

WERONIKA NOWAK

## KULTURA I MUZYKA POPULARNA W REFLEKSJI KOMPOZYTORSKIEJ LUCIANA BERIA

W historii kultury i muzyki lata 60. XX wieku stały się symbolicznym momentem licznych przemian. W nowoczesnym, powojennym społeczeństwie jawiły się jako swoisty okres burzy i naporu – zderzenia i intensywnej wymiany rozmaitych tendencji czy postaw na arenie zarówno europejskiej, jak i światowej. Na rewolucyjny charakter tego czasu, pełen wewnętrznych napięć i społecznych niepokojów, wskazuje Richard Taruskin, odnotowując szereg zjawisk kulturowo-społecznych, m.in. wzmożenie aktywizmu społecznego, wzrost świadomości demokratycznej, zaostrzenie różnic pokoleniowych, rozkwit kontrkultury hippisowskiej czy – wreszcie – powstanie kultury młodzieżowej i za jej sprawą niebywały wzrost znaczenia muzyki popularnej (Taruskin 307-311). Muzyka popularna, zauważa Taruskin, była „rozpowszechniana dla zysku komercyjnego, głównie za pośrednictwem mediów niedrukowanych, stając się transformującą siłą wpływającą na wszystkie inne rodzaje muzyki (...)” (311)<sup>1</sup>.

Choć przywoływane przez Taruskina przykłady zjawisk są charakterystyczne głównie dla kultury amerykańskiej, to ich rezonans społeczny wydaje się na tyle nośny, by uznać je za oddziałujące także na rozwój europejskiej kultury i twórczości muzycznej. Duża w tym zasługa twórców pochodzenia europejskiego, którzy emigrując w tym czasie do Stanów Zjednoczonych, obserwowali *in statu nascendi* procesy zachodzące w kulturze amerykańskiej, niejednokrotnie rew-

---

Dr WERONIKA NOWAK – Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Wydział Nauk o Sztuce, Instytut Muzykologii; e-mail: [weronika.nowak@amu.edu.pl](mailto:weronika.nowak@amu.edu.pl); ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6602-7156>.

WERONIKA NOWAK, PhD – Adam Mickiewicz University in Poznań, Faculty of Art Sciences, Institute of Musicology; e-mail: [weronika.nowak@amu.edu.pl](mailto:weronika.nowak@amu.edu.pl); ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6602-7156>.

<sup>1</sup> Wszystkie polskie tłumaczenia cytatów z tekstów obcojęzycznych pochodzą od autorki artykułu.

dując dzięki temu własne wyobrażenia o możliwościach uprawiania twórczości muzycznej w kontekście rodzimej i globalnej kultury.

Jednym z takich twórców był Luciano Berio (1925–2003), a na lata 50. i 60. XX wieku przypada czas jego ożywionych kontaktów z kulturą amerykańską – w 1950 r. włoski kompozytor po raz pierwszy przyjechał do Stanów Zjednoczonych ze swoją świeżo poślubioną żoną – Cathy Berberian, amerykańsko-ormiańskiego pochodzenia. W kolejnych latach regularnie powracał do Nowego Świata<sup>2</sup>, nawiązując tam liczne kontakty artystyczne, gromadząc nowe doświadczenia i chłonąc atmosferę międzykulturowej wymiany. Na przełomie lat 50. i 60. W Stanach Zjednoczonych odbyło się kilkanaście prawykonań kompozycji Beria, w tym słynnej *Sinfonii* na osiem głosów amplifikowanych i orkiestrę (1968). W utworze tym trudno nie dostrzec przejawów pogłębiającego się w twórczości Beria dystansu wobec osiągnięć szkoły darmstadtzkiej, a także oznak twórczych przewartościowań – dążeń do wypracowania pluralistycznej i heterogenicznej koncepcji muzyki, w której wyjątkowe miejsce przypadłoby także muzyce popularnej.

Jak Berio definiuje muzykę popularną? Z jakimi zjawiskami kulturowymi ją łączy? Jak sposób rozumienia przez kompozytora kultury i muzyki popularnej wiąże się z jego postawą twórczą i ważnymi dla niego ideami? Czy i jak wpłynął on na jego własną twórczość muzyczną? Z próbą odpowiedzi na wskazane wyżej pytania wiąże się treść niniejszego artykułu. Jego celem jest przedstawienie kluczowych problemów i wątków związanych z kulturą i muzyką popularną podejmowanych przez Beria w jego refleksji kompozytorskiej oraz wykazanie związków między sposobem definiowania przez kompozytora wybranych zjawisk, jego postawą twórczą i praktyką kompozytorską. Analizie porównawczej pod kątem sposobu ujęcia danego problemu przez kompozytora zostaną poddane źródła pisane w postaci artykułów i wywiadów, publikowane w różnych latach życia kompozytora.

Problematyka związków myśli i twórczości Beria z kulturą i muzyką popularną stanowi dość marginalny obszar badań. Głównym artykułem kompozytora, do którego najczęściej odwołują się badacze, jest „*Commenti al rock*” z 1967 r., omawiany najczęściej w sposób wzmiankowy i wybiórczy (por. Briggs; Christoffel; Oliva), a niejednokrotnie bardzo krytyczny (por. Taruskin 330)<sup>3</sup>. Bra-

---

<sup>2</sup> W 1952 i 1960 roku przyjeżdża do Tanglewood, w 1962 do Oakland (Mills College), w 1965 do Cambridge w Massachusetts (Harvard University) i do Nowego Jorku (Julliard School). Pobyt Beria w Stanach Zjednoczonych wiąże się z otrzymanymi stypendiami i nauczaniem przez niego kompozycji. Do Włoch kompozytor na dłużej wróci dopiero w 1972 roku (por. Berio, Dalmonte i Varga 169–171).

<sup>3</sup> Taruskin interpretuje niektóre spostrzeżenia przedstawione w „*Commenti al rock*” jako przejawy rasizmu, protekcyjności czy staroświeckiego neoprymitywizmu (330).

kuje ujęcia syntetycznego i pogłębionego, w którym problematyka refleksji Beria nad kulturą i muzyką popularną została przedstawiona w sposób wieloaspektowy i kontekstowy. Znikomo prezentuje się też stan badań nad twórczością kompozytorską Beria związaną z kulturą i muzyką popularną, choć stopniowo ulega to zmianie, czego przykładem są m.in. prace poświęcone aranżacjom piosenek Beatlesów (por. Meehan).

Przyczyn mało entuzjastycznego podejścia badaczy do refleksji i twórczości Beria związanej z kulturą i muzyką popularną można upatrywać, być może, w bardzo sceptycznym stosunku włoskiego twórcy do tych zjawisk. Właściwie każdy artykuł czy wywiad, w którym kompozytor podejmuje wskazaną problematykę, zdradza jego dystans do kultury i muzyki popularnej oraz to, jak wiele kwestii związanych z procesem tworzenia, obiegu i odbioru tego typu twórczości go irytuje.

Duża liczba źródeł refleksji kompozytorskiej Beria, w których pojawiają się wątki związane z kulturą i muzyką popularną, świadczy o tym, że problematyka ta nie była dlań obojętna; wskazuje też na to szerokie spektrum popkulturowych tematów. W kilkunastu artykułach i wywiadach Berio porusza kwestie związane m.in. – by wskazać tylko kilka z nich – z kulturą masową, wpływem środków masowego przekazu na muzykę, brzmieniem muzyki rockowej, wykorzystaniem w muzyce syntezatorów, gatunkiem piosenki, różnicami między muzyką rockową i jazzem, znaczeniem improwizacji w muzyce popularnej czy wpływem technologii na muzykę popularną.

#### POLIFONIA MUZYCZNYCH KULTUR

Jak zauważa Umberto Eco, Berio jako jeden z pierwszych kompozytorów w środowisku muzycznej awangardy zainteresował się tzw. kulturą niską, w tym kulturą muzyczną rocka, m.in. z tego powodu zasługując – zdaniem Eco – na miano „prawdziwego człowieka kultury” („uomo di cultura” – Eco 8). Jak przyznał sam kompozytor, jedną ze stałych wartości, jakie wyznawał od początku swej drogi twórczej, było godzenie rozmaitych przeciwieństw na poziomie muzycznym i konceptualnym: „nadawanie sensu przejściu między różnymi pojęciami opozycji i między różnymi opozycjami, tworzenie relacji między nimi i sprawianie, by jedna opozycja mówiła głosem drugiej” (Berio, Dalmonte i Varga 136). Jak jednak przestrzega, proces godzenia przeciwieństw, „poszukiwanie komplementarności i jedności między elementami staje się operacją bardzo niebezpieczną i złożoną” (136).

Berio, opowiadając się za heterogeniczną i pluralistyczną koncepcją muzyki,

wyrosła na gruncie fuzji przeciwieństw, przestrzega przed dwiema kwestiami. Po pierwsze, przed działaniami czysto mechanicznymi i formalistycznymi, za którymi nie kryje się głębszy cel: „pluralizm musi przede wszystkim konstytuować się w procesach i ideach, a nie w formach czy manierach” („Invito” 496), po drugie zaś – przed tworzeniem sztucznych kategorii estetycznych i sprowadzaniem badań muzycznych do taksonomii i katalogu (496) oraz przed stosowaniem procedur dzielenia zamiast łączenia (Berio, Bornhoff i Ottolenghi 68). Opór Beria przed etykietowaniem rozmaitych zjawisk muzycznych poprzez nadawanie im konkretnych określeń, jak w przypadku gatunków muzycznych, wynika w dużej mierze z negatywnych konsekwencji tego typu działań, rozpoznawanych przez niego w sposobie funkcjonowania rynku muzycznego i kultury masowej (65-75). Przywołując przykłady różnych kategorii muzycznych tworzonych przez sklepy płytowe w Stanach Zjednoczonych w celach merkantylnych, Berio zauważa, że dawne powiedzenie „dziel i rządź” zostało zastąpione przez hasło „dziel i sprzedawaj” (Berio i Rosti 167). Zdaniem kompozytora nadanie muzyce odpowiedniej etykiety i ceny powoduje tworzenie sztucznych hierarchii, odseparowanie muzyki od bogatego kontekstu kulturowego i przekłada się na separację konkretnego utworu (Berio i Hardin 184). Jednym z przykładów takich podziałów jest według Beria rozróżnienie na muzykę klasyczną i współczesną (Berio i La Barbera 230), bezcelowe z perspektywy wartości artystycznych.

Berio, jako „człowiek kultury”, próbuje określić pozaekonomiczne kryteria, które stanowiłyby dla współczesnego słuchacza pewne punkty orientacyjne w złożonym pejzażu zachodniej kultury muzycznej, na który składa się m.in.:

muzyka prosta i muzyka bardziej złożona, muzyka popularna i konsumpcyjna oraz muzyka „uczona”, piosenki i koncerty; muzyka naiwna czy komercyjna, ale związana z codziennością, muzyka słuchana w ciszy sal koncertowych, która nie wiąże się z codziennością i natychmiastowym sukcesem, która ma swoje korzenie w historii i powstaje z głębokiej i świadomej myśli muzycznej. (Berio, „Piccolo elogio” 420)

Kompozytor wskazuje możliwość wyróżnienia różnych kultur muzycznych, które mogą współistnieć w tym samym czasie i lokacji geograficznej, ale jednocześnie być względem siebie odległe z uwagi na pełnione funkcje, przekazywane treści czy rolę w społeczeństwie, a także ze względu na sposób ich doświadczania. Przykładem jednej z nich jest, według Beria, „kultura piosenki, rocka i wszystko to, co kiedyś arogancko określano mianem ‘muzyki lekkiej’, a co można trafniej określić jako ‘muzyka popularna’” (420).

## WŁAŚCIWOŚCI MUZYKI POPULARNEJ

Zdaniem kompozytora kluczowym aspektem zachodniej muzyki popularnej jest obecność wykonania jako jej nadrzędnego nośnika czy – jak to ujmuje Berio – jako tekstu („tekst muzyki popularnej składa się zasadniczo z jej wykonania” – 420). Jest on efektem pracy kolektywu muzyków „jak w bluesie, gdzie tekst staje się pretekstem, a wszyscy muzycy stają się współautorami” (420). Z uwagi na performatywną naturę zachodniej muzyki popularnej kompozytor zauważa, że jej rozwój jest bardzo dynamiczny – „ewolucję jej cech i trybów mierzy się w latach, a czasem w miesiącach” (420). Ze sposobem funkcjonowania muzyki popularnej przede wszystkim jako wykonania wiąże się również jej podatność na transformacje i otwartość na różnorodne wpływy. W tym kontekście Berio wspomina o inkluzywności i eklektyczności muzyki rockowej, rozumianej nie jako naśladowanie innych gatunków, lecz łączenie wielości tradycji. Według kompozytora na poziomie wzorców konstrukcyjnych i procedur o charakterze strukturalnym „forma utworów rockowych zasadniczo zmienia się w zależności od tego, czy odnoszą się one do bluesa, charlestona, western songu<sup>4</sup>, muzyki soul, szantów, hymnów religijnych, muzyki elżbietańskiej<sup>5</sup>, indyjskiej, arabskiej itp.” (Berio, „Commenti al rock” 110).

Uwadze Beria, jako kompozytora wykształconego i identyfikującego się w dużym stopniu z założeniami muzycznej awangardy, nie mogła umknąć również prostota i oszczędność środków cechująca muzykę popularną, w tym rockową. W przypadku muzyki rockowej Berio wskazuje na przejawy tych właściwości, odnosząc się m.in. do ograniczenia liczebności muzyków w zespołach muzycznych w porównaniu z liczebnością muzyków w orkiestrze czy do sposobu organizacji materiału dźwiękowego, w tym harmoniki czy rytmiki. Zdaniem kompozytora szeroko pojęta muzyczna prostota muzyki rockowej utrudnia przeprowadzenie jej dogłębnej analizy (Berio, „Piccolo elogio” 420) i warunkuje zasadniczo jeden poziom słuchania (Berio, Dalmonte i Varga 22). Prostota strukturalno-materiałowa piosenek rockowych stanowi jednak kontrast względem „procesów i kontekstu kulturowego, społecznego i komercyjnego, który [piosenka] implikuje, a które to procesy i konteksty nie są proste” (Berio, „Piccolo elogio” 421). Co więcej, „im bardziej jednowymiarowy i prostszy jest muzyczny dyskurs, tym silniej wiąże się on z codzienną rzeczywistością” (Berio, Dalmonte i Varga 22). W tym kontekście Berio akcentuje ważną rolę protest songu jako gatunku o istotnej funkcji społecznej, związanej z ruchem pacyfistycznym

<sup>4</sup> Kompozytor ma tu na myśli prawdopodobnie gatunek country.

<sup>5</sup> Prawdopodobnie chodzi tu o muzykę epoki baroku.

(Berio, „Intervista a cura” 31), podobnie jak muzyki rockowej związanej z kulturą hippisowską, prawdopodobnie odnosząc się do gatunku rocka psychodelicznego (Berio, „Commenti” 116)<sup>6</sup>. Inną ważną funkcją muzyki popularnej, w tym rockowej, jest – według Beria – zaspokajanie potrzeb rozrywki, stąd też często zamiennie stosuje on termin „muzyka użytkowa” („musica funzionale”) lub „muzyka lekka” („musica leggera”). Jak zauważa Berio, jej społeczne oddziaływanie niesie z sobą funkcję tożsamościową, zwłaszcza w Stanach Zjednoczonych (109). Konfrontując muzykę rockową z muzyką jazzową, kompozytor stwierdza, że gatunek jazzu uległ pewnemu skostnieniu, konwencjonalizacji i utracił związek z rzeczywistością społeczną i funkcją rozrywkową – „jazzu już się nie tańczy”, jak konstatuje Berio („Il jazz non si balla più” 111).

Zaproponowana przez Beria konfrontacja muzyki rockowej i jazzu może budzić skojarzenia z Adornowską dialektyką twórczości Igora Strawińskiego i Arnolda Schönberga z *Filozofii nowej muzyki*, gdyż obaj autorzy przeciwstawiają względem siebie muzykę, którą uznają za rewolucyjną i postępową oraz wtórną i skonwencjonalizowaną. Podobne właściwości strukturalne Berio i Adorno oceniają jednak zgoła inaczej pod względem kryterium postępowości. Na przykład dla Beria rock jako symbol muzycznej rewolucji wiąże się raczej z prymitywnością środków, co stanowi różnicę względem oceny przejawów rewolucyjności muzyki Schönberga według Adorna i zostaje przez niego użyte jako zarzut epigonizmu i wtórności wobec muzyki Strawińskiego.

Doświadczenie muzyki jazzowej wiąże się też dla Beria z zapośredniczonym słuchaniem i wyrwaniem jej z pierwotnego, funkcjonalnego kontekstu, tudzież z Adornowskim „słuchaniem rozproszonym”, o czym Berio wspomina, zauważając, że jazzu słucha się głównie z nagrań (płytowych czy poprzez radio) lub w filharmoniach (111). W przeciwieństwie do jazzu muzyka rockowa wciąż w większej mierze funkcjonuje w „empirycznych sytuacjach przestrzennych” (Berio, „In margine” 449), a zapowiedzią zmierzchu jej świeżego, rewolucyjnego charakteru byłby „Rock at Philharmonic” (Berio, „Commenti” 116).

#### INNOWACJE, FUZJE I ZDERZENIA

Co znamienne, w narracji o muzyce popularnej w odniesieniu do właściwości czysto muzycznych Berio koncentruje się na przykładach twórców, którzy przekraczają granice gatunkowej prostoty na rzecz rozwiązań bardziej indywi-

<sup>6</sup> Związek rocka z kulturą hippisowską w „Commenti al rock” sugeruje Susan Oyama, będąca autorką przypisów do artykułu Beria, a prywatnie jego drugą żoną.

dualnych i ambitnych. Berio wskazuje w tym kontekście m.in. na twórczość zespołu The Rolling Stones czy Grateful Dead (114), w późniejszych latach zaś muzykę Stinga czy Keitha Jarretta (Berio i Gasponi, „Dove va la musica” 422), a przede wszystkim piosenki zespołu the Beatles. Kompozytor, analizując piosenkę „Love you to” pod kątem właściwości brzmieniowo-strukturalnych wykazuje jej wyrafinowanie i oryginalność, wynikające z inspiracji muzyką indyjską (Berio, „Commenti” 114).

Fascynacja twórczością Beatlesów, jej inkluzywnym potencjałem owocuje powstaniem w tym samym roku co artykuł „Commenti al rock” aranżacji trzech piosenek Beatlesów w stylu barokowym: „Michelle”, „Ticket to Ride” i „Yesterday”<sup>7</sup>. Można się zastanawiać, na ile takie działania Beria nie świadczą o demonizowanej przezeń „filharmonizacji rocka”, wszak aranżacje te były wykonywane przez Cathy Berberian przy akompaniamentcie fortepianu w przestrzeniach koncertowych kojarzonych przede wszystkim z muzyką poważną i salonową. Aby jednak to rozstrzygnąć, warto przywołać spostrzeżenie Umberto Eco dotyczące ironicznej postawy Beria jako efektu zainteresowań kompozytora muzyką popularną, mającą wpływ na reinterpretację przez kompozytora muzyki przeszłości (Eco 8). Berio, inscenizując w swoich aranżacjach zderzenie kultur za sprawą zmiany konwencji stylistycznej na barokową i kontekstu wykonawczego, zarówno na poziomie kompozycyjnym – za sprawą stylu opracowania, jak i wykonawczym – dzięki stylowi wokalnemu Cathy Berberian, obnażył groteskowy i jednocześnie metakulturowy efekt fuzji muzyki poważnej i komercyjnej, dawnej i nowej.

Z myślą o postaci Berberian Berio stworzył też dwie piosenki do słów Itala Calvina, które wykorzystał w utworze scenicznym *Allez-hop* (1952-9). Teksty piosenek są dość proste, ich charakter nostalgiczny i dekadentki, a słowa prezentowane w sposób zrozumiały. Warstwa muzyczna, zdaniem Beria, wzmacnia przekaz tekstu, nie tworząc z nim głębszych, bardziej skomplikowanych relacji (Berio, „La musicalità di Calvino” 329). Styl, w jakim utrzymane są piosenki, zdradza wpływy jazzu, zresztą anegdotycznie obecne w twórczości Beria, jak sam przyznaje (Berio, Dalmonte i Varga 106), podobnie jak w innym utworze – *Laborintus II* (1965).

Niektóre cechy muzyki popularnej, wskazywane w narracji Beria, jak np. jej uzależnienie od wykonania – od tego, co oralne, a nie tekstualne, a także obecność prymitywnych czy prostych środków muzycznych, pokrywają się z cechami muzyki etnicznej wielokrotnie komentowanymi przez Beria (por. „[Geografie della

<sup>7</sup> Działania Beria wpisują się w szerszą tendencję „barokizowania” muzyki Beatlesów w tym czasie, by wskazać m.in. album Joshua Rifkina *The Baroque Beatles Book* (1965) (por. Taruskin 332).

musical]”). Notabene, Berio zarówno w swoich artykułach o tematyce etnomuzykologicznej, jak i dotyczących muzyki popularnej posługuje się tym samym terminem „*musica popolare*”, gdyż funkcjonuje on w języku włoskim w dwóch kontekstach znaczeniowych, co *nomen omen* wydaje się sugerować podobieństwa między muzycznymi kulturami określanymi tym mianem.

Skojarzenia z muzyką etniczną może przywołać też inna właściwość muzyki rockowej wskazywana przez Beria – „naturalność, spontaniczność i mnogość wokalnych emisji” (Berio, „*Commenti*” 112). Ta kategoria jest definiowana przez kompozytora w kontekście możliwości użycia różnych głosów – „młodzieńca, starca, człowieka, kobiety lub chłopaka” (111), a głównym środkiem wokalne ekspresji staje się, według Beria, krzyk (112). Kompozytor, wspominając o „wystarczającym nastrojeniu i nieskrępowaniu” (111) wskazanych źródeł emisji wokalne, prawdopodobnie ma na myśli możliwość stworzenia przez nie swoiście demokratycznej „wokalne polifonii”. Mogłaby ona powstać na skutek nałożenia na siebie głosu wykonawcy, przeważnie wolnego od technicznych ograniczeń klasycznej edukacji wokalne oraz odgłosów publiczności śpiewającej w duecie ze swoim idolem fragmenty ulubionych piosenek o prostej linii melodycznej czy wyrażającej głosem swoje reakcje emocjonalne. Rezonans tak rozumianej koncepcji „wokalne polifonii” można odnaleźć np. w utworze scenicznym *Passaggio* (1962). Jak wspomina kompozytor, chór podczas wykonania tego utworu miał zadanie

dołączyć do publiczności, gdy tylko ta oburzona zacznie krzyczeć, powtórzyć ostatnie słowo i improwizować na jego podstawie. (...) Niektórzy krzyczeli „Buffoni”, chór natychmiast powtórzył to słowo w szybszym tempie, wyszeptał, wydłużył „o” i nagle improwizacja stała się częścią występu. (Berio, Dalmonte i Varga 160-161)

Podobny efekt „wokalne polifonii”, choć już bez udziału publiczności, można wskazać w kompozycji elektroakustycznej *Visage* (1961) dzięki montażowi uprzednio nagranych i przekształczonych efektów akustycznych generowanych przez głos Cathy Berberian, a także w *Sinfonii*, w której kolaż muzyczno-literackich cytatów jest realizowany poprzez symultaniczną prezentację różnych technik wokalne przez amplifikowane głosy wokalistów zespołu Swingle Singers.

Użycie mikrofonów Berio uznaje zresztą za idiomatyczną i innowacyjną zarazem cechę muzyki popularnej. Mikrofony, wzmacniacze i głośniki stają się instrumentami transformacji brzmienia głosu (Berio, „*Commenti*” 113), umożliwiając ograniczenie liczby muzyków w zespole (Berio, „*In margine*” 450) i determinując obecność innej kluczowej właściwości rockowego brzmienia, a mianowicie jego głośności i intensywności (Berio, „*Commenti*” 111, 113).



W kontekście rozważań o awangardowej muzyce elektronicznej Berio odnotowuje duży udział jej środków w muzyce użytkowej i rozrywkowej (Berio, „Note sulla musica” 205). Docenia technologiczne pionierstwo muzyki rockowej (Berio, „In margine” 449), zwłaszcza muzykę Beatlesów utrwaloną na albumie *Revolver* (1966), z uwagi na wykorzystywanie przez brytyjskich muzyków nowatorskich efektów brzmieniowych, związanych z kolażem dźwięków konkretnych i elektronicznych (Berio, „Commenti” 114)<sup>8</sup>. W swojej refleksji Berio nie ulega jednak pokusie fetyszyzacji technologicznego nowatorstwa muzyki popularnej. Zwraca bowiem uwagę także na ograniczenia, które wiążą się z wykorzystywaniem technologii i dotyczą trudności w odtworzeniu zaawansowanych efektów studyjnych w wykonaniu na żywo.

Kompozytor krytycznie wypowiada się również na temat użycia syntezatorów jako instrumentów komercyjnych w muzyce w ogóle, bez względu na jej rodzaj. Wskazuje na kontrowersyjne, jego zdaniem, eksperymenty Karlheinz Stockhausena w tym zakresie, które konfrontuje z przykładami amerykańskiej muzyki rozrywkowej tworzonej przy użyciu syntezatorów – twórczością Mortona Subotnicka, muzyką punkową, rockową i disco (Berio, Dalmonte i Varga 40). Co więcej, Berio odmawia syntezatorom tożsamości instrumentów muzycznych, nazywa je „okropnymi gadżetami” (39), gdyż oferując możliwość imitowania różnych instrumentów akustycznych, pretendują one – zdaniem kompozytora – do miana „uniwersalnych muzycznych pomagierów” („musical maids-of-all-work”) i prowadzą do przerostu środków brzmieniowych nad inwencją czy – jak to określa Berio – do „dystansu i obojętności między wymiarem akustycznym a konceptualnym muzyki” (40). Jak dodaje, „biorąc pod uwagę ich [syntezatorów] specyficzne cechy, w końcu zastępują [one] kompozytorów, którzy ich używają. Kompozytor nie może myśleć muzycznie za pomocą tych maszyn (...)” (40).

### ŚRODKI MASOWEGO PRZEKAZU A MUZYKA

W zasadniczo krytycznym tonie Berio wypowiada się także na temat środków masowego przekazu, takich jak radio, telewizja czy płyty kompaktowe. Kompozytor jest przeciwny przecenianiu wpływu technologii na rozwój kultury i fetyszyzacji nagrań i płyt, za których pośrednictwem – jak z żalem konstatuje –

<sup>8</sup> Taruskin wskazuje wręcz na wpływ twórczości Beria na muzykę Paula McCartney’ a, czego Berio – zdaniem badacza – nie musiał być świadomy (328). Wydaje się jednak, że kompozytor zdawał sobie z tego sprawę, gdyż w jednym z wywiadów przytacza anegdotę o tym, jak McCartney pojawił się na jednym z jego wykładów i zostawił autograf dla jego córki z adnotacją „najlepsze życzenia od fana twojego ojca” (Berio i Ferrero 387).

z muzyką współczesną ma styczność więcej słuchaczy niż w przypadku wykonania na żywo (Berio, „Agli amici” 16). Zdaniem Beria środki masowego przekazu stanowią głównie środki informacji (Berio, Bornhoff i Ottolenghi 68; Berio i Pinzauti 15) i nie są w stanie rozbudzić u kompozytorów i słuchaczy pragnienia nowych form ekspresji (13), chyba, że dotyczą „obniżonych obszarów” kultury (15). Ograniczony wpływ środków masowego przekazu na kształtowanie doświadczenia estetycznego wiąże się z wciąż możliwym funkcjonowaniem muzyki poza przekazem telewizyjnym, radiowym czy w nagraniu (16).

Jak jednak zauważa Berio, podobnie zresztą jak Marshall McLuhan w książce *Understanding Media: the Extension of Man*, „środki techniczne” nie są „bezsronne, neutralne i zdolne do obiektywnego rozpowszechniania przekazu muzycznego” (Berio, Bornhoff i Ottolenghi 68). W znaczny sposób kształtują bowiem gusta publiczności oraz determinują nawyki słuchania związane z redukowaniem kontekstu kulturowego dzieła, jego upraszczaniem i trywializacją. Ów rozpoznawalny w mediach masowych mechanizm Berio określa mianem „kulturowego kolonializmu” (Berio i Pinzauti 15), co przejawia się m.in. w uznaniu publiczności za masę, za konsumentów i klientów zamiast za słuchaczy, w sprowadzaniu dzieła i doświadczenia estetycznego do roli produktu czy dobra konsumpcyjnego (14-15).

Zdaniem Beria jedyną słuszną i etyczną postawą kompozytora wobec kulturowej rzeczywistości zdominowanej przez media masowe jest opór przeciwko biernej akceptacji wpływu praw rynkowych na szacowanie wartości dzieła muzycznego. Może się to manifestować w oderwaniu muzyki masowej od kontekstu warunkującego jej powstanie w jej Brechtowskim wyalienowaniu. Przejawy tej postawy Berio odnajduje w piosenkach Kurta Weilla, które „są rewolucyjne, skierowane do słuchacza nie do konsumenta” (Berio, „Libeslied per Weill” 355), a ich „sens i tożsamość (...) czerpie (...) solidną rację istnienia, nawet poza rynkiem, właśnie z nieprzystosowywania się do stylu i z nieustannego obcowania z różnorodnością” (354). Wydaje się, że przykłady tego typu działań można odnaleźć nie tylko w twórczości Weilla, lecz i samego Beria, poddającego wyobcowaniu i transformacji zarówno piosenki Beatlesów, jak i Weilla poprzez tworzenie ich nowych opracowań. Zdaniem bowiem Beria „jednym z najbardziej przebiegłych i interesujących aspektów muzyki konsumenckiej, środków masowego przekazu, a ostatecznie kapitalizmu, jest ich płynność i nieustanna zdolność do adaptacji i asymilacji” (Berio, Dalmonte i Varga 27). W opinii Beria zdaje się o tym zapominać Adorno, dokonując oceny wartości estetycznej muzyki masowej w sposób zbyt uproszczony i ogólny: „wyżywa się na całej muzyce konsumenckiej i komercyjnej, a nie, powiedzmy, na Gershwinie czy Beatlesach. Innymi słowy, atakuje tak ogólne kategorie, że wydają się one oderwane od wszelkiej dynamiki transformacji” (27).

Warto też dodać, że Berio zarówno jako kompozytor, jak i popularyzator różnych kultur muzycznych utrzymywał liczne kontakty z radiem i telewizją przez cały okres swojej aktywności twórczej. Wystarczy wskazać tylko dwa przykłady takich związków: współpracę z włoską telewizją i radiem Rai w latach 50. oraz stworzenie w latach 70. (wraz z Vittorio Ottolenghi) cyklu dwunastu odcinków telewizyjnego programu o muzyce zatytułowanego *C'è musica e musica* (reż. Gianfranco Mingozzi).

### KONKLUZJE

Giorgio Pestelli, rozpatrując rewolucyjną i awangardową postawę młodego Beria, stwierdza: „młody Berio, szukając muzyki ‘tam, gdzie jej jeszcze nie ma’, myśli o tradycji tylko po to, by jej uniknąć, jeśli nie zniszczyć; jego stosunki z poprzednikami, ojcami, były konkurencyjne, a nawet agresywne; nie ‘oddaje hołdu’, raczej zajmuje miejsce modelu” (20).

Trudno oprzeć się wrażeniu, że te słowa równie dobrze oddają pełną napięcie atmosferę lat 60., a buntownicza postawa Beria w tym kontekście mogłaby stanowić paralelę do postawy ówczesnej młodzieży zza oceanu, doprowadzającej do powstania muzyki rockowej. Berio zwrócił uwagę na muzykę, która jeszcze nie zaistniała w środowisku drugiej awangardy, która jeszcze nie wybrzmiała w refleksji naukowej, wykazując w tym zakresie działania o pionierskim i rewolucyjnym wręcz charakterze. Jak zauważa Taruskin, zainteresowanie Beria muzyką popularną i refleksja nad nią, nastąpiły w tym samym czasie, co początki akademickiego zainteresowania kulturą rocka (330).

Ciekawość Beria dotycząca tego, co inne, marginalizowane i niedoceniane, doprowadziła do odrzucenia przezeń awangardowej ortodoksji i puryzmu. Miejsce tego modelu uprawiania muzyki zajęła jej pluralistyczna wizja, oparta na asymilacji, transformacji i łączeniu różnych kultur, podobnie jak w przypadku samej muzyki popularnej. W kilku aspektach stała się ona dla kompozytora wzorem uprawiania nowoczesnej kompozycji – w odniesieniu np. do wykorzystywania technologii, środków techniki wokalne, a także dzięki docenieniu twórczej roli wykonawcy i wykonania w kształtowaniu doświadczenia estetycznego. W końcu dla Beria „ciekawość jest pierwszym warunkiem jakiegokolwiek formy inteligencji i rozwoju” (Berio i Gasponi 422), co jednak nie oznacza biernej akceptacji zastanych schematów. Wszak Berio wskazuje na liczne negatywne strony zjawisk łączonych z kulturą popularną – od tych natury „warsztatowej”, dotyczących aspektów organizacji muzycznej, po te, kojarzone z muzycz-

nym przemysłem i kulturą masową, co pociąga za sobą konieczność ich kontestowania przez kompozytora. Jak się okazuje, pomimo programowego sceptycyzmu Beria uprawiana przezeń refleksja nad kulturą i muzyką popularną jest bardzo bogata i wieloaspektowa, a jego postawa wobec tych zjawisk – dość ambiwalentna. Oprócz wyraźnie krytycznego tonu w jego wypowiedziach można wyczuć także fascynację i podziw dla różnych rozwiązań stosowanych w kulturze i muzyce popularnej.

W refleksji Beria dotyczącej muzyki i kultury popularnej w wielu przypadkach zadziwia świadomość estetyczno-teoretyczna, trafność spostrzeżeń, ich aktualność, a także konsekwencja w poszukiwaniu różnych odcieni semantycznych muzyki popularnej i pokrewnych jej zjawisk. Być może bardziej zasadne byłoby raczej mówienie o wizji Beria dotyczącej „muzyk popularnych” niż muzyki popularnej, gdyż jego pisma i wywiady nie oferują zbioru jednoznacznych definicji. Wyraźnie uwidacznia się w nich tendencja do odrzucania prostych dychotomii i podziałów.

Choć stosunek Beria do kultury i muzyki popularnej cechuje bardziej krytycyzm niż afirmacja, twierdzi też, że

muzyka klasyczna może się wiele nauczyć z piosenek, z ich nietrwałości i okazjonalnej bliskości, rzeczywistej lub wirtualnej. Owa potrzeba wzajemności jest niezbędnym warunkiem, aby całość doświadczenia muzycznego stała się odpowiedzialnym narzędziem zrozumienia, dialogu, tolerancji, a dokładniej – solidarności. (Berio, „Piccolo elogio” 421)

I dodać można – narzędziem rozpoznania w tej solidarności siebie jako twórcy i człowieka kultury, bo odnosząc się do innej muzyki w myśli, słowie i dźwięku, jakby pewnie dopowiedział Berio, także się metakomentuje.

## BIBLIOGRAFIA

### ARTYKULY LUCIANA BERIA

- Berio, Luciano. „Invito (2003)”. *Scritti sulla musica*, red. Angela Ida De Benedictis, Einaudi, 2013, ss. 482–498. Pierwotnie opublikowano w: *Maurizio Pollini. Ritratto di un artista*, red. Enzo Restagno, Fondazione Musicale Umberto Micheli, 2003, ss. 35–47.
- Berio, Luciano. „Piccolo elogio della solidarietà musicale (2001)”. *Scritti sulla musica*, red. Angela Ida De Benedictis, Einaudi, 2013, ss. 420–421. Pierwotnie opublikowano pod tytułem „La musica colta impari dal rock”. *L'Unità*, 29.03.2001, s. 17.
- Berio, Luciano. „[Geografie della musica] (2000)”. *Scritti sulla musica*, red. Angela Ida De Benedictis, Einaudi, 2013, ss. 78–83. Pierwotnie opublikowano fragmenty w *Il giornale della musica*, nr 252, październik 2008, s. 37.

- Berio, Luciano. „Liebeslied per Weill (1999)”. *Scritti sulla musica*, red. Angela Ida De Benedictis, Einaudi, 2013, ss. 354–357. Pierwotnie opublikowano w języku angielskim pod tytułem „Liebeslied for Weill”. *Kurt Weill: A Life in Pictures and Documents*, red. David Farneth, Eimar Juchem i Dave Stein, Overlook Press, 2000, s. 7.
- Berio, Luciano. „[In margine alla ‘Sinfonia incompiuta’ di Schubert] (1989)”. *Scritti sulla musica*, red. Angela Ida De Benedictis, Einaudi, 2013, ss. 444–461. Pierwotnie opublikowano w języku francuskim pod tytułem „Suite à la ‘Symphonie inachevée’ de Schubert”. *Quand les artistes font école. Vingt-quatre journées de l’Institut des Hautes Études en Arts Plastiques. 1988-1990*. Vol. I. Éditions du Centre Pompidou, 2004, ss. 349–366.
- Berio, Luciano. „La musicalità di Calvino (1988)”. *Scritti sulla musica*, red. Angela Ida De Benedictis, Einaudi, 2013, ss. 328–331. Pierwotnie opublikowano w *Italo Calvino. La letteratura, la scienza, la città*, red. Giorgio Bertone, Marietti, 1988, ss. 115–117.
- Berio, Luciano. „Commenti al rock (1967)”. *Scritti sulla musica*, red. Angela Ida De Benedictis, Einaudi, 2013, ss. 108–120. Pierwotnie opublikowano w *Nuova Rivista Musicale Italiana*, nr 1, 1967, ss. 125–35.
- Berio, Luciano. „Agli amici degli ‘Incontri Musicali’ (1958)”. *Scritti sulla musica*, red. Angela Ida De Benedictis, Einaudi, 2013, ss. 14–17. Pierwotnie opublikowano w *Incontri Musicali*, nr 2, 1958, ss. 69–72.
- Berio, Luciano. „Note sulla musica elettronica (1957)”. *Scritti sulla musica*, red. Angela Ida De Benedictis, Einaudi, 2013, ss. 196–209. Pierwotnie opublikowano w *Ricordiana. Rivista mensile di vita musicale*, nr 8, 1957, ss. 427–437.

## WYWIADY Z KOMPOZYTOREM

- Berio, Luciano, i Alfredo Gasponi. „Dove va la musica (2001)”. *Interviste e colloqui*, red. Vincenzina Caterina Ottomano, Einaudi, 2017, ss. 419–422. Pierwotnie opublikowano w *Il Messaggero*, 20 lipca 2001, s. 19.
- Berio, Luciano, i Lorenzo Ferrero. „Gli anni di Berio (2000)”. *Interviste e colloqui*, red. Vincenzina Caterina Ottomano, Einaudi, 2017, ss. 383–394. Pierwotnie opublikowano w *Il Giornale della Musica*, nr 164, 2000, s. 1, ss. 18–19.
- Berio, Luciano, i Giovanni La Barbera. „[(Dis)continuità di Berio] (1991)”. *Interviste e colloqui*, red. Vincenzina Caterina Ottomano, Einaudi, 2017, ss. 227–242. Pierwotnie opublikowano w *L’Ora*, 29 października 1991, ss. 22–23.
- Berio, Luciano, i Chad Hardin. „Intervista con Luciano Berio (1987)”. *Interviste e colloqui*, red. Vincenzina Caterina Ottomano, Einaudi, 2017, ss. 183–191. Pierwotnie opublikowano pod tytułem „An Interview with Luciano Berio by Chad Hardin”. *Articles*, nr 1, 1987, ss. 22–27.
- Berio, Luciano, i Franca Rosti. „Conversazione con Luciano Berio (1985)”. *Interviste e colloqui*, red. Vincenzina Caterina Ottomano, Einaudi, 2017, ss. 161–170. Pierwotnie opublikowano w *Musica maestri! Il direttore d’orchestra tra mito e mestiere. Conversazioni con Abbado, Aprea, Bellugi, Berio, Ceccato, Chailly, Gavazzeni, Gelmetti, Giulini, Panni, Renzetti, Sinopoli, Vlad*, red. Franca Rosti, Feltrinelli, 1985, ss. 65–75.
- Berio, Luciano, Rossana Dalmonte Bălint i András Varga. *Two Interviews with Rossana Dalmonte and Bălint András Varga*, Marion Boyars Publishers, 1985.
- Berio, Luciano, Jack Bornhoff i Vittoria Ottolenghi. „Musica musicisti e comunicazione (1973)”. *Interviste e colloqui*, red. Vincenzina Caterina Ottomano, Einaudi, 2017, ss. 65–75. Pierwotnie opublikowano w języku francuskim pod tytułem „Musique, musiciens et com-

- munication: cinq entretiens. Luciano Berio avec la participation de Vittoria Ottolenghi". *Cultures*, nr 1, 1973-1974, ss. 119-29.
- Berio, Luciano. „Intervista a cura dell'annuario 'The Julliard Review' (1966)". *Interviste e colloqui*, red. Vincenzina Caterina Ottomano, Einaudi, 2017, ss. 25-33. Pierwotnie opublikowano w języku angielskim pod tytułem „An Interview with Luciano Berio”. *The Julliard Review Annual 1965-1966*, 1966, ss. 10-15.
- Berio, Luciano i Leonardo Pinzauti. „L'espressione musicale nella società contemporanea (1964)". *Interviste e colloqui*, red. Vincenzina Caterina Ottomano, Einaudi, 2017, ss. 13-17. Pierwotnie opublikowano w *Civiltà delle Macchine*, nr 2, marzec-kwiecień 1964, ss. 55-65.

#### POZOSTALE PRACE:

- Adorno, Theodor W. *Filozofia nowej muzyki*. Tłum. Fryderyka Wayda. Państwowy Instytut Wydawniczy, 1974.
- Briggs, Jonathyne. „Distinction? The IRCAM, Progressive Rock, and Class at the End of Modernization”. *Proceedings of the Western Society for French History*, nr 33, 2005, ss. 450-464.
- Christoffel, David. „Poésie Rock, Aller Simple.” *L'Esprit Créateur*, vol. 49, nr 2, 2009, ss. 147-62.
- Eco, Umberto. „Ai tempi dello Studio”. *Luciano Berio. Nuove prospettive – Luciano Berio. New Perspectives*, red. Angela Ida de Benedictis, Olschki, 2012, ss. 3-16.
- McLuhan, Marshall. *Understanding Media: the Extension of Man*. McGraw-Hill, 1964.
- Meehan, Kate. „Beatles Arias: Cathy Berberian Sings The Beatles”. *Cathy Berberian: Pioneer of Contemporary Vocality*, red. Pamela Karantonis, Francesca Placanica, Anne Sivuoja-Kaupala, Pieter Verstraete, Ashgate, 2014, ss.169-182.
- Oliva, Stefano. „Eco and Berio between Music and Open Work”. *Rivista di estetica*, nr 76, 2021, [journals.openedition.org/estetica/7709](https://journals.openedition.org/estetica/7709); DOI: 10.4000/estetica.7709.
- Pestelli, Giorgio. „Luciano Berio. Archetipi cancellati e avventura creativa”. *Luciano Berio. Nuove prospettive – Luciano Berio. New Perspectives*, red. Angela Ida de Benedictis, Olschki, 2012, ss. 17-33.
- Taruskin, Richard. *Music in the Late Twentieth Century*. Oxford University Press, 2010.

### KULTURA I MUZYKA POPULARNA W REFLEKSJI KOMPOZYTORSKIEJ LUCIANA BERIA

#### Streszczenie

Celem artykułu jest przedstawienie kluczowych problemów i wątków związanych z kulturą i muzyką popularną podejmowanych przez Luciana Beria w jego refleksji kompozytorskiej. Omówione zostały takie przedstawiane przez Beria problemy, jak m.in.: właściwości i funkcje muzyki popularnej, związki muzyki z kulturą masową, brzmienie muzyki rockowej, krytyka syntezatorów, sposób wykorzystania głosu, wpływ technologii na muzykę popularną. W artykule zostały także wykazane związki między sposobem definiowania przez kompozytora wybranych zjawisk, jego postawą twórczą i praktyką kompozytorską. Analizie porównawczej pod kątem sposobu ujęcia danego problemu przez kompozytora zostały poddane źródła pisane (artykuły i wywiady), publikowane w różnych latach życia kompozytora.

**Słowa kluczowe:** muzyka popularna; Luciano Berio; refleksja kompozytorska; kultura masowa; kultura amerykańska

CULTURE AND POPULAR MUSIC  
IN THE COMPOSER'S REFLECTION BY LUCIANO BERIO

## S u m m a r y

This paper aims to present the key issues and threads related to popular culture and music taken up by Luciano Berio in his writings. This paper discusses the problems presented by Berio, such as the properties and functions of popular music, the relationship between music and mass culture, the sound of rock music, the criticism of synthesizers, the use of voice, and the impact of technology on popular music. The paper also shows the connections between the composer's way of defining selected phenomena, his attitude, and his compositions. Written sources, including papers and interviews, published over the composer's lifetime, are subject to a comparative analysis in terms of the composer's approach to a given problem.

**Keywords:** popular music; Luciano Berio; composer's reflection; mass culture; mass media, American culture