jednocześnie najbardziej popularnych solowych utworów wokalnych nie ma specjalnie sensu. Nie chodzi tu przecież o przybliżanie „trudnego” dzieła, nie chodzi także o zaproponowanie najlepszej tego dzieła interpretacji. Moja próba rekonstrukcji tego, co zaproponował w omawianym tekście filozof, ma na celu nie tyle rozszyfrowanie *Sequency III*, co umieszczenie problematyki analizy dzieła muzycznego w kontrestetycznej perspektywie. Z nadzieją, że rozszerzanie granic analizy estetycznej, a szczególnie umieszczenie dzieła muzycznego w tym kontekście, pozwoli odsłonić to, co znajduje się pomiędzy muzyką a językiem, pomiędzy tym, co estetyczne a tym, co artystyczne. Chodzi raczej o zobaczenie (usłyszenie) tego, co muzyka Beria ma do zaoferowania.

Być może przy okazji uda mi się pokazać, że Lyotardowskie wysiłki wciąż warte są czytelniczey uwagi. Choć wykraczające daleko poza ramy estetyki, jednak oferujące rzetelną analizę dzieła, które wciąż zadziwia swoich słuchaczy. Uzupełnieniem, a także dopełnieniem propozycji interpretacyjnych Lyotarda będzie odwołanie się do analizy *Sequency III* przeprowadzonej przez Janet K. Halfyard w oparciu o kategorię gestu oraz w nawiązaniu do teatralnych i ekspresyjnych walorów dzieła Beria.

1. Dzieło

Sequenza III per voce femminile (1965) z cyklu sekwencji Luciana Berio to utwór napisany na głos oraz temperament ówczesnej żony kompozytora, utalentowanej śpiewaczki amerykańskiej znanej z prawykonań muzyki współczesnej, Cathy Berberian. *Sequenza III* jest kompozycją szczególną. Trwając nie więcej niż 9 minut (najczęściej 7–9 min), zawiera tak wielką ilość przeddźwięków, gestów wokalnych, gestów ciała, dźwięków naśladowujących różne odgłosy życia codziennego (specjalność Berberian), że można by obdarzyć nimi małą symfonię. Nie jest to jednak utwór wybitnie wirtuozerski, posiada bowiem tekst, którego znaczenie oraz wagę dla znaczenia całości dzieła należy jakoś rozszyfrować.

Krótki opis utworu może się okazać niezbędny na początek. Zacznijmy od tego, co można usłyszeć (i zobaczyć). *Sequenza III* rozpoczyna się wejściem

na scenę wykonawczyni, która mruczy pod nosem nierozróżnialne słowa i dźwięki, dodając do tego gesty wskazujące na głębokie zaaferowanie. Widz wprowadzony jest od razu w pozamuzyczną sytuację teatralną, związaną z wykonywaniem muzyki, a może tylko po prostu z byciem wykonawcy na scenie. Bardzo szybko te szeptane, mruczone, wyrzucane wprost z gardła dźwięki, w których z trudem rozpoznać można poszarpane fragmenty libretta, stają się wokalizacjami. Śpiewane elementy utworu przeplatają się dalej z elementami dramatycznymi (wykrzykiwanymi), takimi, które tradycyjny język estetyki z pewnością określiłby jako niemuzyczne. W wykonaniu Cathy Berberian, do którego odwołuje się w swojej analizie Lyotard, a które można uznać za wzór wykonawczy dla utworu Beria², wszystkie elementy wokalne — w tym gesty oraz elementy ekspresyjne, jak np. wydobywanie dźwięku poprzez szybkie poruszanie językiem czy kłaskanie — pozostają ze sobą w ścisłym związku motywacyjnym, płynnie zmieniając kierunek, natężenie oraz nacechowanie muzyczne, tworzą zaskakującą ekspresyjnie i retorycznie spójną całość. Nawet jednak tutaj sam materiał muzyczny pozostaje daleko poza stylem i przyzwyczajeniami koncertowymi. To, co — pozornie przynajmniej — melodyjne jest zaburzone przez samą strukturę utworu. Kłaskania, prychania, głośne wciąganie powietrza oraz pozostałe zachowania wokalne w oczywisty sposób zakłócają „normalny”, tj. melodyjny charakter *Sequency III*.

Co z tego wszystkiego znajduje się w partyturze *Sequency III*? Kompozytor przekazał wykonawczyni główną rolę w doborze wysokości dźwiękowego osadzenia większości elementów dzieła. W partyturze dominuje skrótowy zapis graficzny odwołujący się do 10-minutowych odcinków czasu, a jedynie w niektórych miejscach pojawia się zapis na pięciolinii wskazujący dokładną wysokość dźwięku. W przeważającej mierze wysokość dźwięku zależy od wykonawczyni, która o tym decyduje, podobnie czas trwania poszczególnych dźwięków jest co najwyżej w przybliżeniu wzajemnie zrelatywizowany. Wciąż jednak wokalizowane, śpiewane czy też mówione elementy utworu zostały szczegółowo opisane i scharakteryzowane³. Większość gestów muzycznych, elementów spoza

² Nie tylko z tego powodu, że Berberian była właściwie współautorką tego i innych utworów Beria, ale także dlatego, że jej wykonanie łączy w sobie w sposób doskonały pasję dramatyczną i popartą doskonałą techniką sprawność liryczną, umożliwiając właściwe uwypuklenie tych dwóch kontrastujących aspektów dzieła. Innym wykonaniem, na którym będę się opierać, będzie wykonanie Agaty Zubeł (nagranie koncertowe bez zakończenia dostępne jest na: <https://www.youtube.com/watch?v=Zz3219dQ0eo>, dostęp: 05.10.2016).

³ W partyturze utworu Beria pojawiają się wyrażenia typu „z napięciem, nerwowo” lub „w ekstazie”, „rozmarzonym głosem” itd.

tradycyjnego repertuaru wokalnego została opisana w szczegółowym wykazie, określającym sposoby wydobywania dźwięku oraz cechy jego trwania w czasie. Podstawę języka muzycznego w utworze stanowią różne rodzaje artykulacji, która nie zostaje następnie przedłużona ani osadzona na dźwięku o ustalonej wysokości, ale sama w sobie stanowi element dzieła. Są to dźwięki wydobywane poprzez zakrywanie lub odkrywanie ust, uderzanie językiem o podniebienie, kłaskanie, chrząkanie, kasznięcie, pstryknięcie palcami, śmiech, mruczenie, wokalizację wdychania i wydychania powietrza itd.⁴ Nie wyczerpuje to oczywiście materiału dzieła. Berio wprowadził do *Sequency III* libretto w postaci wiersza Markusa Kuttera. Został on — w formie przewidzianej przez kompozytora — skrupulatnie umieszczony w partyturze dzieła. Sam Berio mówi o tekście Kuttera, że jest to tekst modułarny, umożliwiający różne dzieleń i wykorzystanie⁵, i przedstawia go w takim oto zapisie:

give me a few words for a woman
to sing a truth allowing us
to build a house without worrying before night comes⁶.

Występowanie libretta dodatkowo komplikuje interpretację utworu, w którym kompozytor posługuje się głównie gestami i pozamuzycznymi wokalizacjami. Sam tekst *Sequency III* pozostaje przez dłuższy czas niesłyszalny. Do słuchacza docierają nawet nie pojedyncze słowa, ale rozedrgane przyimki: *to, for, us, be* (do, dla, nas, być). Pierwszym słowem, jakie daje się usłyszeć w całości jest *sing* (śpiewać), a następnie *to me* (dla mnie), *few* (kilka) oraz *words* (słowa). Tekst libretta ukazuje się w stopniowo, z trudem, wyłaniając się za pomocą śpiewu, który przecież sam neguje podstawową funkcję językową tekstu.

⁴ Wszystkie elementy wokalne *Sequency III* zapisane w partyturze są także szczegółowo objaśnione przez kompozytora co do sposobu wykonania, relatywnego czasu trwania, a nawet sposobu artykulacji. Wedle informacji na stronie wydawcy Berio wykorzystał tutaj 15 technik wydobywania dźwięku. Por. <http://www.universaledition.com/Luciano-Berio/composers-and-works/composer/54/work/4597> (dostęp: 18.10.2016).

⁵ „In order to control such a wide range of vocal behaviour, I felt I had to break up the text in an apparently devastating way, so as to be able to recuperate fragments from it on different expressive planes, and to reshape them into units that were not discursive but musical” (wszystkie tłum. z jęz. ang. — M.A. Szyszkowska). L. Berio, *Sequenza III (author's note)* [online], <http://www.lucianoberio.org/node/1460?1487325698=1> (dostęp: 18.10.2016).

⁶ Ibidem. Na potrzeby tekstu mogłabym zaproponować następujący przekład tego wiersza: „daj mi kilka słów dla kobiety / by wyśpiewać prawdę, która pozwoli nam / zbudować dom bez troski przed zapadnięciem nocy”.

Właśnie ze względu na tę podstawową trudność w ujawnieniu się tekstu, relacja tekstu i jego znaczenia oraz tekstu i muzyki zdają się stanowić najważniejsze relacje w tym utworze. Nawet tutaj kompozytor wydaje się zakładać jakiś rodzaj wzajemnego zacierania. To, co muzyczne i to, co słowne, oraz to, co śpiewane i to, co znaczące (dyskursywne) w pewien sposób wzajemnie się znoszą. Sens utworu tworzy się wobec tego na styku pomiędzy znaczeniem a ekspresją, wyrazem a gestem, pomiędzy muzyką a językiem. To właśnie założenie pozostawania na granicy, a właściwie pomiędzy muzyką i językiem jest podstawowym założeniem Lyotarda, które przedstawia on w swojej analizie.

Zanim przejdę do tekstu Lyotarda chciałabym odwołać się do innej jeszcze analizy utworu Beria autorstwa wspomnianej już Janet K. Halfyard, która poświęciła *Sequency III* oddzielny artykuł oraz rozdział w pracy monograficznej poświęconej w całości sekwencjom Beria, której jest także redaktorką⁷.

2. W teatrze ciała

Przy całej swej komplikacji *Sequenza III* pozostaje dziś utworem bardzo popularnym, jeśli chodzi o wykonawców⁸. Jest to dzieło niezwykle ekspresyjne, dające wykonawcom możliwość wykazania się różnorodnymi możliwościami wokalnymi oraz scenicznymi i być może stąd bierze się jego popularność. Cathy Berberian, która stworzyła kanoniczną interpretację dzieła⁹, i dla której *Sequenza III* została napisana, w swoich wykonaniach wykorzystywała posiadane umiejętności aktorskie. Jeśli *Sequenza III* jest tak popularnym utworem pomimo trudności wykonawczych, być może wiąże się to właśnie z owym dramatycznym potencjałem dzieła. Tak właśnie uważa Janet K. Halfyard, która zwraca uwagę nie tylko na istotną rolę cielesnej obecności wykonawczynie, ale i na sze-

⁷ Por. J.K. Halfyard, *Provoking acts: the theatre of Berio's Sequenzas*, w: *Berio's Sequenzas. Essays on performance, construction and interpretation*, ed. by J.K. Halfyard, Hampshire 2007, por. także J.K. Halfyard, *Before night comes: narrative and gesture in Berio's Sequenza III (1965–66)*, „National Arts Education Archive Occasional Papers in the Arts and Education” 2000, vol. 8, s. 79–93.

⁸ Przeglądając nagrania udostępnione w serwisie internetowym Youtube naliczyłam 19 wykonania między rokiem 2007 a 2015. Poza interpretacją Cathy Berberian poleciłabym wykonanie Laury Catrani (2012), udostępnione wraz z fragmentami partytury utworu, co stanowi istotną pomoc w słuchaniu dzieła (<https://www.youtube.com/watch?v=E0TTd2roL6s>, dostęp: 19.10.2016), a także interpretacje Sophie Burgos (2013), Tony Arnold (2013) oraz Agaty Zubel (2009).

⁹ Jej interpretacje znaleźć można na 4 płytach z lat 1968, 1970, 1989 i 1991 (odpowiednio Baden-Baden: Wergo Schallplatten, Philips, Stradivarius, Mainz: Wergo).

rzej rozumiany dramatyczny aspekt dzieła¹⁰. Z jednej strony, zgodnie z informacjami kompozytora, *Sequenza III* bazuje na pewnych naturalnych nawykach językowych, a zatem wykonawczyni w swojej interpretacji musi kierować się intuicją i doświadczeniem cielesnym. Jej śmiech, jej chrząkanie, jej gesty wokalne powinny wypływać z jej życiowego doświadczenia. Z drugiej strony, największa trudność interpretacyjna tego dzieła wiąże się właśnie z faktem, że *Sequenza III* składa się niemal wyłącznie z gestów wokalnych. Obie te właściwości dzieła wymagają od wykonawcy czegoś jeszcze — sugeruje Halfyard — uwypuklenia własnego teatru ciała¹¹.

Berio sugerował takie odczytanie dzieła w uwagach odkompozytorskich, nawiązując do napięć pomiędzy znaczeniami wynikającymi z różnych typów wokalnejszej ekspresji¹². Kompozytor pisał:

W *Sequency III* nacisk położony został na symbolikę dźwięków wokalnych, a czasem wizualnych gestów, którym towarzyszą „cienie znaczeń” oraz asocjacje i napięcia przez nie sugerowane¹³.

Janet K. Halfyard przekonuje nas, że wykonawczyni i jej ekspresja, a także fizyczna obecność (w odróżnieniu od samego nagrania dźwiękowego) kreują kolejną warstwę wykonania dzieła Beria¹⁴. Teatralność utworu, jak przekonuje autorka, bierze się ze współlistnienia dwóch podstawowych elementów: obecności wykonawcy i (koniecznego) oddzielenia jego artystycznego „ja” od postaci, w którą wciela się na scenie — tj. na przykład wokalisty — oraz z narracją wynikającej z libretta. W jaki sposób można zatem odczytać wiersz Kuttera?

Halfyard sugeruje odczytanie całego dzieła poprzez jedną, najważniejszą jej zdaniem, frazę wiersza: *Before night comes*. Wyraża ona panikę, desperację

¹⁰ J.K. Halfyard, *Provoking acts...*, op. cit., s. 113–114.

¹¹ Ibidem, s. 116.

¹² Por. L. Berio, op. cit.

¹³ „In *Sequenza III* the emphasis is given to the sound symbolism of vocal and sometimes visual gestures, with their accompanying »shadows of meaning«, and the associations and conflicts suggested by them. For this reason *Sequenza III* can also be considered as a dramatic essay whose story, so to speak, is the relationship between the soloist and her own voice”. Ibidem.

¹⁴ „Part of the enduring appeal of these pieces to performers, audiences and musicologists lies in the experiences of seeing one performed rather than only listening to a recording, for only life performances can truly express the specifically theatrical ideas of character, action and narrative that permeate many of *Sequenzas*, and bring to life the theatre of virtuosity that is integral to them all”. J.K. Halfyard, *Provoking acts...*, op. cit., s. 116.

i strach, jest także ostatnią śpiewaną i ostatnią słyszana frazą dzieła. Prośba o słowa (*give me a few words*), które pozwolą na komunikację, może być w tym wypadku odebrana i jako zapowiedź szaleństwa, i jako obawa przed nim. Jednak czy o taką interpretację wykonawcą mogło chodzić kompozytorowi? Być może ów teatr gestów, który przywołują wykonania *Sequency III*, ma — jak twierdził kompozytor — charakter naturalny, biorący się z życia i życiowych elementarnych funkcji wyrażania, jakie przysługują głosowi. Wymaga to jednak także podjęcia próby opowiedzenia historii wewnętrznych napięć, pojawiających się w miarę zmagania się trudności wykonawczych. Wykonawczynie musi wziąć na siebie ciężar odczytania i urealnienia nie tylko samych napięć, ale także asocjacji i znaczeń peryferyjnych, które wiążą się z zamierzonymi przez kompozytora gestami. Tym samym wyraża ona swoje zmagania się zarówno z językiem muzycznym, jak i potrzebą bycia zrozumianą. Być może więc wskazówka Beria jest tutaj najważniejsza:

Z tego powodu *Sequenza III* może być także traktowana jako dramatyczny esej, którego historia, że tak powiem, dotyczy relacji pomiędzy wokalistką i jej głosem¹⁵.

3. Pomiedzy muzyką a językiem

Luciano Berio sugerował, że w *Sequency III* zależało mu nie tylko na rozszerzeniu możliwości wokalnych i przekształcaniu języka śpiewaczego, ale także na tym, by istotnym elementem znaczenia dzieła uczynić napięcie pomiędzy tym, co językowe, a tym, co muzyczne: pomiędzy muzyką a językiem. W omówieniu dzieła kompozytor napisał, że „głos niesie ze sobą zawsze nadmiar znaczenia”¹⁶. Dzieło wydobywa zatem owe znaczenia z głosu śpiewaczki. Stąd tak ważny wydaje się naturalny sposób wykonania oparty o własne doświadczenia głosowe.

Berio zwraca uwagę, że jego dzieło kreuje dodatkową płaszczyznę znaczenia, wprowadza dodatkowy dyskurs. To dlatego właśnie, jak sądzi Halfyard, obecność wykonawczynie oraz obserwacja jej zachowania na scenie jest tak ważna w odbiorze dzieła¹⁷. W *Sequency III* Berio odwołuje się do typowych ekspresji głosu, do zestawu znaków i dźwięków, które pojawiają się tam naturalnie. Kiedy jestem zła, mamrocę pod nosem, kiedy ktoś mnie rozśmieszy

¹⁵ „For this reason *Sequenza III* can also be considered as a dramatic essay whose story, so to speak, is the relationship between the soloist and her own voice”. L. Berio, op. cit.

¹⁶ „The voice carries always an excess of connotations [...]”. Ibidem.

¹⁷ Por. przyp. 15.

— wybucham śmiechem, głośno wydycham powietrze, zasłaniam usta, kiedy próbuję być niezauważona, zmieniam tembr głosu, naśladowując kogoś itd. Głos mieści w sobie liczne sposoby oddania ekspresji wewnętrznej. Z drugiej strony sytuacja, którą przedstawia Berio, nie jest wcale naturalna. Jest to odwołanie się do bycia na scenie, do kreacji artystycznej. To także moment, w którym głos jako środek wyrazu zostaje przeciwstawiony mowie. Głos na scenie staje się elementem przedstawienia. Jeśli artysta przywołuje naturalne elementy ekspresji, to tylko po to, aby odtworzyć taką właśnie quasi-naturalną sytuację w swoim występie. O europejskiej muzyce artystycznej można powiedzieć wiele rzeczy, ale chyba nie to, że jest naturalna. Głos w muzyce wokalne został poddany licznym modyfikacjom począwszy od „ustawienia”, a więc specjalnego treningu, który zwiększa możliwości wykonawcze śpiewaka, jego wytrzymałość, sprawność artykulacyjną oraz intonacyjną, po nawyki i sposoby zachowania się w sytuacji wokalne. Berio z pewnością o tym wiedział, a przede wszystkim wiedziała o tym Cathy Berberian, której utwór był dedykowany. Jej wykonanie obnażało ten ostry konflikt pomiędzy głosem jako naturalnym środkiem ekspresji a głosem jako środkiem wyrazu artystycznego, pomiędzy artystą jako doskonałym wykonawcą, technikiem i twórcą a człowiekiem, którego każdy gest, również wokalny, nasycony jest emocjami.

O ile gesty ekspresyjne zawarte w utworze Beria stanowią znakomity materiał wykonawczy oraz zapewniają dziełu nośność ekspresyjną, o tyle połączenie ich z napisanym specjalnie dla dzieła Beria tekstem Kuttera stanowi problem interpretacyjny. Przypomnijmy, że tekst libretta nie pojawia się w utworze Beria jako spójna całość, a nawet, że — za wyjątkiem kilku momentów śpiewanych — nie pojawia się on nawet w odróżnialnych, leksykalnie czytelnych fragmentach. Od początku dzieła pojawiają się tam raczej „resztki” słów tworzących tekst.

To, co znaczące poprzez swój kształt, tj. głos ze swoimi naturalnymi funkcjami ekspresyjnymi, zostaje „wypchnięte” na front, wyrzucone poza konwencje muzyczne i uczynione głównym tematem dzieła. Podstawowy sens tekstu *Sequency III* zostaje już od razu zdekonstruowany i pozbawiony czytelnej formy. Pojawia się on i znaczy natomiast w zagmatwanej relacji wobec muzyki lub, inaczej mówiąc, wobec śpiewu, który jest i nie jest zarazem muzyką, a także — który jest i jednocześnie nie jest dyskursem. Podobnie jak w utworze *Recital I (for Cathy)*, w *Sequency III* wykonawczyni znajduje się w sytuacji „pomiędzy”¹⁸.

¹⁸ Można powiedzieć, że w *Recitalu I (for Cathy)* (1972) wykonawczyni znajduje się w sytuacji pomiędzy ekspresją artystyczną, która kieruje jej wykonaniem programu pieśni, a zaburzającą to wykonanie ekspresją wewnętrzną emocji (gniewu, żalu lub zazdrości), która — wydobywając

4. Opierając się estetyce

Podstawową relacją, którą narzuca sam przebieg utworu, oraz którą poddaje badaniu w swoim tekście Lyotard, jest relacja języka i muzyki, traktowanych tutaj jako dwa dyskursy. Jednak ten właśnie dyskursywny charakter muzyki zostaje także od początku zakwestionowany. Dekonstrukcja dotyczy zresztą obu dyskursów. Muzyka stanowi dyskurs w nawiązaniu do własnej tradycji i historii, do materiałów, którymi posługiwali się kompozytorzy, i które są rozpoznawane przez słuchaczy jako znaczące (tj. czytelne i wartościowe). Berio nie zamierza jednak korzystać z owej zastanej dyskursywności muzyki, a raczej korzysta z niej, podważając ją. Tekst jako dyskurs oparty jest na ustalonych, umownych relacjach pomiędzy tym, co znaczące a tym, co znaczone. Jego dyskursywność wymaga zachowania lub stworzenia kodu znaczeń. Tymczasem Berio podważa dyskursywny charakter języka użytego w *Sequency III* poprzez podział tekstu na elementarne lecz nieznaczące części¹⁹. Podział ten nie sugeruje możliwego odczytania, a co więcej: podzielony tekst jest dodatkowo poddany zabiegom zacierania znaczeń poprzez wokalne gesty, z których, i poprzez które jest artykułowany. W ten sam sposób potraktowana została także relacja muzyki i tekstu w utworze Beria. Można by zatem powiedzieć, że wyjściowo Berio rozpoznaje trzy dyskursy, które następnie przepracowuje: dyskurs języka zawarty w tekście, dyskurs muzyczny zawarty w muzyce utworu oraz dyskurs oparty na relacji muzyki i języka.

W interpretacji Lyotarda znaczące są dwa dyskursy w dziele Beria, nad którymi autor nadbudowuje jeszcze kolejne: dyskurs językowy, jakkolwiek ograniczony, oraz figuralny. Muzyka Beria pełni tutaj rolę figury: jest tym, co figuralne, ponieważ nie posiada ustalonego znaczenia, a wszędzie tam, gdzie takie znaczenie na mocy konwencji można by jej było przypisać, Berio — podążając drogą innych kompozytorów awangardowych — odcina się od owych znaczeń, wrywając muzykę z jej tonalnego i harmonicznego kontekstu. W odwołaniu do wewnętrznych napięć i znaczeń związanych z trudnościami w wydobyć czy utrzymaniu danych dźwięków kompozytor tworzy nową dramaturgię wokalną. Jednak, na co zwraca uwagę Lyotard, w tym, co muzyczne w kompo-

się z ukrycia — rozbija ów porządek. Wykonawczynie znajduje się pomiędzy tym, co muzyczne/artystyczne, a tym, co psychiczne, indywidualne, wewnętrzne. W końcu porządek recitalu zostaje zaburzony całkowicie tak, że utwór kończy się wraz z zamknięciem oszalałej śpiewaczki.

¹⁹ Berio pisze o tym tak: „musiałem pokawałkować tekst w widocznie dewastujący sposób” („I had to break up the text in an apparently devastating way”). L. Berio, op. cit.

zycji Berio mieszczą się aspekty społeczne, psychiczne. Być może więc zarówno wybór tekstu, jak i sposób przedstawienia go poprzez muzykę i dramaturgię wykonania powinien zostać jeszcze jakoś rozszlifowany.

5. Analiza

Sequenza III jest zatem idealnym utworem do przemyślenia dla Lyotarda. Kompozycja Beria w oczywisty sposób przekracza i dekonstruuje to, co muzyczne, być może, jak sądzi Lyotard, na rzecz tego, co polityczne/krytyczne. Przekracza ona także to, co estetyczne, odcinając się nie tylko od piękna pojmowanego w tradycyjnie harmonijny sposób, ale także od wartościowania jako głównego momentu estetycznego. Lyotard nie będzie też analizował *Sequency III* w estetyczny czy kontrestetyczny sposób, ale zaproponuje odczytanie wchodzące w głąb propozycji kompozytorskiej, poniżej konstrukcji teatralnej.

Swoją analizę *Sequency III* rozpoczyna Lyotard, zrównując funkcje sztuki i polityki w funkcji marzenia, widząc w obu aktywność wzbudzania snów na jawie — spełnianie, choć nie urzeczywistnianie marzeń i pragnień w sferze snu. Marzenia pojawiają się w sferze nieświadomości i jako takie wymagają wydobycia i ujawnienia, czemu służyć ma aktywność krytyki²⁰. W pracy snu Lyotard wyróżnia cztery podstawowe operacje: kondensacja (*condensation*), przeniesienie/wykluczenie (*displacement*), rozważanie reprezentacyjności (*consideration of representability*) oraz sprawdzenie (*secondary revision*). Lyotard sięga do psychoanalizy Freuda, posługując się pojęciami z jej zakresu dla ujawnienia tego, co jego zdaniem dzieje się w dziele Beria. Warto przyjrzeć się zarówno temu, co robi filozof, jak i temu, co z tego wynika.

Od pierwszego stwierdzenia o tożsamości funkcji sztuki i polityki Lyotard poszukuje w kompozycji Beria śladów pracy snu. Kategoriami, przy pomocy których porządkuje analizę dzieła Beria są kategorie pracy, wykluczenia i transgresji. Od Freuda przejmując założenie, że transgresja równa się śladowi tego, co podstawowe (*primary*) w procesie wtórnym, takim jak język lub pismo, oraz że transgresja ma zawsze charakter krytyczny²¹, Lyotard poszukuje tego wymiaru w muzyce Beria.

„W muzyce praca podświadomości wytwarza efekt znaczenia przez przekroczenie odrębnych poziomów: organizacji czasowej (rytm, rozwój harmoniczny), stopni pomiędzy elementami

²⁰ Por. J.-F. Lyotard, op. cit., s. 15.

²¹ Ibidem, s. 17.

(skali), braku kontynuacji pomiędzy elementami (istnieniem nut), kompozycją elementów powstałych z innych elementów, dźwiękowego materiału tzw. przedmiotów muzycznych²².

Muzyka jako system znaków, pomiędzy którymi tworzą się znaczące (systematyczne) relacje, i który stanowi rozpoznawalną całość pomimo istniejącej w nim „swobodnej gry” na poziomie poszczególnych elementów — gry, która sama stanowi transgresję wobec tego systemu, jest dyskursem (lub quasi-dyskursem²³). W tak rozumianym dyskursie muzycznym Lyotard wyróżnia następujące trzy poziomy:

1. system, który umożliwia budowę samego muzycznego dyskursu (np. skale, system harmoniczny);
2. operacje transgresywne wobec tego systemu;
3. retorykę, która tworzy się na tych operacjach.

Nie każda transgresja (nieskoordynowane odchylenie) podważa system. Taka odosobniona transgresja tworzy tylko wydarzenie, które zostaje zaabsorbowane w system i oddziałując retorycznie (a zatem także emocjonalnie) na słuchacza przynosi ze sobą pewien rodzaj satysfakcji. Większość takich transgresji wtapia się następnie w system, stanowiąc właśnie ów poziom retoryczny. Lyotard porównuje to do „żartu” (*mot d’esprit*). Satysfakcja czy też, inaczej mówiąc, muzyczna przyjemność na ogólnym (pierwszym) poziomie systemu wynika i zależy od równowagi pomiędzy elementami zaskoczenia a elementami satysfakcji czerpanej z ponownego rozpoznania systemu (zaabsorbowania transgresji). W ten sam sposób wytłumaczyć można krytyczny charakter działań muzycznych w kompozycji Beria. Tam, gdzie działania muzyczne stanowią nie więcej niż retoryczne przystanki w dyskursie muzycznym, można mówić jedynie o ekspresyjnym charakterze muzyki. W *Sequency III* dyskurs muzyczny pojawia się od razu jednak w sposób odwrócony, pojawia się jako dyskurs zdekonstruowany,

²² „In music the work of the unconscious produces effects of meaning by transgressing diverse levels: temporal organization (rhythm, development), steps between the elements (the scale), discontinuity between the elements (existence of notes), composition of elements out of other elements, sonorous material of so-called musical objects”. Ibidem, s. 17.

²³ Można oczywiście przyjąć (choćby za Rousseau, do którego będzie odwoływał się Lyotard), że dyskurs muzyczny to pojęcie na wyrost, jako że relacje pomiędzy poszczególnymi elementami „tak naprawdę” powstają ze względu na walor afektywny, na uzyskany efekt emocjonalny, zaś harmonia oraz pozostałe relacje formalne (główny budulec „dyskursu muzycznego”) mają wobec nich charakter wtórny.

podobnie jak język. W ten sposób dzieło Beria zyskuje charakter krytyczny. Choć *Sequenza III* oscyluje między dyskursem a pieśnią, to są to: zdekonstruowany dyskurs (*deconstructed discourse*) i zdekonstruowana pieśń (*deconstructed song*), uważa Lyotard²⁴. Zdaniem filozofa poszczególne elementy struktury *Sequency III* odsyłają do klasycznych form muzycznych (pieśń) oraz do dyskursu muzycznego, które jednak zarazem podważają i przekształcają już na wstępie. Lyotard przedstawia następującą analizę struktury dzieła:

- A. Wstęp (1'50''): DD
- B. Rozwinięcie (6'10''):
 - a. DS (2'30'')
 - b. DD (1'00'')
 - c. DS (1'30'')
 - d. DD (1'10'')
- C. Zakończenie (0'50''): DS

6. Interpretacja

Podstawowe przeciwstawienie w dziele Beria dotyczy tego, co muzyczne i tego, co dyskursywne. Oba dyskursy zostały jednak od początku potraktowane jako materiał, który należy nie tylko przekroczyć, ale i przepracować. Muzyka pojawia się jako to, co figuralne, czyli znaczące dzięki swojemu ukształtowaniu (tj. akustycznemu kształtowi) w kontraście do dyskursu językowego, którego podstawowym elementem jest relacja oznaczania oparta na umowie (albo pozycji w systemie). Jednak w *Sequency III*, jak zauważa Lyotard, oba dyskursy znajdują się nie tylko w założonym konflikcie, ich przeciwstawienie ma także charakter retoryczny. Zdekonstruowaną pieśń (DS) charakteryzuje spokój; dominująca melodyka i łagodna melodyjność głosu wykonawczynie zapewniają chwile wytchnienia. Zdekonstruowany dyskurs (DD) natomiast to miejsca, w których pojawiają się pourywane słowa, sylaby, fonemy — to dyskurs, który uległ zdławieniu, jest rozwarstwiony, odwrócony i nieczytelny. Tutaj także pojawia się silne napięcie wynikające z zaskoczenia. Poza tym emocjonalnym przeciwstawieniem, zdaniem Lyotarda, Berio używa również śpiewu w funkcji krytycznej w inny jeszcze sposób. Już sama melodyka (śpiew) jest przedłużeniem krytycznej dekonstrukcji, jakiej poddany został tekst Markusa Kuttera, przejmując rolę tekstu i zacierając jego znaczenia. Mamy tutaj do czynienia ze śpiewem,

²⁴ J.-F. Lyotard, op. cit., s. 30.

który dekonstruuje pieśń, odbierając jej ciągłość i płynność poprzez nieustanne wtrącenia, ale także — z dyskursem, który obraca się przeciw wykonawcy, stawiając go w sytuacji wyobcowania. Trudne artykulacyjnie dźwięki, śpiew wbrew tradycji śpiewu, praca z oddechem, a nie na oddechu, wszystko to sprawia, że wykonanie utworu jest niezwykle trudne. Napięcie wywołane tymi operacjami zwiększa się jeszcze poprzez nacechowanie emocjonalne, jakie niesie ze sobą muzyka²⁵.

Można także powiedzieć, że w utworze Beria muzyka obnaża się (ponownie) jako język pasji. W *Eseju o pochodzeniu języka* Rousseau odmalowuje pierwszy język jako język pasji, w którym słowa mają charakter znaków naśladowujących to, do czego odwołują. Muzyka Beria staje się takim właśnie językiem emocji, choć nie komunikatywnym. Jest to język emocji tłumionych, skrywanych pod płaszczem melodyki już złamanej; język, w którym porządek figuralny przebiera się i maskuje jako porządek dyskursywny²⁶. Jednak Berio robi jeszcze coś innego. Jego praca polega, według Lyotarda, na tym, by stworzyć w muzyce rodzaj dyskursu drugiego rzędu:

[...] nie wystarcza mu działalność krytyczna, na którą wskazaliśmy (dźwiękowy chaos wewnątrz muzycznego porządku). Nie wystarcza mu nawet przeciwstawienie porządku językowego nieporządkowi muzyki. Odwraca za to role, przypisując muzyce współczynnik drugiej potęgi, podczas gdy mowa wydaje się wstrząśnięta do samych podstaw fonetycznych przez procesy podstawowe²⁷.

7. Zakończenie: niech runą mury

Lyotardowska analiza *Sequency III* polega na tropieniu tego, co krytyczne w tym, co estetyczne lub tego, co polityczne/społeczne w tym, co artystyczne i indywidualne. To, co polityczne jest tutaj rozumiane w sposób bliższy zarówno Arystotelesowi, jak i Freudowi: jako działanie o charakterze społecznym. Nawet jeśli intencją autorów *Music/ideology. Resisting the aesthetic* było umieszcze-

²⁵ „The vocal treatment of the text sensibly augments the affective charge of the musical object because it extends the deconstructive operations sketched in the poem”. Ibidem, s. 27.

²⁶ „Figural order is masked and presented in the discursive order”. Ibidem, s. 25.

²⁷ „He is not content with the critical movement (sonorous disorder in the musical order) that we have indicated. He is not even content to oppose language as order against music as disorder. Rather, he reverses the roles, attributing to the musical region a coefficient elevated to a secondary organization, while speech appears shaken to its phonetic roots by the primary processes”. Ibidem, s. 17.

nie muzyki artystycznej w kontekście politycznym lub społeczno-politycznym, to odczytanie, które zaproponował Lyotard — być może wbrew powierzchownej lekturze — jest zarazem głębsze i bogatsze w swoim kontekście. Czy nie jest zresztą tak, że skoro muzyka drugiej awangardy XX wieku ma dla nas dziś znaczenie, jeśli słuchamy jej z zainteresowaniem, to właśnie dlatego, że relacje i napięcia, które można w niej odnaleźć, są umotywowane głębiej niż tylko w aktualnej sytuacji politycznej? Zarówno jako teatr cielesny w interpretacji Janet K. Halfyard, jak i jako dyskurs drugiego stopnia w interpretacji Lyotarda *Sequenza III* Beria okazuje się dziełem wartym ponownego odczytania. Poza swoim znaczeniem czysto wokalnym, a nawet wbrew temu znaczeniu, dzieło Beria jest dziś wciąż wyzywające. Lyotard uważał, że muzyka Beria penetruje obszar między muzyką a tekstem, ale przede wszystkim, a w każdym razie to chciałabym podkreślić, stawia sobie zadanie krytyczne. Utwory Beria stanowią krytykę dyskursu muzycznego, a także — jako że muzyka ta stanowi dyskurs zdekonstruowany — przyspieszają dekonstrukcję dyskursu, w oparciu o który powstały.

Wiele wykonań *Sequency III*, które można obejrzeć na scenach i usłyszeć w nagraniach, nie zmierza w kierunku krytycznym. Ani śmiech, ani kasłanie, ani żaden inny z gestów wokalnych — tak obcych artystycznej praktyce wokalnej — nie prowokuje. Śpiewaczki łagodnie i subtelnie zmieniają rejestry. Nie noszą masek i nie grają swoich ról zbyt przekonująco. Czasem zdarzy się bardziej „szalone wykonanie”, jak to Agaty Zubel, które już na początku uderza swoją dynamiką i zaangażowaniem. A jednak, jak przekonuje nas Lyotard, dzieło Beria ma wielki potencjał krytyczny. Włączcie *Sequenzę III* przez głośniki na kampusie uniwersyteckim, a zobaczycie, co się stanie, kończy swój tekst Lyotard²⁸. Berio stworzył dzieło krytyczne, którego zadaniem jest przekazanie słuchaczom owej krytyki. *Sequenza III* jest krytyczna, ponieważ, zdaniem Lyotarda, pod tym, co pozornie przynajmniej dyskursywne, uporządkowane, nastawione na zaspokojenie, ujawnia to, co jest brakiem znaczenia, brakiem porządku, emocją nienazwaną, pierwotną, przyjemnością wynikającą z destrukcji itd. Jest dziełem krytycznym, ponieważ, jak podkreśla Lyotard, przekazuje swój krytyczny potencjał słuchaczom. Czy ma rację? Włączmy *Sequenzę III* na kampusie uniwersyteckim i przekonajmy się. Niech runą mury²⁹.

²⁸ „Without warning plug *Sequenza III* into loudspeakers of the University of Nanterre, in the Gare de St. Lazare, in the workshops at Billancourt”. Ibidem, s. 35.

²⁹ Por. J.-F. Lyotard, *The Inhuman. Reflections on time*, Cambridge 1991, s. 180 („The Tonkunst can make the walls of Jericho fall, the walls of our body with their demands accredited by custom, and their haste towards early satisfactions”).

STRESZCZENIE

Autorka nawiązuje do artykułu J.-F. Lyotarda *A few words to sing*, w którym filozof podejmuje się analizy utworu *Sequenza III* Luciana Berio napisanego dla Cathy Berberian i przez nią śpiewanego. *A few words to sing* jest przykładem podejmowania przez Lyotarda tematów muzycznych „na granicy”. W tym konkretnym przypadku autorka sugeruje, że wspomniana analiza bardzo dobrze wpisuje się w postulowane przez Lyotarda kategorie figury oraz oddania głosu (ofierze) w opozycji wobec tego, co (czysto) estetyczne, realizując postulat opierania się temu, co estetyczne (*resisting the aesthetic*). Zainteresowania muzyczne Lyotarda, być może nie tak wyeksponowane jak jego zainteresowania obrazem, także bardzo wyraźnie wskazują na szczególny rodzaj (anty)estetyki uprawiany przez Lyotarda. Słuchanie *Sequency III* prowadzi Lyotarda do odkrycia zdekonstruowanych dyskursów, które Berio umieścił w dziele. Ich wzajemne relacje, a także nasze oczekiwania wobec dzieła — sądził Lyotard — wszystko to stanowi istotny kontekst odczytania *Sequency III*. Odczytania, które może jeszcze okazać się przyczynkiem do rewolucji, jeśli tylko wykorzystamy cały krytyczny potencjał dzieła.

SŁOWA KLUCZOWE: interpretacja, muzyka wokalna, estetyka muzyczna, Jean-François Lyotard, Luciano Berio, Cathy Berberian.

ABSTRACT

Between music and language. The figural and the critical in music on the example of Lyotard's analysis of *Sequenza III* by Luciano Berio

The author refers to an article by J.-F. Lyotard *A few words to sing* in which the philosopher tries to analyze *Sequenza III* by Luciano Berio, a piece performed by Cathy Berberian. *A few words to sing* is an example of Lyotard's dealing with musical topics situated “on the borderline”. In this particular case, the author suggests that the analysis in question lies in perfect agreement with Lyotard's categories of figure and giving voice to the victim disallowed to speak, as opposed to the (purely) aesthetic, thus enforcing the demand of “resisting the aesthetic”. Lyotard's musical interests, although perhaps not so evident as his passion with the image, also indicate quite clearly his specific (anti-)aesthetics. While listening to *Sequenza III*, Lyotard discovers the deconstructed discourses that Berio planted in his musical work. Their interrelations, as well as our own expectations towards the piece — as Lyotard believed — all provide a significant context for the interpretation of *Sequenza III*, the interpretation which may still give rise to revolution, if only the total critical potential of the work is duly used.

BIBLIOGRAFIA

Berio Luciano, *Sequenza III (author's note)* [online], <http://www.lucianoberio.org/node/1460?1487325698=1> (dostęp: 18.10.2016).

Halfyard Janet K., *Provoking acts: the theatre of Berio Sequenzas*, w: *Berio's Sequenzas. Essays on performance, composition and analysis*, ed. by Janet K. Halfyard, Hampshire 2007, s. 99–116.

Halfyard Janet K., *Before night comes: narrative and gesture in Berio's Sequenza III (1965-66)*, „The National Arts Education Archive. Occasional Papers in the Arts and Education” 2000, vol. 8, s. 79–93.

Liotard Jean-François, *A few words to sing*, w: *Music/ideology. Resisting the aesthetic*, ed. by Adam Krims, Amsterdam 1998, s. 15–36.

Liotard Jean-François, *The Inhuman. Reflections on time*, Stanford 1991.