Jovana Ibrajter

Univerzitet u Novom Sadu

Akademija umetnosti

Katedra za muzikologiju i etnomuzikologiju

UDC 78.071.1:929 Berio L.

doi:10.5937/ZbAkUm1801135I

Stručni rad

Muzički potencijali govora u delu *Sekvenca III* Lučana Berija¹

Apstrakt: U tekstu je obrazložen način na koji je Lučano Berio tretirao literarnu komponentu u kompoziciji *Sekvenca III*. Pritom se nastojalo da se pronađu uzori, koji su Berija, potencijalno, inspirisali na „poigravanje“ sa odabranim poetskim delom. Karakterističan način na koji je italijanski kompozitor radio sa rečima, oduzimajući im status nosilaca značenja, zahtevao je uključivanje drugih kodova komunikacije, kao što su isticanje melodijsko-ritmičkih potencijala govora, te gest i mimika. Zbog svih specifičnosti Beriove kompozicije, ispituje se mogućnost njenog svrstavanja u praksu performativnih žanrova.

Ključne reči: Lučano Berio, *Sekvenca III*, tekstualna fragmentacija, značenje, nova vokalnost.

Uvod

Igra za čitaoca

Za početak, kratka igra za čitaoca!

Svaki stih iz dole navedenog niza treba posmatrati kao zasebnu celinu. Ilustrativnosti radi može se zamisliti da su oni, zapisani na pojedinačne papiriće, ubačeni u šesir i promešani; izvlače se sistemom slučajnog izbora i lančano nadovezuju jedan na drugi, sve dok se ne iskoristi poslednji od devet stihova.

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

¹ Ovaj tekst predstavlja seminarski rad realizovan na IV godini OAS Muzikologije na Akademiji umetnosti Univerziteta u Novom Sadu u klasi prof. dr Ire Prodanov, akademske 2017/2018. godine.

Rezultat nasumičnog raspoređivanja ovih kratkih stihova jeste poetska forma koja, kreirana na takav način, ima mnoštvo varijanti. Cilj sprovedene igre rečima je da se pokaže da nijedno čitanje navedene pesme nije pogrešno, tj. da tačno rešenje ne postoji. Čitalac je može započeti poslednjim stihom, a završiti prvim; može čitati horizontalno, vertikalno, cik-cak putanjom, itd. Pesme sa pokretnim stihovima, kakva je ova, čine specifikum žanra modularne poezije (Halfyard, 2007). One su tipičan primer otvorenog dela, čiji tumač ima ulogu da u trenutku interpretacije slobodno organizuje postojeće segmente, odnosno da „ne bude samo uživatelj, već da zajedno sa autorom učestvuje u fizičkom uobličenju dela ili transformacijama materijalnog oblika dela“ (Šuvaković, 1999: 232).

Autor pesme koja je upotrebljena za upravo okončanu igru je Švajcarac Markus Kuter (Markus Kutter). Na njoj je zasnovano delo *Sekvenca III* (*Sequenza III*), italijanskog kompozitora Lučana Berija (Luciano Berio).

Berio je u ovom ostvarenju, koristeći se tehnikom fragmentacije teksta, proširio granice jezičke igre koja se na početku nudi čitaocu; mogućnost premeštanja stihova kompozitor je primenio na manje jezičke celine, slobodno raspoređujući i kombinujući reči i slogove iz Kuterove pesme. Njihovo konačno oblikovanje prepustio je vokalnom interpretatoru, koji u tekstualnim fragmentima pronalazi novo značenje. „Rascepkane“ stihove pesme izvodi u rasponu od svakodnevnog vokalnog ili govornog do umetnički vokalnog ili pevanog, nastojeći da muzički sadržaj „iscrtava“ telesnim pokretima.

Osim što mu je omogućeno da u određenoj meri uređuje segmente tekstualnog predloška, pevaču *Sekvence III* sloboda je dopuštena i iz aspekta afektivne i ekspresivne dramaturgije, kao i ritma i tonske visine izvođenja. Uprkos tome što vokalne akcije moraju biti vremenovane u okviru podele od 10 sekundi na svakoj stranici notnog teksta, o Berioovom delu se može govoriti kao o formi otvorenog tipa. U prilog tome ide činjenica da ga interpretator u trenutku izvođenja iznova „stvora“, slobodno organizujući njegove unutrašnje strukture.²

2 Tvrdnja Ctirada Kohouteka da je aleatorika tehnika komponovanja u kojoj je proces stvaranja, ali i izvođenja muzičkog dela, prepušten manje ili više kontrolisanoj slučajnosti, ide u prilog tumačenju *Sekvence III* kao forme otvorenog tipa. Kontrolisanu aleatoriku on naziva još i relativnom, usmerenom ili ograničenom (Kohoutek, 1984).

Tretman teksta u kompoziciji Sekvenca III
Igra za Lučana Berija

Italijanski kompozitor Lučano Berio³ je kompoziciju *Sekvenca III* za ženski glas napisao 1965. godine. Ona je treća u nizu od četrnaest istoimenih ostvarenja, kojima je Berio, u periodu od 1958. do 2002. godine, satkao gotovo neprekinutu nit u svom opusu.⁴ S obzirom na kontinuum koji se uočava može se pretpostaviti da je kompozitor već na samom početku imao ideju da će napisati niz srodnih dela u kojima će istraživati tehničke i izražajne mogućnosti različitih instrumenata, te da ih je stoga nazvao *Sekvenca*. Ako se pođe dalje u traženju motiva za ovakvo naslovljavanje kompozicija, doseže se do pojma sekvence kao najstarijeg i najznačajnijeg oblika tropiranja u starohrišćanskoj muzici. Pošto je reč o postupku koji se vezuje za vokalnu umetnost, deluje da bi sličnost sa navedenom srednjovekovnom pojavom mogla da se traži isključivo u *Sekvenci III*, te da u širem kontekstu nema naročitog smisla. Međutim, u prilog ovakvom tumačenju ide razmišljanje o tome da je kompozitor u određenoj dozi slobode koja je bila dozvoljena izvođaču hrišćanskih sekvenci potencijalno video uzor i podsticaj da sličan princip prenese u svoja ostvarenja. Sloboda o kojoj se govori odnosi se na umetnute duge melizme, odnosno na sposobnost crkvenog pevača da, osim dodavanjem reči, glasovnim „manipulacijama“ bliže određuje i komentariše osnovni tekst.⁵

Eksperimentišući sa raspoloživim literarnim predloškom, Lučano Berio je u *Sekvenci III* preduzeo akcije koje izlaze iz okvira „igre“, predviđenih od strane Markusa Kutera.⁶ Naime, devet stihova njegove pesme, čiji je raspored pesnik prepustio volji

3 Lučano Berio (1925–2003) je prve muzičke korake napravio u rodnom gradu Onelji (Oneglia), zahvaljujući svom ocu i dedi. Dvojica orguljaša su najmlađeg Berija podučavali sviranju klavira. Na privatnim časovima održanim u njihovoj kući često je korepetirao pevačima, pa se rano upoznao sa vokalnom umetnošću. Dok je pratio soliste na audiciji za stipendiju za studiranje na Milanskom konzervatorijumu (Conservatorio di Milano), koji je i sam pohađao od 1945. godine, upoznao se sa Ketii Berberian (Cathy Berberian, 1925–1983). Ubrzo nakon prvog susreta, njih dvoje su stupili u brak. Specifičnost glasa K. Berberian i, iznad svega, njene interpretatorske sposobnosti, inspirisale su ga da počne da eksperimentiše na polju vokalne muzike (Edwards, 2004).

4 *Sekvence* su pisane za različite solističke instrumente: flautu (1958), harfu (1963), glas (1965), klavir (1965), trombon (1966), violu (1967), obou (1969, kasnije prerađena za sopran saksofon), violinu (1976), klarinet (1980, kasnije prerađena za bas klarinet, a potom i alt saksofon), trubu (1984), gitaru (1987), fagot (1995), harmoniku (1995) i violončelo (2002). Upor. <<http://www.lucianoberio.org/node/45>> 15. 01. 2018.

5 Upravo umetanje netekstualizovanih dugih melizama čini suština tropa, a sekvenca je, sasvim izvesno, započela kao melizmatični muzički trop *Aliluji*. Tek kasnije je, dodavanjem reči, najistaknutija osobina sekvenci postala prisustvo teksta, koji je gotovo uvek silabično tretiran (Judkin, 2003).

6 Oskudni podaci koji se mogu pronaći o Markusu Kuteru (1925–2005), istoričaru, političaru, publicisti i poeti, nisu dali odgovor na pitanje o potencijalnom poznavanju sa L. Beriom.

čitaoca, italijanski stvaralac rasparčao je na mnoštvo fragmenata; razdelio ih je na najmanje jezičke jedinice – foneme i morfeme, kojima je, tek ponegdje u kompoziciji, pridružio celokupne reči ili stihove. Već je tokom šeste decenije 20. veka, kada se odnos između muzike i jezika korenito menjao „ponajpre zbog gubitka glazbene jezičnosti“ (Danuser, 2007: 430), italijanski kompozitor ispitivao fonološke aspekte muzike/ muzičke aspekte fonologije, pozivajući se pritom na rezultate nauke. On je čak, u svrhu što detaljnijeg razumevanja ovog fenomena, kontaktirao stručnjake iz oblasti otorinolaringologije.⁷

Pošto je, sistemom „rasparčavanja“ teksta označioce „ispraznio“ od označenih, pa samim tim i od značenja, italijanski stvaralac mogao je da se posveti ispitivanju složenih zvučnih potencijala govorenih fragmenata. Izvođaču dela, oslobođenom od pritiska da ostvarenje shvati što objektivnije, onako kako je nametnuto posredstvom literarnog, ali i notnog predloška, omogućeno je da ga pročitati i razume na način koji je svojstven samo njemu.

Objašnjenje koje je Berio dao kao prilog uz *Sekvencu III* pokazuje njegovu nameru da interpretatoru u velikoj meri prepusti oblikovanje ove kompozicije, kroz koju se prožimaju dva osnovna načina izvođenja – govorno i pevano. Distinkcija između njih postignuta je specifičnim oznakama u grafičkoj partituri. U njoj se uočavaju tri vrste beleženja teksta: unutar uglastih zagrada upisani su pojedinačni glasovi, odnosno foneme, dok se među kosim crtama nalaze segmenti pojedinih reči, koje treba posmatrati i izgovarati kao delove celokupnog izraza.⁸ Treća osobenost na koju se nailazi prilikom razmatranja literarne komponente odnosi se na tekstualne fragmente, složene vertikalno unutar oblika zagrada. Redosled njihovog nastupanja je, kako je naglašeno u notama, prepušten volji interpretatora. Radi se o segmentima predviđenim za govorno izlaganje, koji su zapisani na jednoj liniji, ali i ispod i iznad nje.

Drugačija kompoziciona sredstva odabrana su da prate svaki od navedenih načina beleženja teksta:

7 Lučano Berio je pri italijanskoj radio i tv stanici RAI 1955. godine, zajedno sa sunarodnikom Brunom Madernom, osnovao Studio za muzičku fonologiju (Studio di fonologia musicale). Dok je u njemu delovao, na Beriovo ime adresirano je pismo, u kom je prosleđen naučni rad sa Kongresa italijanskog društva za eksperimentalnu fonetiku, održanog 1958. godine. U tekstu, čiji su autori Đino S. Sačerdote (Gino S. Sacerdote) i Đuzepe Beluzi (Giuseppe Bellusi), predstavljene su elektroakustičke analize suglasnika. Pismo poslato Beriju 27. aprila 1958, od strane prof. Etoresa Boka (Ettore Bocca) sa Milanske klinike čuva se u Arhivu Bruna Maderne na Univerzitetu u Bolonji (Ramazzotti, 2015). Podstaknut ovim istraživanjem Berio je tretman teksta srodan onom na koji se nailazi u *Sekvenci III* najpre koristio u ostvarenju *Tema – Omaž Džojosu* (*Thema – Omaggio a Joyce*, 1958), zatim u delu *Krugovi* (*Circles*, 1960), a potom i u kompoziciji *Lica* (*Visage*, 1961). U *Licima* se pronalazi jedna jedina reč, čiji je izvorni oblik zadržan. U pitanju je pojam *parole*, koji na italijanskom jeziku, paradoksalno, označava upravo reč.

8 Na primer: /co/ kao deo reči *comes*, /gi/ od *give*, /wo/ i /man/ od *woman*, /al/ i /wing/ iz reči *allowing*, /tho/ od *without*, itd.

Primer 1. Foneme se smenjuju ispod ležećeg tona, čija visina zavisi od volje izvođača. Ovakav postupak otkriva raznolikost boja iste zvučne visine.

Primer 2. Promena tonskih visina uvodi se prilikom izvođenja morfema koji u spoju daju reč.

Primer 3. Melodijski pokreti uočavaju se i kod izlaganja celokupnih stihova.

Primer 4. Mešavinu fragmenta, fonema i morfema, treba izlagati deklamatorno, redosledom koji izvođač odabere.

U prethodnom primeru Berio je, imajući u vidu melodijsko-ritmičke potencijale deklamatornog interpretiranja, naznačio u kom smeru glas treba da se kreće. Ovakav princip notiranja podrazumeva slobodu prilikom tumačenja partiture u smislu registra i veličine intervalskih pokreta. Slično je i u slučaju kada su muzičke oznake zapisane u okviru trolinijskog notnog sistema, koji kao takav ne daje rešenje za konkretno određenje registra. Čak je i treća mogućnost, koja odgovara tradicionalnom načinu zapisivanja muzičkih komponenti, otvorena za transformacije onoga ko delo čita, jer poseduje precizno ispisane odnose intervala, ali je njihova visina relativna, odnosno zavisna od tona kojim pevač započne određenu muzičku misao. Note zapisane u trolinijskom i petolinijskom sistemu podvučene su nizovima fonema, morfema, te dužih rečeničnih sklopova. Ponekad se dve morfeme iz iste reči nađu veoma blizu jedna drugoj, tako da se iz njihovog spoja formira zvučanje, koje je nosilac određenog značenja. Premda se, pored toga, na pojedinim mestima pojavljuju još i čitave reči, ili čak rečenice, njihova funkcija nije semantička.⁹ O tome svedoči tvrdnja kompozitora da „[...] redosled reči nikada nije izložen tako da one formiraju značenijske fraze. Sled slogova nema za cilj da proizvodi reči i, konačno, umnožavanje fonetskih elemenata ne vodi ka konstruisanju slogova ili drugih složenijih elemenata“ (Edwards, 2004: 24, prema Osmond-Smith, 1985).

Lučano Berio se, kada je u pitanju literarni predložak, koristio postupkom fragmentacije, onako kako su to činili postmodernistički književnici. Okupiran činom „rasparčavanja“, pesmi Markusa Kuttera pristupio je kao izazovu bez granica. Italijanski kompozitor je u svakom stihu pesme video mikrokosmos sačinjen od mnoštva čestica; njih je tretirao kao samostalne celine, koje je svojevoljno raspoređivao i kombinovao sa drugim činiocima, što je za posledicu imalo ukidanje značenijske vrednosti stihova ili reči iz kojih potiču. Fragmentaciju je smatrao pogodnim sredstvom za razbijanje iluzije „o velikim sistemima koji pretenduju da su jedini u posjedu Istine i da njihove ideje imaju univerzalnu važnost“ (Lešić, 2008: 416).

Ukoliko se u obzir uzme stav da je postmodernizam, uslovno rečeno, srodnik modernizma, jer „ne predstavlja toliko suprotnost modernističkim izražajnim postupcima koliko modernističkom senzibilitetu“ (Lešić, 2008: 416), opravdano je razmišljati o tome da su modernistička stremljenja iz prve polovine 20. veka uticala na Beriov umetnički izraz.¹⁰ U ovom slučaju sličnost je uočena u vezi sa dadaizmom – pokretom čiji su tvorci, sa ciljem vraćanja jezika na njegove primarne postulate, preispitivali semantički aspekt umetnosti. Tragajući za novim/starim načinima izražavanja, oni su u prvi plan stavljali zvučne potencijale govora.

9 Na njih se nailazi sledećim redosledom: 60" – *a woman*, 1' 50" – *give me a few words for a woman*, 3' 50" – *to sing*, 4' 20" – *a truth*, 6' 10" – *to build a*, 6' 20" – *a few words before*, 6' 35" – *to sing before night*, 8' 15" – *allowing before night comes*, 8' 35" – *to sing*.

10 O različitim teorijskim stanovištima, koja se odnose na određenje postmodernističke umetnosti, detaljnije je raspravljano u knjizi *Fragmenti o muzičkoj postmoderni* (Veselinović-Hofman, 1997).

Rasparčanost i besmisao teksta kojim je podvučena *Sekvenca III* neodoljivo podsećaju na jezik dadaista. Njihov pokret, koji je otpočeo u zaraćenoj Evropi 1916. godine, okarakterisan je kao anti-umetnost, jer predstavlja svojevrsnu „negaciju svega do tad poznatog u umetničkom izražavanju“ (Todorović, 2012: 780). Premda bi se za ostvarenja dadaista reklo da imaju radikalne, destruktivne tendencije, i da su, u najmanju ruku, skeptična u odnosu na postojeće estetske norme, u njihovoj biti pronalazi se nešto praiskonsko, vezano za najstariju tradiciju čovečanstva. Bežeći od surove stvarnosti, koju moderan i napredan čovek, apsurdno, nije sprečio, nego je sve više podsticao njeno nehumano stanje, umetnici su zalazili u duboku prošlost i tragali za jednostavnošću. Sa ciljem da dočaraju atmosferu života u vekovima starim, afričkim i drugim plemenima, dadaisti koriste jezik kojim oponašaju najprimitivnije zvuke iz prirode (Todorović, 2012). Time se stvara asocijacija na prelingvističku fazu komunikacije, onakvu kako je potencijalno izgledala tokom prvih dana svog nastanka.

Zanemarujući sve rezultate i kanone dotadašnje umetnosti, razvijane tokom viševjekovne tradicije, pripadnici ovog pokreta upuštaju se u potpuno razgrađivanje postojećih umetničkih formi. Lučano Berio je, poput dadaista, obesmišljavanjem semantičkog aspekta teksta, u prvi plan stavio njegove tipografske i muzičke karakteristike; fragmente je rasporedio tako da, zahvaljujući intonativnim sposobostima, ali i interakciji sa delovima koji im prethode i slede, na površinu isplivava njihova prirodna muzikalnost.

Da bi postigao efekat nalik onom koji su ostvarili dadaisti, čija se poezija pokazala kao izrazito „muzički obdarena“, Berio se morao osloboditi stega i odstupiti od pravila igre određenih od strane Markusa Kutera; materijal švajcarskog autora prisvojio je kao raspoložive rekvizite, ali je postupke i tok igre odredio sam. Italijanski kompozitor je to učinio sa idejom da što podrobnije ispita akustičke potencijale govorenih fragmenata. Za to je bila neophodna detaljna analiza Kuterove pesme, kojom se prodire u boje i zvučanja svakog pojedinačnog tekstualnog segmenta, nakon koga sledi njegovo pažljivo kombinovanje sa drugim, srodnim delovima. „Kompenzaciju“ za to što je, skidajući sloj po sloj sa njih, rečima ukidao značenje koje su do tada imale, Berio je pronašao u interakciji sa neverbalnim vidovima izražavanja.

Interakcija muzike i neverbalne komunikacije Igra za izvođačicu

Lučano Berio je, eksperimentišući sa mogućnostima glasa, pomerio granice klasične vokalne umetnosti, u čijem se središtu nalazio kult lepote tona i virtuoznosti, u širi prostor pevačke interpretacije. Šezdesetih godina prošlog veka je, najpre u kompoziciji *Lica*, a potom i u *Sekvenci III*, zajedno sa svojom tadašnjom suprugom

– pevačicom Ketí Berberian, razvijao koncept nove vokalnosti.¹¹ Suštinu ovog pojma čini glas koji je u proces izvođenja integrisan jednako spontano kao i gest i mimika. Sa „zalaskom“ u područje nove vokalnosti akcenat se sa izražavanja konvencionalnim jezikom premešta na polje telesnih i vokalnih ekspresija. U skladu sa tim, glas sve češće postaje nosilac melodijsko-ritmički podržanog „govora“, te smeha, plača, jecanja, kašlja, uzdisanja, i drugih urođenih vokalnih izraza, koji su, nagoniski, povezani sa specifičnim pokretima lica i tela.

Ketí Berberian poručuje da je „u svrhu razumevanja nove vokalnosti, važno ustanoviti da umetnost mora da odražava i izražava sopstveno doba; ipak, mora da se obraća i prošlosti, prihvatajući breme istorije. [...] U tom smislu novu voklanost ne treba vezivati isključivo uz savremenu muziku, već i uz nov način pristupanja tradicionalnoj muzici, koji podrazumeva da se prethodno stečeno zvučno iskustvo koristi uz senzibilitet današnjice...“ (Berberian, 2016: 48–49).¹² Iako je neophodno da se izvođač *Sekvence III* oslanja na sposobnosti i veštine klasične vokalne tehnike, on, istovremeno, mora biti „otvoren“ za novine, koje nastaju kao rezultat sve intenzivnijeg zalaska u sferu drugih disciplina, u prvom redu dramske umetnosti. Takav vid interpretacije čvrsto je povezan sa fenomenom muzičkog gesta – pojavom koja obuhvata fizičke pokrete, emotivne iskaze i zvučne kvalitete, i ima ulogu da muzikom podražava telesne gestove, kao i apstraktne misli i ideje (Crnjanski, 2010).

Berio je ispitivao dramaturgiju govornog medija, težeći da ga ozvuči u skladu sa njegovim prirodnim muzičkim potencijalima. Italijanski kompozitor je, objašnjavajući vanmuzičke pojave koje su ga intrigirale, izjavio da u rečima koje analizira akustički i muzički, pronalazi novo značenje: „Ja razotkrivam reč. Isto činim i sa disanjem i uzdasima, koji za mene ne predstavljaju zvučne efekte, nego vokalne gestove, i takođe su nosioci određenog značenja“ (Edwards, 2004: 21, prema Osmond-Smith, 1985).

Vrednost reči, s obzirom na to da gubi ulogu pojma koji nešto označava, biva „raspršena“ na njene zvučne, ritmičke i tembralne kvalitete, koji joj daju neočekivana, raznolika značenja. Na taj način se u kompoziciji *Sekvenca III* uspostavlja ravnopravnost između jezika i tona – dva, u biti, srodna izražajna sredstva – koji postaju saveznici u ispoljavanju raznih emotivnih impulsa. Svestan da recipijent na osnovu govora koji se odvija na nepoznatom, zapravo nepostojećem jeziku ne može donositi zaključke vezane

11 Podstaknuta zajedničkim eksperimentima na području vokalne tehnike, Ketí Berberian je 1966. godine napisala esej *La nuova vocalità nell'opera contemporanea*, koji je preveden na engleski jezik i objavljen u publikaciji *Cathy Berberian: Pioneer of Contemporary Vocality* (Karantonis, Placanica, Sivuoja-Kaupala i Verstraete, 2016). Pored Lučana Berija, koji joj je posvećivao svoja dela za glas, ova vokalna umetnica sarađivala je i sa mnogim drugim renomiranim kompozitorima, poput Bruna Maderna, Igora Stravinskog (Igor Stravinsky), Džona Kejdža (John Cage), Silvana Busotija (Sylvano Bussotti), itd.

12 Koncept nove vokalnosti može se posmatrati u analogiji sa tzv. *proširenom vokalnom tehnikom* (*extended vocal technique*) u muzici 20. veka, u smislu „prekoračenja“ do tada poznatih postupaka koji ispituju potencijale glasa (Moses, 2016).

za tok i sadržaj priče, kompozitor u pomoć poziva kodove neverbalne komunikacije, kao što su mimika, pokret tela, i, svakako, intonacija glasa. Reč je o radnjama koje se, osim slušno, percipiraju uz pomoć čula vida: različiti tipovi smeha, kašalj, udisaji i dahtanje, kliktaji ustima, tremola postignuta podrhtavanjem vilice, zatim akcije koje uključuju pokrete ruku, poput pucketanja prstima, prekrivanja usana šakom ili prstima, te pomeranje ruku spojenih preko usana u obliku šoljice, zarad stvaranja efekta udaljavanja, odnosno približavanja zvuka. Zbog melodijsko-ritmičkih kvaliteta kojima su „napojeni“, i u čijem sadejstvu formiraju naročita značenja, ovi postupci mogu se svrstati u kategoriju muzičkog gesta. On ne podrazumeva „samo fizički pokret koji učestvuje u stvaranju zvuka ili niza zvukova na osnovu postojeće partiture, već specifično oblikovanje koje tim zvukovima daje izrazito značenje“ (Crnjanski, 2010: 27–28).

U skladu sa tim se u *Sekvenci III*, kao posebno interesantne, očituju deskriptivne, ekspresivne oznake, ispisane iznad linijskog sistema. Zahvaljujući njihovom prisustvu, delo je ispunjeno mnoštvom izrazito kontrastnih emocionalnih stanja. Izvođač ovog ostvarenja, koje traje oko osam i po minuta, susreće se sa čak 43 različite afektivne odrednice; pritom se neke od njih pojavljuju i po više puta u toku dela.¹³ U segmentu kompozicije u kome je postignuto stanje najvećeg uzbuđenja, ekstatična osećanja, poput radosti, pomahnitalosti, napetosti, smenjuju se na gotovo svake 2, 3 sekunde. Njihova raznolikost podržana je kompozicionim postupcima, koji podrazumevaju sažetak svih prethodno izloženih zvučnih pojava, što, u kombinaciji, dovodi do dramaturške kulminacije. U (muzičkom) izrazu dominiraju izrazito efektna sredstva, poput širokih arpeđa, simulacije smeha, čistih tremola izazvanih pomoću ruku, ali i bez njih, te akcenata.

Osim oznaka, koje izražavaju potpuno oprečna raspoloženja, a slede jedna drugu u roku od samo nekoliko sekundi, pronalaze se i one emotivne odrednice, koje su toliko srodne, da je skoro nemoguće napraviti distinkciju među njima. Jedan od takvih zahteva odnosi se na simuliranje nervoznog, a posle napetog, zatim pomamnog, te veoma uzbuđenog i mahnitog, onda jecajućeg, naposljetku duhovitog, potom i čežnjivog smeha. Ovaj primer (pr. 5) dokazuje da zadatak koji sprovodi interpretator Beriove kompozicije nije nimalo lak. Od njega se traži da iznese niz raznorodnih, intenzivnih osećanja kao što su ushićenje, opčinjenost, zanesenost, mahnitost, nervoza, ekstaza, itd. Mnoga od njih su specifična utoliko što mogu imati i pozitivnu i negativnu konotaciju, pa čak i od strane istog izvođača mogu biti dvojako „pročitana“.

13 Ekspresivne oznake koje je L. Berio koristio u *Sekvenci III* navedene su abecednim redosledom: *anxious, apprehensive, bewildered, calm, coy, distant, distant and dreamy, dreamy, dreamy and tense, echoing, ecstatic, extremely intense, extremely tense, fading, faintly, frantic, frantic laughter, gasping, giddy, impassive, increasingly desperate, intense, joyful, languorous, muttering, nervous, nervous laughter, noble, open laughter, relieved, serene, subsiding, tender, tense, tense laughter, tense muttering, urgent, very excited and frantic, very tense, whimpering, whining, wistful, witty.*

Primer 5. Kulminacija je postignuta zgušnjavanjem materijala na svim nivoima, počevši od brze smene oprečnih afektivnih odrednica, preko širokog melodijskog raspona glasa, koji obuhvata čas donji, čas gornji registar, pa do izuzetno brzih promena tekstualnih fragmenata. Ovaj deo kompozicije počinje u 4. minuti i 20. sekundi, a traje oko minut i po.

Premda je kompozitor vrlo precizno opisao svoje zahteve, dosledno sprovođenje ekspresivnih odrednica nije moguće. Taj proces, u kome iz jedne vrste uslovljenosti izrasta spontanost, čini suštinu Beriovog dela. Sloboda u ovom slučaju proizilazi iz činjenice da realizacija muzički podržanih gestova zavisi od jedinstvenog delovanja umetnice – „pevačice, glumice ili i jedne i druge“¹⁴, na taj način svaka izvedba kompozicije, makar i od strane iste osobe, donosi drugačiji ishod. Kompozicija Lučana Berija jasan je pokazatelj da „granice izvodaštva, kao i umetnosti uopšte, više nisu jasno definisane – interpretatori prekoračuju svoje područje i zalaze na teritoriju drugih. [...] Nova vokalnost potvrđuje da bi pevač trebalo da bude sposoban da glumi, peva, igra, vlada mimikom, improvizuje – drugim rečima, da utiče na oči jednako kao i na uši“ (Berberian, 2016: 49).

Karakteristike ovog dela, koje provocira spontanost u interpretaciji, a čiji nosilac osim pevačice, može da bude i glumica, navode na razmišljanje o pojmu performansa; on se „gradi na realnom vremenu i prostoru, i osim toga, i fizička svojstva date sredine akceptuje kao relevantne činioce“ (Szombathy, 1998: 106).

¹⁴ Beriov komentar uz partituru kompozicije *Sekvenca III*. Već je ranije Arnold Šenberg (Arnold Schoenberg) sugerisao da bi za izvodača glasovne deonice u ostvarenju *Pjero mesečar* (*Pierrot lunaire*, 1912) bilo bolje angažovati muzički obrazovanu glumicu, nego solo-pevačicu (Soder, 2008).

U komentaru priloženom uz partituru stoji uputstvo, koje određuje da izvođač mrmrlajući izlazi na scenu, i sa tom radnjom ne prestaje do onog trenutka kad publika završi sa aplauzom. Osim ovog slučaja, nema drugih indikacija da je Berio uključivao uticaje spoljašnjih događaja, između ostalog i publike, na samo delo. Činjenica da su u performansu i sličnim formama, kao što su hepening i akcionizam, autori ujedno i izvođači dela, udaljava od mogućnosti da se Beriova *Sekvenca III* u potpunosti sagledava kroz prizmu ove discipline. Ipak, ono što je čvršće vezuje za performans jeste podatak da on nastaje iz „interdisciplinarnih i multimedijalnih pokušaja prevladavanja zatvorene modularnosti modernističkih umetničkih disciplina. Performans je poližanrovski projekat zato što ukazuje kako se različiti žanrovi različitih umetnosti suočavaju i međusobno ‘intertekstualno’ transfigurišu i transformišu“ (Šuvaković, 1997: 9–10).

Upravo je na interakciji između muzike, književnosti, te pokreta tela, koje je, uslovno rečeno, upotrebljeno kao objekat umetničkog rada, zatim i vizuelne umetnosti, u smislu grafičkih dispozicija partiture, čije pojedinosti mogu da budu protumačene na različite načine, zasnovana Beriova kompozicija. Nju krase mnoštvo emocija i afekata, iz kojih proizilaze muzički gestovi, za čije je izvođenje pogodan pasionirani izvođač – onaj koji poseduje veštine izražavanja različitih, oprečnih duševnih stanja, i koji u naletu emocija ispoljava svoj stav. Ovakav interpretator uspeva da kombinuje različite umetnosti i da ih materijalno transformiše i transfiguriše, te da tako od književnog teksta dobije značenje višeg reda, a da posredstvom muzike tvori koautorski projekat između sebe i kompozitora.

Zaključak

Činjenica da je Lučano Berio za kompoziciju *Sekvenca III* odabrao poetsko delo Markusa Kutera, da bi ga potom razbio na mnoštvo malih čestica, i „ispraznio“ od (brojnih) mogućih značenja koje je imalo, na prvi pogled može da deluje kao apsurdan potez; reklo bi se da mu za to uopšte i nije bio potreban bilo kakav tekstualni predložak. Traženje uzora i uzroka za ovakvo postupanje, međutim, dovelo je do zaključka da je, umesto o negaciji i dekonstrukciji, podesnije govoriti o preispitivanju suštine i svih skrivenih potencijala odabrane pesme. Italijanski stvaralac je, poput predstavnika dadaističkog pokreta, „ogoljavanjem“ reči, skidanjem površinskih slojeva sa njih, zalazio u rudimentarne svetove njihovog značenja. Pomažući se sredstvima, kao što su pokreti lica i tela, podržani melodijsko-ritmičkim, afektivnim „govorom“, podstakao je na razmišljanje o samoj biti komunikacije, koju je sveo, reklo bi se, na prelingvističku fazu. Time je dopustio sebi, potom izvođaču, a na kraju i recipijentu kompozicije da na osnovu sopstvenog doživljaja neverbalnih postupaka određuje njeno potencijalno značenje.

Kao i Markus Kuter koji je čitaocima ponudio mnoštvo mogućih varijanti jedne pesme, Lučano Berio je interpretatoru *Sekvence III* na raspolaganje stavio širok spektar melodijsko-ritmičkih rešenja, afektivnih odrednica, te telesnih i vokalnih ekspresija, kojima se „napaja“ sadržaj tekstualne komponente. Suočavajući i preplicući navedene činioce, pevač u trenutku izvođenja, s jedne strane, rešava grafički rebus iz partiture, a sa druge stvara muzičko-dramsku zagonetku, koju svaki uži valac odgoneta na sebi svojstven način, i tako postaje aktivan učesnik u igri.

REFERENCE:

1. Berberian, Cathy. 2016. „The New Vocality in Contemporary Music (1966)“, u: *Cathy Berberian: Pioneer of Contemporary Vocality*, 47–49.
2. Crnjanski, Nataša. 2010. „Od gesta do značenja u muzici – kroki teorije o muzičkom gestu“, u: *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku*, 43, 23–32.
3. Danuser, Hermann. 2007. *Glazba 20. stoleća*. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo.
4. Edwards, Patti Yvonne. 2004. *Luciano Berio's Sequenza III: the Use of Vocal Gesture and the Genre of the Mad Scene*. Denton: University of North Texas.
5. Halfyard, K. Janet. 2007. *Berio's Sequenzas: Essays on Performance, Composition and Analysis*. Farnham: Ashgate Publishing.
6. Judkin, Džeremi. 2003. *Muzika u srednjovekovnoj Evropi*. Beograd: Clio.
7. Lešić, Zdenko. 2008. *Teorija književnosti*. Beograd: Službeni glasnik.
8. Moses, Annika. 2016. *The New Vocality*. <<http://annikamoses.wixsite.com/composition/single-post/2016/05/11/The-New-Vocality>> 20. 01. 2018.
9. Osmond-Smith, David (ed). 1985. *Luciano Berio: Two Interviews with Rossana Dalmonte and Balint Andras Varga*. London: Marion Boyars Publishers.
10. Ramazzotti, Marinella. 2010. „Luciano Berio's Sequenza III: From Electronic Modulation to Extended Vocal Technique“, u: *Ex Tempore. A Journal of Compositional and Theoretical Research in Music*, 15 (1), 81–96.
11. Soder, Aidan. 2008. *Sprechstimme in Arnold Schoenberg's Pierrot Lunaire*. Wales: The Edwin Mellen Press.
12. Szombathy, Bálint. 1998. „Umetnički performans: umetnost živosti i nomadizma“, u: *Strategije novog teatra: zbornik radova sa međunarodnog simpozijuma u okviru 3. INFANT-a*, 105–111.
13. Šuvaković, Miško. 1997. „Postmoderni performans“, u: *Strategije novog teatra: zbornik radova sa međunarodnog simpozijuma u okviru 2. INFANT-a*, 9–19.
14. Šuvaković, Miško. 1999. *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950*. Beograd /Novi Sad: Srpska akademija nauka i umetnosti/Prometej.
15. Todorović, Predrag. 2012. „Dadaizam i avangardizam“, u: *Književna istorija*, 44 (148), 779–787.
16. Veselinović-Hofman, Mirjana. 1997. *Fragmenti o muzičkoj postmoderni*. Novi Sad: Matica srpska.
17. <<http://www.lucianoberio.org/node/45>> 15. 01. 2018.

Musical potential of speech in *Sequenza III* by Luciano Berio

Abstract: The paper explains the manner in which Luciano Berio treated the literary component in his composition *Sequenza III*. At the same time, it aims to identify models which might have inspired Berio to “play” with the chosen poetic text. The characteristic manner in which the Italian composer dealt with words, depriving them of their status of the carrier of meaning, required other codes of communication to be included, such as emphasising the melodic-rhythmic potential of speech, as well as gesture and mimicry. Taking into account all the specifics of Berio’s composition, the possibility of classifying it into the performative genre is considered.

Key words: Luciano Berio, *Sequenza III*, text, meaning, nonverbal communication.