

Roland Barthes

Ziarno głosu

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 5 (155), 229-237

2015

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.

Prezentacje

Ziarno głosu

Roland Barthes

Oryginał: Roland Barthes, *Le grain de la voix*, w: tegoż *Oeuvres complètes*, t. 2, Éditions du Seuil, Paris 2002. *Le grain de la voix* jest obecnie w przygotowaniu, ukaze się w 2016 roku nakładem wydawnictwa Esperons-Ostrogi.

Język to, mówiąc za Benvenistem, jedyny system semiotyczny zdolny do interpretacji innego systemu semiotycznego (bez wątpienia jednak może istnieć ograniczona liczba dzieł, w których system symuluje interpretację samego siebie, np. *Sztuka fugi*). Jak więc język radzi sobie, kiedy musi interpretować muzykę? Wydaje się, że – niestety – bardzo źle. Jeśli weźmiemy pod uwagę ograna praktykę krytyki muzycznej (lub dyskusji „o” muzyce: to bardzo często jedno i to samo), łatwo zauważyć, że dzieło (bądź jego wykonanie) zawsze tłumaczy się przez najuboższą kategorię lingwistyczną, czyli przymiotnik. Dzięki swej naturalnej właściwości muzyka od razu przybiera formę przymiotnika. Jest on nieunikniony: ta muzyka jest *taka*, a to wykonanie *takie*. Od kiedy tworzymy ze sztuki przedmiot (artykułu, rozmowy), niewątpliwie nie pozostaje nam nic innego, jak tylko go określić. Ale w przypadku muzyki owo określenie nieuchronnie przyjmuje najłatwiejszą i najbanalniejszą formę: epitet. Oczywiście epitet ten, do którego nieustannie wracamy przez słabość lub fascynację (mała gra towarzyska: mówić o muzyce, nie używając żadnego przymiotnika), ma funkcję ekonomiczną: określenie jest zawsze murem

Roland Barthes (1915-1980) – francuski teoretyk literatury i sztuki, autor m.in. *S/Z*, *Imperium znaków*, *Fragmentów dyskursu miłosnego*, *Mitologii*, *Przyjemności tekstu*, obszernie tłumaczony i komentowany w Polsce. Jeden z najbardziej wpływowych pisarzy późnej nowoczesności.

chroniącym wyobrażenie podmiotu przed zagrażającą mu zaturą. Człowiek, który wyposażył się lub zostaje wyposażony w przymiotnik, zostaje czasem obdarowany, czasem zraniony, ale jest zawsze ukonstytuowany. Istnieje wyobrażenie muzyki, którego funkcja polega na zabezpieczeniu, ukonstytuowaniu podmiotu słyszającego, a samo to wyobrażenie od razu prowadzi do języka przez przymiotnik (stara idea platońska: muzyka, która byłaby niebezpieczna? Muzyka otwarta na rozkosz (*jouissance*), na zaturę? Zdawałoby się na to wskazywać wiele przykładów etnograficznych oraz z zakresu muzyki popularnej). Musielibyśmy zebrać tu historyczne dokumenty, bowiem krytyka przymiotnikowa (czy interpretacja predykatywna) w ciągu wieków nabrała pewnego charakteru instytucjonalnego. Muzyczny przymiotnik zostaje w istocie określony przez prawo za każdym razem, kiedy domagamy się *etosu* muzyki, tzn. za każdym razem, kiedy przypisuje się jej regularny (naturalny bądź magiczny) tryb znaczenia. Dzieje się tak u starożytnych Greków, dla których język muzyczny (a nie przygodne dzieło), będący w swej strukturze denotacyjnej bezpośrednio strukturą przymiotnikową, łączy każdy tryb z zakodowaną ekspresją (szorstki, surowy, wzniosły, dumny, poważny, majestatyczny, wojowniczy, wychowawczy, pogardliwy, hałaśliwy, zbolaty, odpowiedni, rozwiązły, namiętny). A także u romantyków, od Schumanna do Debussy'ego, którzy podstawiają pod proste wskazania tempa (*allegro*, *presto*, *andante*) bądź dodają do nich określenia emocjonalne, poetyckie, coraz bardziej wyrafinowane, podane w języku narodowym w taki sposób, by osłabić wrażenie, jakie wywołuje system, i rozwinąć „wolny” charakter określania (*sehr kraftig*, *sehr praxis*, *spirituel et discret* itd.)

Czy jesteśmy skazani na przymiotnik? Czy jesteśmy ograniczeni do dylematu: opisowe bądź niewyraźne? Żeby dowiedzieć się, czy istnieją środki (werbalne), by mówić o muzyce bez przymiotników, należałoby baczniej przyjrzeć się całej krytyce muzycznej, czego, jak sądzę, nigdy nie da się zrobić, a czego przecież ani nie chcę uczynić, ani nie mam po temu środków. Można powiedzieć w sposób następujący: nie uzyskamy szansy na wyegzorcyzmowanie muzycznego komentarza i wyzwolenia go spod predykatywnej nieuchronności, jeśli będziemy walczyć przeciwko przymiotnikowi (dryfowaniu tego przymiotnika, przechodzącego z końca języka w kierunku rzeczownikowej lub czasownikowej peryfrazy). Zamiast próbować zmodyfikować wprost język o muzyce, lepiej byłoby zmienić sam muzyczny przedmiot, tak jak przedstawia się on w mowie: reguluje swój poziom percepcji i rozumienia oraz przemieszcza krawędź kontaktu muzyki i języka.

Chciałbym opisać to właśnie przemieszczenie nie w odniesieniu do całej muzyki, lecz jedynie do muzyki wokalne (pieśni), bardzo ścisłej przestrzeni (gatunku), w której język napotyka głos. Od razu nadam nazwę temu znaczącemu, na poziomie którego, jak sądzę, być może uda się oddalić pokusę etosu (a zatem zakazany zostanie przymiotnik) – to ziarno, ziarno głosu, który znajduje się w podwójnej pozycji i jest podwójnie wytwarzany: przez język oraz przez muzykę.

To, co chciałbym określić mianem „ziarna”, będzie, rzecz jasna, tylko odwrotnością pozornie abstrakcyjnego ujęcia, niemożliwego związku z indywidualną rozkoszą, którą stale odczuwam, słuchając śpiewu. By uwolnić owo „ziarno” od uznanych wartości muzyki wokalne, użyję podwójnej opozycji: teoretycznej, feno-tekstu i geno-tekstu (Julia Kristeva) oraz paradygmatycznej, między dwoma śpiewakami, jednego, którego bardzo lubię (choć nie można go już usłyszeć) i drugiego, którego cenię nieco mniej (choć tylko jego można wciąż słuchać): Panzéra i Fischer-Dieskau (są oni pewnego rodzaju szyframi: nie ubóstwiam pierwszego i nie chcę atakować drugiego).

Posłuchajcie rosyjskiego basu (kościelnego basu, bowiem dla opery to gatunek, w którym głos w całości przeszedł na stronę ekspresji dramatycznej, głos o niewiele znaczącym ziarnie): coś znajduje się tutaj, wyraźne i uporczywe (słyszemy tylko to), które jest poza (lub przed) sensem mowy, jej formy (litanii), melizmatyki, a nawet stylu wykonawczego; coś, co bezpośrednio jest ciałem śpiewaka, skierowanym w jednym i tym samym ruchu w stronę naszych uszu, głębi konchy, mięśni, błon śluzowych, chrząstek, a także otchłani słowiańskiego języka, jak gdyby ta sama skóra pokrywała wewnętrzne ciało wykonawcy i wykonywaną przez niego muzykę. Ten głos nie jest osobisty: nie wyraża śpiewaka, jego duszy; nie jest oryginalny (wszyscy rosyjscy pieśniarze są ogólnie biorąc obdarzeni tym samym głosem), a zarazem pozostaje indywidualny. Pozwala nam usłyszeć ciało z pewnością nieposiadające kulturowej identyfikacji, „osobowości”, które wszelako stanowi ciało oddzielone. Chodzi zwłaszcza o ów głos wprost podtrzymujący porządek symboliczny, poza porządkiem inteligibilnym, ekspresyjnym – oto podrzucony nam Ojciec, jego falliczna sylwetka. „Ziarno” byłoby tym właśnie: materialnością ciała mówiącego swoim językiem ojczystym, być może literą, prawie na pewno *signifiante*.

Tak oto możemy zauważyć w śpiewie (oczekując rozszerzenia tego podziału na wszelką muzykę) dwa rodzaje tekstów, o których mówi Julia Kristeva. Fenospiew (o ile takie przeniesienie jest dozwolone) obejmuje wszelkie zjawiska, wszelkie ślady objawiające strukturę śpiewanego języka, prawa gatunku, zakodowanej formy melizmatu, idiolektu kompozytora, stylu

interpretacji, krótko mówiąc, wszystkiego, co w wykonaniu służy komunikacji, reprezentacji, ekspresji; to, o czym zwykle się mówi, co tworzy tkanię wartości kulturowych (materię uznanych gustów, trybów, dyskursów krytycznych), to, co wypowiada się wprost na temat ideologicznych alibi danego czasu („subiektywność”, „ekspresyjność”, „dramatyzm”, „osobowość” artysty). Geno-śpiew to słyszalność śpiewającego i mówiącego głosu, przestrzeń, w której znaczenia kształtują się „wewnątrz języka i w samej jego materialności”; to gra znaczących obcych względem komunikacji, reprezentacji (odczuć), ekspresji; to ów szczyt (bądź podstawa) wytwarzania, gdzie melodia faktycznie przemierza język (nie to, co język mówi, lecz namiętność jego dźwięków-znaczących, liter), gdzie melodia bada, w jaki sposób język pracuje, oraz utożsamia się z tą pracą. To, używając bardzo prostego słowa, które jednak trzeba wziąć na poważnie, d y k c j a języka.

Z punktu widzenia feno-śpiewu Fischer-Dieskau jest bez wątpienia artystą nieskazitelnym. Wszystko w strukturze (semantycznej i lirycznej) jest tu zachowane i dlatego nic nie uwodzi, nic nie porywa nas w stronę rozkoszy (*jouissance*). To sztuka nadmiernie ekspresyjna (dykcja jest tu dramatyczna, pauzy, kontrola i wydech przybierają postać wzburzonej namiętności), a tym samym nigdy nie wykracza poza kulturę: tutaj to dusza towarzyszy pieśni, a nie ciało. Trudność tkwi zatem w tym, by ciało towarzyszyło melodii, nie przez poruszenie emocji, lecz przez „gest-informację”¹, tym bardziej że cała edukacja muzyczna uczy nie kultury „ziarna” głosu, lecz emotywnych trybów jego emisji – to mit oddechu. Słyszeliśmy jak wielu nauczycieli przepowiedało, że cała sztuka śpiewu zostanie podporządkowana prawidłowej sztuce oddechu! Oddech to *pneuma*, to dusza, która wzbiera i rozrywa się, a cała wyjątkowa sztuka oddechu ma szansę być sztuką sekretnie mistyczną (mystycyzmem spłaszczonym do wymiaru płyty długogrającej). Płuca, tępy organ („kocie płucka”!) nabrzmiewają, lecz się nie naprężają, w gardle, miejscu, gdzie materiał dźwiękowy twardnieje i zostaje oddzielony, w masce, pod którą eksploduje *signifiante*, wyłania się nie dusza, lecz rozkosz (*jouissance*). Jak sądzę, u Fischer-Dieskau słyhać tylko płuca, nie usłyszymy zaś u niego nigdy języka, głośni, zębów, mięśniowych przegród, nosa. Cała sztuka Panzéry, przeciwnie, zawiera się w literach, nie zaś w wydechu (prosta cecha techniczna: nie słyszymy o d d y c h a n i a, lecz jedynie o d d z i e l a n i e się frazy). Prozodię

1 „Dlatego też najlepszy sposób, by mnie czytać, to towarzyszyć lekturze pewnych i odpowiednich ruchów cielesnych. Przeciw niewypowiedanemu pismu, przeciwko niepisanej mowie. W imię «gestu-informacji»”, P. Sollers, *Lois*, Editions du Seuil, Paris 1972, s. 108.

wypowiadania oraz ekonomię foniczną języka francuskiego regulowała skrajna myśl: stereotypy (wynikające, ogólnie biorąc, z oratorskiej i kościelnej dykcji) zostały tu odwrócone. Spółgłoski, o których zbyt łatwo myślano, że tworzą fundament języka francuskiego (nie jest on wszelako językiem semickim), który zawsze narzuca „artykulację”, wyobcowanie, wczucie p o t o, b y w y p e ł n i ć j a s n o ś ć s e n s u, Panzéra traktował odwrotnie: w większości przypadków należało z m a t o w i ć spółgłoski ze względu na zużycie języka, który od bardzo dawna istnieje, funkcjonuje i pracuje tak, by zbudować prostą trampolinę dla zachwycających samogłosek. W tym właśnie leżała „prawda” języka, a nie jego funkcjonalność (jasność, ekspresyjność, komunikacja). Gry samogłosek zostały obdarzone całą *signifiance* (będącą sensem w swej potencjalnej zmysłowości): opozycja „é” i „è” (tak niezbędna w koniugacji), czystość – powiedziałbym prawie e l e k t r o n i c z n a, tak bardzo dźwięk jest rozciągnięty, podwyższony, wyeksponowany, utrzymany – większości francuskich samogłosek, „ü” (które w języku francuskim nie pochodzi z łaciny). Tak samo Panzéra prowadzi swoje „r” poza normy wokalne, nie zaprzeczając im. Jego „r” jest oczywiście zaokrąglone, jak w każdej klasycznej sztuce śpiewu, lecz to zaokrąglenie nie ma nic wspólnego ze sposobem mówienia chłopstwa czy z wymową kanadyjską, to zaokrąglenie artystyczne, paradoksalny stan litery-dźwięku, zarazem całkowicie abstrakcyjne (przez metaliczną krótkość wibracji) i całkowicie materialne (przez wyraźne zakorzenienie się w ruchach gardła). Owa fonetyka – czy jedynie ja sam to postrzegam? Czy słyszę głosy w głosie? Czy jednak prawdą głosu nie jest jego halucynacyjność? Czy cała przestrzeń głosu nie jest przestrzenią nieskończoną? Z pewnością takie było znaczenie pracy de Saussure’a o anagramach – nie wyczerpuje on *signifiance* (jako taka jest ona niewyczerpywalna), lecz przynajmniej przez chwilę wymusza nagle powstrzymanie prób e k s p r e s y w n e j r e d u k c j i, działającej w każdej kulturze przeciwko poezji i jej melodii.

Dość łatwo określić historyczny czas tej kultury. Na płytach z muzyką wokalną rządzi dziś prawie wyłącznie Fischer-Dieskau. Nagrywa wszystko. Jeśli lubicie Schuberta, a nie Fischer-Dieskaua, to Schubert zostaje wam dziś z a k a z a n y. To przykład cenzury pozytywnej (przez nadmiar), charakteryzującej kulturę masową, która nigdy nie zostaje poddana krytyce. Jego sztuka, ekspresyjna, dramatyczna, uczuciowo jasna, dobrze odpowiada żądaniom kultury uśrednionej. Kultura ta, określana przez liczbę słuchaczy i zniknięcie wykonawców (nie ma już amatorów), chce sztuki, muzyki, pod warunkiem, że są one jasne, że „tłumacza” emocje oraz reprezentują znaczone („sens” poezji). To sztuka, która zaszczerpia rozkosz (redukując ją do znanych i zakodowanych

emocji) i jedna ze sobą podmiot oraz to, co w muzyce może zostać powiedziane: co może zostać o niej powiedziane w sposób opisowy przez Szkołę, Krytykę, Opinię. Panzéra nie należy do tej kultury (śpiewał, zanim pojawiła się płyta długogrająca, nie mógł zatem do tej kultury należeć. Wątpię zresztą, że gdyby śpiewał dzisiaj, jego sztukę można byłoby rozpoznać czy nawet po prostu dostrzec). Jego wielkie królestwo, rozciągające się na dwudziestolecie międzywojenne, było domeną sztuki całkowicie mieszczańskiej (czyli sztuki w żaden sposób nienależącej do drobnomieszczaństwa). Zmierzało do spełnienia swego wewnętrznego rozwoju i – przez dobrze znane zniekształcenie – oddzieliło się od Historii. Jest tak, być może, właśnie dlatego i mniej paradoksalnie, niżby mogło się wydawać na pierwszy rzut oka, że sztuka ta była zawczasu marginalna, „mandaryńska” i że mogła zatrzymać ślady *signifiance*, uciekając spod tyranii znaczenia.

„Ziarno” głosu nie jest, bądź nie jest jedynie, swoim tembrem. *Signifiance*, które owo „ziarno” napoczyzna, trudno precyzyjnie zdefiniować niż jako tarcie między muzyką i czymś innym, będącym językiem (ale bynajmniej nie przekazem). Śpiew musi mówić albo, ściślej: musi pisać, ponieważ ostatecznie pismo stanowi to, co jest wytwarzane na poziomie geno-śpiewu. Owo śpiewne pismo języka jest tym, co – w moim rozumieniu – francuska melodia i pieśń próbowała osiągnąć. Jestem świadom, że niemiecka *lied* (lied) była również głęboko i ściśle związana z językiem niemieckim przez zapośredniczenie w poezji romantycznej, wiem, że kultura poetycka Schumannna była rozległa i że ten sam Schumann zwykł mówić o Schubercie, że żyjąc w dawnych czasach, mógł on zawrzeć całą literaturę niemiecką w muzyce. Sądzę jednak, że historycznego znaczenia pieśni (*lied*) trzeba szukać w muzyce (tylko ze względu na jej popularne źródła). Historyczne znaczenie melodii francuskiej to, przeciwnie: pewna kultura języka francuskiego. Wiadomo, że francuska poezja romantyczna była bardziej oratorska niż tekstualna, lecz to, czego ta poezja nie mogła spełnić sama z siebie, zostaje często zrealizowane w samej melodii, która pracuje w języku za pośrednictwem poezji. Owa praca (w przyznanej jej tu swoistości) nie jest widoczna w bieżącej masie melodii i pieśni, zbytnio schlebających pomniejszym poetom i wytwarzających model drobnomieszczańskiego romansu oraz salonowych praktyk, lecz jest bezsporna w przypadku kilku dzieł: składających się na zbiór (powiedzmy, że nieco przez przypadek) kilku pieśni Faurégo i Duparc’a, melodii w wielkiej liczbie w ostatnim (prozodycznym) okresie Faurégo oraz w dziele wokalnym Debussy’ego (nawet jeśli *Pelleas* jest często źle, tzn. na sposób dramatyczny, wykonywany). Tym, co angażuje w te dzieła, bardziej

niż styl muzyczny jest (jeśli można tak powiedzieć) praktyczna refleksja nad językiem poetyckim, od poezji do pieśni i od pieśni do jej wykonania. Oznacza to, że pieśń i melodia (francuska) mają niewiele wspólnego z historią muzyki, a bardzo dużo z teorią tekstu. Znaczące musi być tutaj ponownie podzielone.

Porównajmy dwie wyśpiewywane śmierci, obie równie słynne: Borysa oraz Melisandy. Niezależnie od tego, jaka była intencja Musorgskiego, śmierć Borysa jest *ekspresyjna* lub, mówiąc inaczej, historyczna. Jest ona przeładowana afektywnymi i historycznymi treściami. Sceniczne wykonanie tej śmierci może być tylko dramatyczne. To tryumf *fenomenologicznego* tekstu, stłumienie *significance* przez znaczone duszy. Melisanda, przeciwnie, umiera jedynie prozodycznie. Dwie skrajności łączą się i splatają ze sobą: doskonała inteligibilność denotacji oraz pełna segmentacja prozodyczna wypowiedzenia. Między nimi istnieje zbawienna luka, wypełniana przez Borysa: patos, tzn. wedle Arystotelesa (czemużby nie?) taka *namiętność*, którą ludzie wyrażają i którą sobie wyobrażają, komunał śmierci, śmierć *endokalna*. Melisanda umiera bez hałasu (rozumiem ten termin w sensie cybernetycznym): nic nie przeszkadza znaczącemu, a zatem nic nie zmusza do nadmiaru. Mówiąc w skrócie, istnieje produkcja jakiegoś języka-muzyki, którego funkcja polega na tym, by zapobiec ekspresyjności śpiewaka. Niczym w przypadku rosyjskiego basu, symboliczne (śmierć) zostaje od razu rzucone (bez pośrednictwa) przed nami (ten ruch uprzedza komunał, wedle którego to, co nie jest ekspresyjne, może być jedynie obojętne, intelektualne; śmierć Melisandy „wzrusza”, tzn. porusza coś w łańcuchu znaczących).

Melodia języka francuskiego zanikła (można nawet powiedzieć, że osiągnęła dno) z wielu powodów, a przynajmniej to zniknięcie przybrało wiele postaci, z pewnością uległo obrazowi, który swoje źródło ma w salonowym snobizmie, będącym w części śmieszną formą swoich mieszczańskich źródeł. „Dobra” muzyka masowa (płyty, radio) pozostawiła to za sobą, wybierając albo bardziej patetyczną orkiestrę (sukces Mahlera), albo instrumenty mniej mieszczańskie niż fortepian (klawesyn, trąbka). Przede wszystkim jednak owa śmierć towarzyszy szerszemu historycznemu zjawisku, które ma niewielki związek z historią muzyki czy gustu muzycznego. Francuzi porzucają swój język z pewnością nie jako normatywny zbiór szlachetnych wartości (jasność, elegancja, poprawność) – albo przynajmniej jako to, co nie zajmuje nas tu zbyt, bo należy do wartości instytucjonalnych – lecz jako przestrzeń przyjemności, rozkoszy, jako miejsce, w którym język pracuje po nic, tzn. na rzecz perwersji (przywołajmy tu wyjątkowość – samotność – ostatniego

tekstu Philippe'a Sollersa, *Lois*, który na nowo inscenizuje prozodyczną i metryczną pracę języka).

„Ziarno” to ciało w śpiewającym głosie, w piszącej dłoni, w ruchu kończyny. Jeśli postrzegam „ziarno” muzyki i jeśli przypisuję mu teoretyczną wartość (jest to wyłonienie się tekstu w dziele), to mogę tylko na nowo stworzyć bez wątpienia indywidualny schemat oceny – zdecydowałem się słuchać mojego związku z ciałem tej bądź tego, która/który śpiewa lub gra, ten związek jest erotyczny – lecz w żaden sposób „subiektywny” (nie ma we mnie słuchającego „podmiotu” psychologicznego; rozkosz, o której marzę, nie zmierza do wzmocnienia – wyrażenia – podmiotu, przeciwnie: zmierza do jego osłabienia). Ta ocena mieści się poza prawem, udaremnia prawo kultury, ale również antykultury, rozwija poza podmiotem wszelką wartość skrywaną za „Lubię” bądź „Nie lubię”. Jako że jest to kwestia mojego wyboru tego, co nie może mnie samego wybrać, szczególnie sami śpiewacy i śpiewaczki opowiadają się za dwiema kategoriami, które mógłbym nazwać „ prostytutkiwnymi”. Będę zatem swobodnie wychwalał artystę mało znanego, drugorzędnego, zapomnianego, być może martwego, odwrócę się od uświęconej śpiewaczej gwiazdy (powstrzymajmy się od przykładów, posiadają one jedynie wartość biograficzną) i rozszerzę mój wybór na wszystkie gatunki muzyki wokalne, włączając w to muzykę popularną, w której nietrudno będzie mi znaleźć podział na feno-śpiew i geno-śpiew (pewni artyści wykonujący muzykę popularną mają „ziarno”, natomiast inni, sławni go nie mają). Co więcej, poza głosem „ziarno” lub jego brak trwa uporczywie w muzyce instrumentalnej, bowiem jeśli nie ma w niej już języka, odsłaniającego *signifiance* w jej skrajnym zakresie, to przynajmniej istnieje ciało artysty na nowo zmuszającego mnie do oceny. Będę oceniał wykonania nie według reguł interpretacji, przymusów stylu (wysocze zresztą zwodniczych), które prawie w całości należą do feno-śpiewu (nie będę się zachwycał „ścisłością”, „światlistością”, „szacunkiem dla tego, co zostało zapisane” itd.), lecz według danego mi obrazu ciała (postaci). Mogę słuchać obdarzony pewnością – pewnością ciała, rozkoszy – jak klawesyn Wandy Landowskiej wydobywa się z wnętrza jej ciała, a nie pochodzi z drobnych ćwiczeń innych klawesynistów (palcówek praktykowanych do tego stopnia, że klawesyn zamienia się w całkiem odmienny instrument). Jeśli zaś chodzi o muzykę fortepianową, wiem od razu, która z części ciała gra, czy to ramię, zbyt często – niestety – umięśnione niczym łydka tancerza, czy paznokieć (mimo zamaszystych ruchów nadgarstka), lub czy jest to, przeciwnie, jedyna erotyczna część ciała pianisty, czyli opuszek palców, którego „ziarno” tak rzadko słyszymy. Należy dzisiaj przypomnieć, że

w epoce, w której znajdujemy się pod presją masowo tworzonych płyt mamy do czynienia ze spłaszczeniem techniki. Owo spłaszczenie jest paradoksalne: wszystkie wykonania są spłaszczone w s w e j d o s k o n a ł o ś c i – istnieje tylko feno-tekst).

Wszystko to zostało powiedziane w związku z muzyką „klasyczną” (w szerokim sensie tego słowa), lecz jest rzeczą oczywistą, że proste rozważanie dotyczące „ziarna” muzycznego mogłoby doprowadzić do innej historii muzyki niż ta, którą znamy (tzn. całkowicie feno-tekstualnej). Jeśli uda się wypracować pewną „estetykę” rozkoszy muzycznej, to bez wątpienia zgodzimy się przyznać mniejsze znaczenie zadziwiającemu tonalnemu zerwaniu, do jakiego doszło w nowoczesności.

Przełożył *Jakub Momro*

Abstract

Roland Barthes

The Grain of the Voice [Le grain de la voix]

This essay deals with the relationship between language and the voice in contemporary theory and musical performance practice. Building on Julia Kristeva's work, Barthes makes a distinction between the phenotext and the genotext. The first denotes the dominant scheme of performing and listening to music, while the second, postulated by Barthes, covers all those elements of both musical and broadly acoustic experiences – elements that are not subject to the laws of representation but to those of *jouissance*. In order to conceptualise this experience, the author introduces the notion of the 'grain of the voice': it allows us to describe the subjective experience of aural perception.

Keywords

jouissance, listening, song, voice, phenotext, genotext