

Милена БОЖИКОВА

Институт за изследване на изкуствата
Българска академия на науките, София
mbojikova@yahoo.com

СЛОВОТО В МУЗИКАТА НА ХХ ВЕК

Въпросът за взаимозависимостта между текста и музиката е неизчерпаема тема с множество аспекти, в чиито фундамент е звукът. Когато музиката излиза от анонимност и поема професионален път преди около десет столетия, тя влиза в църквата, за да съпроводи Словото. Първите органи са изцяло вокални, те „разпяват“ текста и изработват семантиката на интонациите и интервалите. През столетията функцията на текста се променя – от интерпретирането му като духовна ипостас в барока до индивидуалните платформи в тълкуването на текста – отразени в „манифестите“ на Шьонберг и следвоенния авангард през ХХ век.

Цялата музикална история е история на тълкуване на Словото и различни авторски текстове чрез музиката – от фонетичната специфика през конкретните страни на текста и неговата описателност до трансцендирането му чрез музикални внушения. През романтизма литературните жанрове инспирират прототипи в музикалната форма, например „Сонети по Петрарка“ на Ференц Лист, видими също и в ХХ век. Литературните жанрове се издигат в парадигми и навлизат в музиката със същите имена – балада, поема, приказка, легенда и пр., след като пеещото от идеал в инструменталната музика на XVII–XIX век провокира това в следващите векове. Затова в настоящото изложение широкият диапазон от взаимни провокации на текст и музика дори в контекста само на ХХ ще бъде сведено едва до няколко конкретни много ярки стилистични интерпретации, инспирирани от „езика“ на Самюъл Бекет. Към „езика“ му принадлежат три процеса – първият, на текстови творби, в това число са и кратките му словесни форми. Делюз го нарича „Език I“ езикът на романите, чиито връх е „Watt”. Вторият – са радиопиесите му, с които напуска семантиката на словото в посока на чистата интонация

и образ, назован от Делъоз като „Език II“, тръгващ от романа „Безименният“, пронизвайки театъра, и разширен в радиопиесите. Третият е този на пълната безсловесност, тишина в полза на образа и инцидентния шум в телевизионните му пиеси. „Език III“ в определенията на Делъоз е получил „тайната на своята комбинаторика именно от телевизията; това е предварително записан глас, който всеки път се създава само заради образа и едва сега придобива форма“ (Deleuze 1992:72–78).

Над 30 композитора са автори на над 50 опуса по бекетови текстове, сред които са: Лучано Берио (*Sinfonia*, 1968); Майкъл Финиси (*Enough*); Дьорд Куртаг, Ричард Барет, Филип Глас; Роман Хаубенщок-Рамати, Хайнц Холигер, Паскал Дюсапен (*Quad*, Пети квартет), Bernard Rands (Мемо за соло тромбон по пиесата *Not I*); Roger Marsh (*Bits and Scraps* по *How It is*); Mark-Anthony Turnage (*Your Rackaby*), Jérôme Combier (*Pour Samuel Beckett: Noir gris*, 2007) и много др.

Жил Делъоз в знаменитото си послесловие в изданието с бекетови пиеси¹ прави разликата между *Épuisé* (изтощен) и *Fatigué* (уморен), чрез която той разбулва основен структурен принцип при Бекет, наричан от него „гасене“ на изображението, „изчерпване на изображението“. Изтощението той определя като нещо повече от умората:

„Изтощението не е обикновена умора... Умореният само е изчерпал възможността за реализация, а изтощият няма повече възможности“ (Deleuze 1992:57). Изтощава се това, което не се реализира като възможност (Deleuze 1992:57–58).

Ще се спрем на Мортън Фелдман, Дьорд Куртаг и Паскал Дюсапен и някои от интерпретациите им по Бекет.

Дьорд Куртаг има три опуса по текстове на Бекет: „What is the word“ op. 30a за сопран и пиано, „What is the word“ op. 30b (1990–1991) за рецитатор, смесен хор и камерен състав и „... pas à pas – nulle part...“ op. 36 (1993–1998) по текстове на Бекет и по неговите преводи на максимите на Себастиан Шамфор (Sebastien Chamfort, 1741–1794) за соло баритон, струнно трио и ударни инструменти. Това, което би могло да предизвика опит за сравнение и конфронтация между Дьорд Куртаг и Мортън Фелдман в чуването и полагането върху музика на бекетовите текстове, е жанрът – опера. Практически и двамата създават вокално-инструментални опуси, които по отделни критерии могат да бъдат приближени до монодрамата. Но Куртаг, който дълго време е искал да напише опера по текст на Бекет, се въздържа от подобни определения за опусите си по негови текстове, докато Фелдман се осмелява да направи това, като, имайки предвид резултата, изкушаващо е да се предполо-

¹ Deleuze, Gilles. *L'Épuisé*. In: Samuel Beckett. *Quad et Trio du Fantome... que nuages... Nacht under Traume*. Traduit de l'anglais par Edith Fournier. [Paris] Les Editions de Minuit, 1992, p.57–106.

жи, че той прави това единствено по силата на получената от Римската оперна администрация поръчка за написване на опера. На фона на сходни външно формални решения разликите между музикалните внушения и на Куртаг, и на Фелдман са исконно различни.

Бекетовите опуси съдържат скрити посвещения за разлика от останалите опуси на Куртаг. Известен е поводът за написването на първия му опус по Бекет. Певицата и актриса Илдико Моньок след инцидент през 1968 загубва говора си. Пиесата става фактор за освобождаване от страданието в няколко посоки: а) то е в памет на Бекет и на последните му поетични реплики; б) то е потиснат спомен за депресията на Куртаг в Париж; в) то е възможен път за излизане от дислексията на певицата.

През 1986 Бекет постъпва в болница с белодробен емфизем, а през 1989 един месец преди да почине написва на два езика – френски и английски – последното си стихотворение „Comment dire“/„What is the word“, по което Куртаг създава опуси 30a и 30b. През 1990 Куртаг дава ръкописа на нотите на Моньок. Липсва специално посвещение, макар че в заглавието е включено името на певицата, но фактът че през март 1990 пиесата е завършена само за три дни, подсказва *in memoriam* на Бекет, който умира на 22 декември 1989. Физическият недъг, страданието, психическите проблеми като мании, страхове, плод на лоша личностна адаптация, както и социалните извращения се превръщат в провокация за творчество. Подобни вътрешни напрежения представят литературните фантазми на Бекет, Кафка и Пруст, към които Куртаг неслучайно показва особено разбиране, изразява предпочитания и привлича в няколко свои композиции. Дали болестта може да е тема за творчество коментира и Делюз по повод на Ницше, за да я отрече, но я приема все пак като факт за принудителна трансформация на личността (Делюз, Ницше 1997:16–17).

Път към „... pas à pas – nulle part...“ е първата постановка на „Краят на играта“ на Бекет в Париж през 1957 под режисурата на Роже Блин – режисьор и актьор със силно влияние върху Куртаг.

Дьорд Куртаг - „... pas à pas – nulle part...“

Handwritten musical score for "pas à pas – nulle part" by György Kurtág. The score includes vocal lines and staves for Violin I, Violin II, Viola, Clarinet in A, Bassoon, Oboe, and Cello/Double Bass. The music is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns and dynamic markings.

Key markings and annotations include:

- Sostenuto* (written above the vocal line)
- pas à pas – nulle part* (written above the vocal line)
- peante, strascinato* (written above the vocal line)
- pp* (pianissimo) in the vocal line
- arco* (arco) in the Viola part
- pp* (pianissimo) in the Viola part
- 1#*, *2#*, *3#* (fingerings) in the Oboe part
- 1#* (fingering) in the Cello/Double Bass part

© Editio Musica Budapest

Може да се предположи какво мотивира Куртаг за ново произведение по Бекет – отново мащабът и силата на отчаянието, което композиторът споделя в определени периоди от живота си, но спрямо което има шанса да упражни своя модел на просветляване, отваряне на нажежените пространства към алтернативни или огледални пространства и срещу модела на бекетовите внушения за безперспективност, безнадеждност, апокалиптичност, катастрофалност, за дехуманизирана среда и нечовешки взаимоотношения (в „Краят на играта“ дори най-добрият вариант на човешко съществуване за Бекет представлява различна форма на уродливост при четиримата герои: трима са в незавидна ситуация – Клов не може да седи, Наг и Нел са без крака и живеят в кофи за боклук (и трите имена на три различни езика означават пирон), а четвъртият – Хамър (чук) е сляп и в инвалиден стол). И двете произведения на

Куртаг „What is the word“ и „... pas à pas – nulle part...“, несравними като цяло, се обединяват от куртаговото мислене като *work in progress*. Произведенията взимат за отправна точка именно тези бекетови текстове, които са двуезични в творчеството му и спрямо които основна ключова дума е „противоречие“.

„Вместо едно пространство – има две. Взаимодействието на двете езикови маси дава нещо: оттук идва особеното обръщане на думата, елиптичността, показната игра на съгласни и гласни, в която участват двата езика, по значимост на тези и другите са обратно пропорционални едни на други. (...) Тогава разбираш, как, практически без да напуска едно и също пространство, където той пътьом строи от отзвучите на току-що захвърленото, писателят може да измисли трети, нов, още не вроговен език, в който английският и френският се поддържат и се разрушават един друг: бекетов език“ (Жанвье 2000).

И двамата автори интерпретират два европейски варианта на миминализъм – литературен и музикален, бекетовия и куртаговия: Куртаг пише музикални епиграми (в опус 36) с пределна концентрация на израза, каквито изработва в седемте досега тома на клавирния цикъл „Игри“, Бекет – уникални концентрирани афористични текстове *Mirlitonnades* (1978) на френски език първоначално, наречени „потискащи френски безмислици“. Бекетовите и куртаговите текстове се оказват много сходни по езикова компресия, фантастична музикалност в словото и музиката, епиграмност и виртуозност. Сблъскването на звук и тишина – особено типично за късните бекетови пиеси, радиопиеси и телевизионни пиеси, е основно средство за напрежение и формообразуване и при Куртаг.

И двата опуса на Бекет, взети от Куртаг като идеен тласък, отреждат място на смъртта като цел и смисъл на житейското безмислие и абсурдност. И за носители на идеята на смъртта в двата опуса Куртаг прави артикулационно идентичен избор: в опус 30 това е заекването, мъчителното изговаряне, липсата на реч като критерий за липса на жизненост; в опус 36 метафората на смъртта са шествието, стъпките, маршът, танцът – чрез отделните части.

Някои историци обясняват чувствителността на Куртаг към този проблем с твърдението, че кризисният му период в Париж, преодолян след терапевтичното лечение на Мариане Щайн, е бил съпроводен от дислексия (Kunkel 2000:38) – факт, който не присъства в биографията му. Непопулярно твърдение за живота на Бекет е също, че той пише *What is the word* след инфаркт, съпроводен с амнезия и загуба на речева артикулация. Този текст, както очевидно е зададен от Бекет и употребен от Куртаг, се оказва познато изживяване и за двамата. Той дава възможността да се възстанови езика по начина, по който детето го усвоява. Което изглежда като най-подходящия начин да върне актрисата Илдико Моньок на сцената и естествено да възстанови речта си.

Бекет се опитва напълно да се откаже от речта и да заличи субекта, Куртаг тръгва в обратна посока от невъзможността за реч към излизащо от рамките на артистичното изображение връщане на субекта и постигане на идентичност. Докато при Бекет стихотворението е артистично упражнение на езика, то Куртаг симулира реалния си опит от дислексията чрез действителното заекване на актрисата Илдико Моньок (Илдико Монуók) в ролята на рецитатор с унгарски текст. Във втория вариант на *What is the Word* (опус 30b) е запазено пелтечещото артикулиране от ранната пиеса, съпроводено с оркестър и хор с бекетовия текст на английски език.

*КОЯ Е ДУМАТА (англ. WHAT IS THE WORD)
КАК ДА КАЖА (фр. COMMENT DIRE)*

безумие –
 безумие за да –
 за да –
 коя е думата –
 безумие от това –
 всичко това –
 безумие от всичко това –
 дори при –
 безумие дори при всичко това –
 поради –
 безумие предвид всичко това –
 това –
 коя е думата –
 това тук –
 тук ей това –
 всичко това ей това тук –
 безумие когато всичко това –
 видяно –
 безумие предвид всичко това ей това тук от –
 това тук от –
 коя е думата –
 да видя –
 да съзирам –
 изглежда че съзирам –
 да трябва да изглежда че съзирам –
 безумие да трябва да изглежда че съзирам –
 коя –
 коя е думата –
 и къде –
 безумие да трябва да изглежда че съзирам какво беше –

къде –
коя е думата –
там –
ей там –
далеч ей там –
надалеч –
надалеч, далеч ей там –
заглъхващо избледняващо –
избледняващо надалеч далеч отвъд това, което съществува –
коя –
коя е думата –
тъй като всичко това –
Всичко това тук –
Всичко това тази тук –
Безумие да видя какво –
съзирам –
като че ли съзирам –
трябва да изглежда че съзирам –
Избледняващо надалеч далеч отвъд това, което съществува –
безумие да трябва да изглежда че съзирам избледняващо надалеч
далеч отвъд това, което съществува –
коя –
коя е думата –
коя е думата.

(Превод М. Божикова)

ДЪБОРД КУРТАГ – SAMUEL BECKETT: WHAT IS THE WORD OP. 30A

Siklós István tolmácsolásában

Beckett Samuel üzeni

Monyók Pldikóval

Kurtag György op. 30a

Pf. *mp*

Mi is a szó hi - á - ba - va - ló

Pf.

hi - á - ba - va - ló nak hoz nak hoz

poco

poco

- 7 -

C.ing *mp*
 Perc 1 *mp* Ratschel
 (1) Prestissimo, geflüstert
 Soprano what is the word
 C. alto what is the word
 Tenor what is the word
 Baritone what is the word
 Bass what is the word
 Recit *szó*
 Pf

© Editio Musica Budapest

В тази именно форма на самоизразяване на Бекет се осъществява и пиесата му „Not I“ (1972), която в качеството си на антиномия се доближава до последното му стихотворение „What is the word“. Бекет отново изолира в „Not I“ отделни части от техния знаков ствол, изолира устата от цялостта на тялото, като „орган без тяло“, илюминира устата в монолога и я превръща в действащ (не лице, а) орган на сцената, което в „What is the word“ Бекет реверсира, обръща – изолира речта от тялото като „тяло без органи“.

Близостта между Куртаг и Бекет се обяснява още с изключително тънкия усет за нюанси и атака на въздействие. Може да се предположи, че към годината на създаване на опусите 30 Куртаг е знаел за пиесата на Бекет „Not I“, но не е известно дали нарочно или интуитивно постига сходство между двата женски образа – поне несъмнено съществуват основания за това. И при Куртаг, и при Бекет женският образ присъст-

ва като „орган без тяло“, като „монолог след космическа катастрофа“ (Чоран 2000): при Куртаг той е „пелтечещата реч“, при Бекет – „слаба и едновременно с това безпределна, всепоглъщаща уста“ (по определението на Чоран 2000); и двата образа изпълват пространството в една монодраматургична идея; и двата образа осъществяват в по-голяма (при Бекет) или в по-малка (при Куртаг) степен тенденция към промяна, към трансформация.

Бекетовите послания, разбира се, не са никога във видимата част на айсберга, във формата, изображението, смисъла, които са на повърхността. Бекет избягва семантиката на речта. Това го показва в радиописите си, в поезията си, в репликите на героите си. Всичко при него е не във фиксираните с времето символи, а в създаването на нови такива. Същото постига и Куртаг. Така специфичните за стила му спирания, елипсиси, парантези, фермати и паузи в музиката никога не са дискурсивни.

Самият Бекет неведнъж изказва този именно вътрешен сблъсък на речта като идентификация на личността и абсолютното ѝ деперсонализиране чрез речта. В оркестровата версия Куртаг прави същото: певицата уж е напуснала личното си пространство и дели друго общо пространство, но не установява комуникация с другите, които пребивават в него; тя присъства, но е в самоизолация; двете страни говорят различни езици, въпросите не са адресирани един към друг. Отсъства речева и емоционална комуникация, има само движение в пространството и послание чрез него. Куртаг постига фантастично звуково отразяване на двете групи, които всъщност остават капсулирани една за друга. Това е същото, което Бекет прави преди това: в радиописите например речта има смисъл с неясната и специфична семантика на звуците, фонемите, интонациите; в Quad отсъства реч, липсва комуникация и взаимодействие между фигурите – съществуват само еднакви фигури с еднакви движения в общо пространство, в което единствено центърът остава извън траекторията на движението.

Стилът на Куртаг в музиката е в много отношения еквивалентен на бекетовия в поезията. Нито Берио, нито Фелдман, нито Дюсапен, нито кой да е друг композитор, интерпретиращ Бекет, не показва подобно стилово сходство. Най-очевидните черти идват: от литературния минимализъм, от концентрацията и краткостта в езика, богатите метафори, пунктуацията и паузирането, усета към цвят и пространство, напрежението в звука и тишината, значението на мълчанието, ефектите на пробиви в нивата тишина/звук. Ако ползваме блестящото сравнение, което Бекет си прави с Джойс², мястото на Куртаг би било именно второто.

„От самото начало Бекет упорито се стреми да създаде стил, който да движи всичко напред, пробивайки и едновременно увеличавайки

² „Той е „синтезатор“: внася в текста си колкото може повече. А аз съм „анализатор“, старая се да зачеркна колкото може повече“.

тъканта. Той усъвършенства този стил, създавайки свои романи и пиеси, разголява го в „Comment c'est“ и накрая му дава ослепително да се възпламени във великолепия блясък на последните текстове. Понякога това са кратки фрагменти, които непрекъснато се гонят един друг затава, за да се опитат по този начин напълно да разкъсат повърхността на думите, както това става в стихотворението „Comment dire/What is the word“ (Deleuze 1992:105).

Съвършено друг подход към текста показва Лучано Берлио в *Sinfonia* – хрестоматиен пример за полистилистика. Берлио продължава поставеното от Бекет превръщане на изкуството в задължително търсене, което е особено изострено в „Безименният“.

Първата част на *Sinfonia* на Берлио е написана по текстове на Клод Леви-Строс, втората част (O, King) е в памет на убийтия същата година Мартин Лутер Кинг. Третата част, която Берлио смятал да нарече „Отплаване към остров Китера“ по картината на Жан-Антуан Вато, с пределното си безпрецедентно насищане с цитати става предвестник на платформата на постмодернизма от 80-те. Само част от цитатите е шокираща като обем: Шьонберг, Малер, Равел, Берлиоз, Стравински, Р. Щраус, Берг, Бетовен, Булез, Щокхаузен.

Присъствието именно на писателя „Безименният“ в обкръжение на единствено по рода си струпване на музикални цитати е в забележителен унисон с посланието на Бекет. Тази архетипна съгласуемост фолклор–абсурд всъщност се доказва косвено и от Бекет, и от Берлио чрез въпроса за авторството. Конкретно бекетовите образи излъчват страха от загубата на личността и на собственото име, невъзможността да се съществува, бързото призрачно присъствие и мъката на реалното съществуване, страха от безкрайното. „Длъжен съм да говоря. Никога няма да замълча. Никога“ – казва бекетовият герой в тревогата си да стане безличният, „безименният“.

Причината, поради която Берлио използва текста на Бекет, е само предмет на предположения. В собствените му обяснения се чете следното:

„Противопоставянето на контрастиращи елементи е, всъщност, основната идея в цялостния смисъл на тази част от Симфонията – разделът, който се разбира и остава в съзнанието на слушателя като „майсторски създаден обект“. /.../ Връзката слово и музика може да изглежда своеобразна интерпретация (подобно на тълкуването на сънищата) на този поток на съзнанието, който по най-непосредствен начин е изразен в характера на малеровата част. /.../ в съзнанието се появява преди всичко образът на река, течаща през постоянно променящи се ландшафти, спускаща се понякога под земята – и появяваща се на повърхността в друга различна местност; възникваща като напълно ясна форма или като дребни частици, разпилени в заобикалящите ги музикални образи. (Анотация към диска, цит. по XX век 1995:114–115).

В опусите на Паскал Дюсапен гласът също играе много важна роля. Авторът върви към вариант „транскрипция“ на вокалните послания в инструментални, променя функциите, специфичностите, техниката. В названията на пиесите му, в анаграмите – Go-Dot; To-God (в To God за сопран и кларинет, 1985), той напомня за Бекет със сричковата инверсия между името на Годо и пространствените размени в In & Out (1989) и пр. Дюсапен присъства във френската и отчасти в немската хуманитарна традиция – факт е, че Концертът му за цигулка Quad с посвещение на знаменития философ, вплита западноевропейски дискурси, но отива по-далеч в пространството от постмодерната всеядност, „произвеждайки присъствие“, осъществявайки комуникация с реминисценциите от бароковата практика чрез избора на тембри, сюжети, даже с идеята за реални личности във всеки опус, осъществява хайдегеровското Dasein като being-in-the-world.

Дюсапен открито показва работната си ориентация към западноевропейската философия и литература: Бекет, Пруст, Делюз, Фуко. В годините около Quad (Концерта за цигулка и малък оркестър, 1996) са написани няколко инструментални концерта, но произтичащ от бекетовите образи е Watt (Концерт за оркестър и соло тромбон, 1994). Сравнението има смисъл, ако Watt се постави в светлината на бекетовия едноименен роман (1942–44, публикуван 1953), цитат от който Дюсапен поставя на титула на партитурата.

„Watt“, който е последният роман на Бекет, написан на английски, не се отделя от атмосферата и на другите му пиеси – в тона на мрачен хумор и логически абсурд се описват усилията да се устои на един комично безмислен свят. Значението се съдържа играта на думи в имената на Уот и Нот (Watt – Knot), фонетично съвпадащи с английско „What“ и „Not“, при което Уот е инвалид, дълго пътувал и достигнал до дома на така и непоявили се г-н Нот. В сюжета на „непоявяването“ изследователите правят връзка с „В очакване на Годо“: символиката на очакването на Бога, на вечното и безграничното присъствие (от Watt/ тромбона при Дюсапен в пространството на монадата, лишена от врати и прозорци), с безнадеждността на ситуацията, с духовната херметизираност на пространството, в което „пришествието е невъзможно, а очакването – безмислено“. Както казва Естрагон в пиесата „В очакване на Годо“: „Нищо не се случва, никой не идва, никой не си тръгва – ужасно“. Маргинализираното, търсещото „Защо“ (фонетичното What) и отсъстващото, може би и несъществуващо „Не“ (фонетичното Not) завладяват цялата фактура на романа с фонетичната репетитивност на Уот–Нот (Watt – Knot = what is knotty), което лансира идеята и за музикалното решение на Дюсапен: „Да, в дома на мистър Нот нищо не се измени, защото нищо не остана, нищо не се появи или не изчезна, защото се появяваше и изчезваше всичко“ (Бекет „Watt“). Дюсапен развива „сюжета“ на Бекет, прибавяйки собствените си структурни идеи за нелинейност, за мулти-

плициране на „7-тата“ (от теорията на морфогенезата на Ръоне Том, за материализиране на идеята *pli*).

Идеята за геометричността на светлината и сянката – също бекетова (като в *Ghost Trio* на Дюсапен например) – Дюсапен трансформира с тембровата и теситурната диаметралност на тандема тромбон/пиколо флейта. Да квалифицираме като „изчерпващо“ изображението и в произведението на Дюсапен, не би било невярно, тъй като това е заложено в бекетовия *Watt*:

„Такъв начин на придвижване може да се счита за изчерпващ, тъй като се използват всички посоки на света: четвъртата е разбира се посоката на движение към началната точка, в края на краищата трудно е да се отделиш от нея (за *Watt*). Въпросът е да се постигнат всички възможни посоки, движейки се винаги по права линия. Равенството на правата линия и плоскостта, плоскостта и обема. Така разглеждането на пространството придава нов смисъл и създава нов предмет за същата операция на изчерпването: сега трябва да се изчерпят възможностите на пространството“ (Deleuze 1992:76).

Quad е продължението на *Watt*. Докато *Watt* се фокусира на образа, ситуацията, режима на събитийност, говора и звука, пространството като *Pli* или като монада, но все пак нелишено от комуникация и медияция, то *Quad* е фиксация само на пространството, в което телата присъстват без значение и безстрастно, лишени от контакт, в пространство, което за разлика от монадата е отворено, но е пространство, в което образите са „безименни“ и изтощени от потенциал, а през него минават само трудно проследими траектории. Идеята за квадрата дълго е занимавала Бекет. Още през 30-те години той замисля пантомима на двама изпълнители (син и баща или майка), изобразени голи с шапки. Квадратът е бил предвиден само като част от сцената. В музиката си Дюсапен въпроищежда бекетовата идея от телепиесата (в равноинтерваловата структура на лада) и допълва „преплитането на хиазми“ със сходна музикална полифонична техника – тази на канона.

„Език III“ – езикът на образите и пространствата. Той все още съхранява отношенията с разговорния език, но се издига и се напруга вътре в дупките си, в разкъсванията си и в мълчанията си. Понякога той сам действа в мълчанието, понякога прибегва до помощта на предварително записания глас (...). Тогава пиесата „*Quad*“ ще се окаже Пространството, съдържащо своите мълчания и постепенно придобиващо музиката си“ ./.../ „*Quad*“ е повторение–ритурнел, изцяло на основата на моториката, но вместо музика, се чува шумоленето на подплатите. (...) Самата форма на ритурнела представлява серия, за която са важни вече не фигурите (предметите) от възможните комбинации, а самите преходи, лишени от всякаква предметност (в *Watt* е подобно, но е свързано с предмети и начини на поведение).“

Дельоз нарича „текста“ на Бекет начин „да се изчерпи и да се изтощи пространството“: „Без съмнение самите персонажи се уморяват, започват все повече да закъсняват, да си влачат краката. Но умората е само незначителна част от това, което се случва...“ /.../

„Quad“ почти се приближава до балета. Всъщност съответствието на произведенията на Бекет със съвременния танц са достатъчно многобройни: отказът от афинитет към вертикалната поза; струпване и слепяване на телата, които имат потребността за това, за да могат да стоят; замената на определени пространствени отношения за кое да е пространство; заместване на коя да е история, кое да е повествование с някакъв „жест“, породен от вътрешната логика на позите и положението в пространството; стремежът към минимализъм; ограждане с танц на всяко преместване и случайностите му; преобладаване на жестови дисонанси... (Deleuze 1992:79–83).

Двама автори интерпретират идеята за **квадрата**: при Дюсапен е Бекетовата квадратна плоскост, покривана с хиазми, по-малки квадрати, други фигури; при Веберн е квадратът-палиндром; при Дюсапен ладовата основа е съставена от равни интервали; при Веберн – серията се състои от 4 сегмента с еднакво интервалово съдържание.

Според Адорно Бекет изкупува вината, че изкуството е съучастник на идеологията, поради което „езикът му иска да се завърне в мълчанието: по думите на Бекет художественото произведение е *desecration of silence* (оскверняване на мълчанието)“. Адорно ни припомня, че над пиесите на Бекет е тегнела забрана, въпреки че в тях е нямало и една политическа дума. Асоциалността се е превърнала в социална легитимация на изкуството (Адорно 2002: 337).

При Фелдман в *Neither* постепенното постигане на тона „си“, важноста му в развитието и формата, пестеливото му появяване, както и отсъствие, в моментите, в които е скрит в очакване, дава основание да не се пренебрегне смисловата натовареност на тона „си“. Този е и финалният вокален звук с текст „home“, който в Бекетовата поезия носи смисъла на отвъдното обиталище. В музиката на XVII–XIX столетие, тоналността *h* (*h-moll*), често срещана през барока, губи популярност при класиците – единици са крупните циклични произведения, написани в нея. Показателен се оказва фактът, че нито едно мащабно произведение на Бетовен не е написано в „h“. Кирилина съобщава интересен факт от работата си с бетовеновите архиви – в ескизите на виолончелната му соната *opus 102 № 2* (1815) ясно се чете ремарката „Си минор е черна тоналност“. Предполага се, че се възприема така заради съпоставката е със „светлия“ До (мажор). Изключение при Бетовен е само скръбният *Agnus Dei* от *Missa Solemnis*, написан в си-минор, и много кратки моменти в други части³.

³ Вж. Фишман, Н. Л. Письма Бетховена за 1812–1816 годы. – Письма Бетховена 1812–

Фелдман с *Neither* частично се разграничава от „култивирания стил“ (както го нарича Робърт Финк) на американската музика, а именно от минимализма, опитвайки се да споделя и практикува и „класическите“ европейски традиции. За американците минимализмът е повторение на самите тях (Fink 2005:X), на тяхната среда, потребителските стандарти и масовата бутафория. Но фелдмановият минимализъм е по-универсален, той е свързан с една от характеристиките на явлението, което е също толкова типично и за Европа – със съдържанието му на „празен жест на отрицание в абсолютния културен вакуум“ (Fink 2005:XIII). В композицията привидно нищо не се случва, тя е направена да събуди чистото възприятие на музиката. Тя е своеобразно опровержение на жанра опера, на сюжетността както в нея, така и в чисто инструменталната концепция, опровержение на естественото идентифициране на вокала с човешкия фактор (присъствие, характеристики, параметри).

Музиката на *Neither* е като цяло индиферентна към текста. Композиторът съвсем не се нуждаел от либрето, нито от текстова стартова точка, нито от определена вокализация, а от паралелен с абсурдизма си свят, свободен от избор, смисленост, свят на не-натрапчивост, не-ориентираност, континуалност, свят, който с вътрешната си рафинираност, успокоеност, замъглена словесност, влизане в анонимност дори, осъществява много по-силна медиация с духовния център, който видимо осмисля и двете произведения: текстовото и музикалното. С операта Фелдман се причислява, но и оригинално преосмисля естетиката на американския минимализъм, произведен от една културна действителност на репетитивност – от тази на супермаркетния интериор до тази на потребителските и масовите ценности. Що се отнася до наличните прояви на стила като: продължителното вибриране на едни и същи звучности, повторността на звуци, мотиви, бедния диапазон и безакцентната ритмика – те не го причисляват към минимализма в „бароквата му разновидност“ на Филип Глас, Стив Райх, Тери Райли. Обединява ги само принадлежността им към общата културна практика на пост-индустриалното, масмедийното консуматорско общество в Америка след Втората световна война. Общото между тях е в социалния генезис на явлението от типографското му клише и рекламния бизнес, а не в решенията на ниво музикални средства. В композицията привидно нищо не се случва, тя е направена да събуди чистото възприятие на музиката. Тя е своеобразно опровержение на жанра опера, на сюжетността както в нея, така и в чисто инструменталната концепция, опровержение на естественото идентифициране на вокала с човешкия фактор. Фелдман не търси наратив в бекетовия текст; сценичността отсъства. Фелдман партнира на Бекет в търсенето на фонетична хармония или игра, заместваща

1816. М., 1977, с. 13. Цит. по Кириллина, Лариса. Загадки „Торжественной мессы“. // Музыкальная академия, 2000, № 1. С. 13

липсващия сценичен ефект, в обръщането на фабулата към дълбоко личното пространство на двамата автори. Неслучайно Бекет, който предварително споделя с композитора, че не обича операта и не си представя какъв текст се очаква от него, написва *Neither* с признанието, че тази поема е квинтесенция на философията му за живота. Фелдман доказва илюзията за колаборация между текста и музиката – той започва да пише операта преди да получи текста от Бекет. Впоследствие вменява на началния инструментален епизод ролята на встъпление. Това което според него го довежда при Бекет е принадлежността им към различни светове: „Той е *word man*, фантастичен *word man*“ – казва Фелдман – „и винаги съм чувствал, че аз съм *a note man*“⁴.

С 87-те думи с функцията на либрето Бекет формулира темата си – като поток от мрака на живота през лабиринта към ослепителното неизвестно, от непроницаемото безличие към неописуемото непознато отвъдно, от ненужния към невъзможния избор.

Цитираме „либретото“ на Бекет към операта на Фелдман:

*Neither [Нито едното]*⁵

*Напред-назад в сянка
от вътрешната към външна сянка
От непроницаемото аз към
непроницаемото си отрицание
Посредством нито едното
Както между две осветени
убежища, чиито врати ту
спокойно почти се
затварят, ту безметежно се
обърнаха към раздяла отново
помахаха напред-назад и
се извърнаха,
без да гледат пътя, решени на
едно или две
проблясвания;
нечути стъпки единствено
прозвучават чак когато са
спрели завинаги и са изчезнали
от себе си и от другите;
после без шум
ласкаво но настойчиво*

⁴ Frost, Everett. *The Note Man on the Word Man: Morton Feldman on Composing the Music for Samuel Beckett's Words and Music in The Beckett Festival of Radio Plays*. In: *Samuel Beckett and Music*. Edited by Mary Bryden. Clarendon Press. Oxford, 1998, p. 48

⁵ Превод М. Божикова по английския оригинал.

*осветяват този пренебрегнат,
нищо
неописуем дом.*

Не-колаборацията текст–музика съвсем не е революционна идея: назад във времето могат да се коментират още песенните цикли на Шуберт; над темата разсъждава в началото на века Шьонберг (1912), засяга я и Шопенхауер, позовавайки се, също както Шьонберг, на същността на чисто музикалното.

Самюъл Бекет се оказва мощен катализатор не само в изкуството за сцената, но и в „изкуството на звуците“ заради предизвикателството на мълчаливите или кратките словесни послания, на объркването на представите за реалност и истина, заради езиковата експресия, неясната метафорика на съдържанието. Музикалните опуси по Бекет са достатъчно много, за да дефинират специфично поведение на въвлечане на текста в музиката и на музиката в текста, каквото Бекетовата поезия предразполага да се извърши по множество начини. Дали да инспирира подражание на звуковата експресия на думите, дали да присъства паралелно и неангажирано, за да се оправдаят парадоксални музикални решения, дали се възпроизвеждат минимализмът му и поетиката на тишината и прочее е въпрос на конкретика.

Усета към звука и музикалната интонация е част от поетичното слово, от „движението“ му в ритъм, хармония и метафоричност. В съвременната поезия едно от стихотворенията на Катица Кулакова, озаглавено „Свойствата на музиката“, е забележително с възприятието си на музиката в нейната комплексност и автономност. Музиката в същността и произхода си е вселенски божествен дар извън времето и пространството, извън материалното битие, „отвъд това, което съществува“ (както казва Бекет в *What is the word*). Чрез музиката може да се види света, да се живее и съжителства, да се осъзнава. Музиката е без прадразсъдъци, едновременно обгръща, ласкае, но и освобождава, „осветява“ житейския избор. Според Кулакова музиката:

те заведува, те заведува
и кога си во нејзини раце
те остава сам
со себе.

Бекет също говори за подобно състояние в *Neither*, визирайки раздвоеното като екзистенциален човешки аспект. След като този текст е мислен именно като либрето, възможно е Бекет да е предполагал ролята на музиката не просто като транслатор на дуалистичното „neither“, а като нещо повече.

ласкаво но настойчиво
осветяват този пренебрегнат,
НИТО
неописуем дом.

Литература

- Делёз, Ж. 2002. Льюис Кэрролл. В: *Критика и клиника*. – СПб.: Machina, с. 36–38.
- Делёз, Ж. 1997. *Нищия*. Пер. с франц. С. Фокина. СПб.
- Делёз, Ж. 1997. *Складка. Лейбниц и барокко*. Общая редакция и послесл. В. А. Подороги. Пер. с франц. Б. М. Скуратова. М.: Издательство „Логос“, 264 с.
- Делёз, Ж. 2004. *Переговоры*. „Наука“, Санкт-Петербург, 234 с.
- Делёз, Ж. и Ф. Гваттари. 2005. Ризома. В: *Альманах „Восток“*, вып. 11–12, ноябрь–декабрь.
- Жанвье, Л. 2000. Ключевые слова. В: *Иностранная литература*, №1.
- Коларова, Ем. 2013. *Диалогът традиция-съвременност в българското музикално творчество на XX век*. София: Марс 09, 248 с.
- Astro, Al. 1992. *Understanding Samuel Beckett*. University of South Carolina.
- Berio, L. 2006. *Remembering the Future* (The Charles Eliot Norton Lectures). Harvard Univ. Press, Cambridge-London, 141 p.
- Deleuze, G. 1992. L'Épuisé. In: *Samuel Beckett. Quad et Trio du Fantome... que nuages...*, *Nacht under Traume*. Traduit de l'anglais par Edith Fournier. [Paris] Les Editions de Minuit, p.57–106.
- Deleuze, G. 1978. *Conférence sur Le temps musical*, IRCAM.
- Dusapin, P. 2007. *Composer: Musique, paradoxe, flux*. Collège de France. Edition de Fayard, Paris, 60 p.
- Dusapin, P. 2007. „Le danger, c'est la virtuosité“ // „LE FIGARO“, 2007
- Esslin, Martin. Introduction to „Absurd Drama“ (Penguin Books, 1965) <http://www.samuel-beckett.net/AbsurdEsslin.html>
- Feldman, M. 1998. *Ecrits et paroles*. Monographie par Jean-Yves Bosseur. L'Harmattan, Paris, 1998.
- Fink, R. 2005. *Repeating ourselves*. American Minimal Music as Cultural Peactice. Univ. of California Press, Berkeley and Los Angeles, 280 p
- Frigyesi, J. 2002. György Kurtag, Samuel Beckett: What is the word, op. 30b (1990/91). In: *Studia Musicologica* 43 (2002) 3–4, Budapest, pp. 397–409
- Frost, Ev. 1998. The Note Man on the Word Man: Morton Feldman on Composing the Music for Samuel Beckett's Words and Music in The Beckett Festival of Radio Plays. In: *Samuel Beckett and Music*. Edited by Mary Bryden. Clarendon Press. Oxford, p. 48

- Kunkel, M. 2000. «Das Artikulierte geht verloren» Eine Beckett-Lektüre von György Kurtág. // *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung*. No. 13, April, S. 38–43.
- Kunkel, M. and Williams, Al. 2001. "... folly for t[w]o ...": Samuel Beckett's What is the Word and György Kurtág's mi is a szó Opus 30. // *Contemporary Music Review*, Volume 20, Numbers 2–3, -3/2001, pp. 109–127.
- Sammlung György Kurtág. Paul Sacher Foundation, Basel, Switzerland. Samuel Beckett and Music. Edited by Mary Bryden. Clarendon Press. Oxford, 1998, 266 p.
- Zenck, M. 2002. Beckett after Kurtág: Towards a Theory of Theatricality of a Non-theatrical Music. In: *Studia Musicologica* 43 (2002) 3–4, Budapest, pp. 411–420

Milena BOZHIKOVA

THE WORD IN THE TWENTIETH-CENTURY MUSIC

The question of the interdependence between text and music is an inexhaustible topic with many aspects, the foundation of which is sound. The whole musical history is a history of interpretation of the Word and various authorial texts through music - from the phonetic specificity through the specific aspects of the text and its descriptiveness to its transcendence through musical suggestions. The present exposition will be reduced to a few specific very vivid stylistic interpretations inspired by the "language" of Samuel Beckett. Beckett proved to be a powerful catalyst not only in the art of the stage, but also in the "art of sounds" because of the challenge of silent or short verbal messages, the confusion of reality and truth, because of linguistic expression, vague metaphors of content. The musical opuses on Beckett are large enough to define the specific behavior of involving the text in the music and the music in the text, which Beckett's poetry predisposes to perform in many ways. We will focus on Morton Feldman, György Kurtág and Pascal Dusapin and some of their interpretations of Beckett.

Keywords: word, music, Beckett, Deleuze, Berio, Kurtág, Dusapin, Feldman

