

## „Une aventure extraordinaire”, czyli *Roméo & Juliette* Pascala Dusapina

---

### 1. Kontekst. Twórczość Dusapina

„Rewolucjoniści i kochankowie stale chcą zmienić zarówno świat, jak i język”<sup>1</sup> – piszą we wstępie do partytury opery *Roméo & Juliette* (1985-1988) jej twórcy – kompozytor Pascal Dusapin i librecista Olivier Cadiot. Poszukiwanie nowych form wyrazu, nowego muzycznego „języka”, badanie relacji między muzyką a językiem, świeże rekonstruowanie – a może raczej: dekonstruowanie – tematów mitycznych, to motywy przewodnie twórczości Dusapina. Twórczości będącej w toku, *en train de se faire*, by nawiązać tu do tytułu książki kompozytora z 2007 r. *Une musique en train de se faire* [Muzyka w trakcie tworzenia].

Sylwetka tego francuskiego kompozytora, urodzonego w roku 1955, wymaga zapewne przedstawienia. W Polsce Dusapin ledwo zaczyna być rozpoznawany, m.in. za sprawą pierwszej polskiej premiery (po dwudziestu latach od prapremiery) jednej z jego oper – *Medeamaterial*<sup>2</sup>. Nie znajdziemy wzmianki o nim w *Encyklopedii muzycznej PWM* (nawet w wydanym w 2010 r. suplemencie). Tymczasem już w 1993 r. Ivanka Stojanova pisała, że Dusapin „dziś jest postrzegany jako jeden z najważniejszych

---

<sup>1</sup> P. Dusapin, O. Cadiot, wstęp do partytury opery *Roméo & Juliette*, Paris 1998.

<sup>2</sup> Teatr Wielki. Opera Narodowa, premiera 28 kwietnia 2012 r. w ramach cyklu „Terytoria”.

młodych kompozytorów francuskich<sup>3</sup>; w 1997 r. Ian Pace nazwał go „najbardziej fascynującym i zajmującym z żyjących kompozytorów urodzonych we Francji”<sup>4</sup>, a Paul Conway w 2005 r. uznał, że „Pascal Dusapin w ostatnim ćwierćwieczu wyrósł na jednego z najbardziej wyróżniających się kompozytorów na współczesnej scenie muzycznej”<sup>5</sup>. Dziś Wikipedia podaje, że jest to „jeden z najbardziej znanych żyjących kompozytorów francuskich; jego dzieła są wykonywane na całym świecie”<sup>6</sup>.

Świeżość ujęcia i niezależność, charakteryzujące twórczość Dusapina, sytuują go – jak zauważa Stojanova – jako „samotną postać” w panoramie współczesnych trendów. Ian Pace twierdzi: „Pascal Dusapin jawi się do pewnego stopnia jako *outsider*, nawet w jego rodzimej Francji. Jego dzieła pozostają na uboczu wobec głównego nurtu we Francji, okupowanego przez Bouleza i spektralistów, by nie wspomnieć o bardziej konserwatywnych twórcach, jak Phillipe Manoury”<sup>7</sup>. Dusapin stroni od elektroniki, zainteresowania brzmieniem jako takim, odstręczają go też matematyczne inklinacje muzyki na czele z dodekafonią. Mimo pewnego odosobnienia kompozytora reprezentuje on zarazem twórczość „naszych czasów”, noszącą znamiona postmodernizmu. Jeśli zatem kompozytor współczesny w latach 80. XX wieku odważył się na podjęcie tematu mitu Romea i Julii, uczynił to nie tylko w sposób nowatorski, ale także z wykorzystaniem rozmaitych konwencji, a również – jak sam wyznał – dekonstruując „w przód i w tył” przyjęte wcześniej założenia.

Pascal Dusapin dziś jest autorem ponad stu dzieł reprezentujących różne gatunki, od utworów solowych na różne instrumenty, przez twórczość kameralną i orkiestrową, wokalną i chóralną, po dzieła operowe.

Początkowo – w latach 70. i 80. XX wieku – koncentrował się na utworach instrumentalnych, w których eksplorował nietypowe przebiegi muzycznej narracji, mającej przebiegać wbrew oczekiwaniom i konwencjom. Dla tych eksperymentów formalnych najbardziej sztanदारowe są trzy jego utwory z 1980 r.: *Musique fugitive* na trio smyczkowe, *Musique captive* na dziewięć instrumentów dętych oraz *Indide* na altówkę solo. Zatem kompozytor komponował „takt po takcie”, bez ogólnego planu, celowo unikając zasady rozwoju motywicznego, wariacyjności, powtarzalności, stabilizacji – przeciwnie, wybierając rozwiązania, których słuchacz się nie spodziewa. Sprzeciwienie się zasadzie rozwoju w ujęciu konwencjonalnym sztuki Zachodu nie stanowi jednak – w intencji Dusapina – zaprzeczenia idei organiczności. Odrzucając model drzewa i korzenia, twórca zainspirował się opisywanym przez Gillesa Deleuze’a i Félix’a Guattariego modelem kłącza:

---

<sup>3</sup> „is considered today to be one of the most important young French composers”, I. Stojanova, *Pascal Dusapin: Febrile Music*, „Contemporary Music Review” 1993, t. 8, nr 1, s. 183. Wszystkie cytaty – o ile nie podaję inaczej w przypisie – przytaczam we własnym tłumaczeniu.

<sup>4</sup> „this most exciting and engaging of living French-born composers”, I. Pace, *Never to be naught*, „The Musical Times” 1997, t. 138, nr 1857, s. 20.

<sup>5</sup> „Pascal Dusapin has developed over the last quarter of a century into one of the most distinctive composers in the contemporary musical arena”, P. Conway, recenzja kilku utworów Dusapina (nagrań CD), w: „Tempo” 2005, t. 59, nr 234, s. 59-61, podkr. MP.

<sup>6</sup> „He is one of France’s best-known living composers; his works have been performed worldwide”, Wikipedia (dostęp 10.11.2013).

<sup>7</sup> „Pascal Dusapin is to some extent an outsider, even within his home country of France. His work stands apart from the French mainstream, as epitomised by Boulez and the spectralists, not to mention more conservative figures such as Phillipe Manoury”, I. Pace, *op. cit.*

Kłaczce, to jest botaniczne: bulwa, która może być zaszczepiona gdziekolwiek, by się rozprzestrzeniać. Moja muzyka jest trochę taka. Byłem oszołomiony, gdy przeczytałem książkę Deleuze'a i Guattariego. Odnalazłem w niej ideę, która uzasadniała kilka aspektów mojej twórczości i która mnie całkowicie uwolniła<sup>8</sup>.

Inną naturalną inspiracją dla procesów muzycznych była obserwacja strumienia:

Tego dnia, kiedy po raz pierwszy poszedłem latem w góry, byłem nieomal w ekstazie. Zobaczyłem wodę tryskającą z ziemi. Woda, wydobywając się, jest ożywiona pewną wolą, pewną mocą: ja wypływam, ja. I wiesz, że jedyny kierunek, w którym może podążać, to w dół – nie ma co do tego wątpliwości: woda nie wspina się, lecz opada, spływa. Jeśli się „wspina”, to dlatego, że ma w sobie wystarczającą siłę oddolną, by unieść się na moment. Miałem przed sobą miliony kropli wodnych. Wszystkie te kropelki są poruszane przez jakąś energię, samą ideę wody – by podążać w kierunku morza. Natrafiając na drzewo, skałę czy mech, woda zbaczała, okrążała je bądź przebijała się przez nie, zatrzymywała się w małych sadzawkach lub strużkach, a potem w zetknięciu ze skałą wznawiała swój bieg. Jej kierunek stale adaptował się do jej biegu. (...) To wszystko wydało mi się ekstremalnie inteligentne i wydajne. I nie ma w tym żadnej racjonalności, jedynie konieczność, tylko tyle<sup>9</sup>.

W rezultacie tych inspiracji i założeń powstała muzyka sensualna, o gorączkowej plastyczności, będąca manifestacją woli; nierzadko o zawrotnym tempie, złożona z serii glissand, mikrointerwałów i multifonów, nagłych akcentów i zatrzymań, nietypowych artykulacji, o dynamice ekstremalnej – muzyka porywająca, ale niezwykle wymagająca dla wykonawców, a także dla słuchaczy. Trzeba jednak zaznaczyć, że nie chodzi tu o nagromadzenie efektów wirtuozowskich – jest to „sztuka, (...) która wyciąga najwięcej z każdego gestu”<sup>10</sup>, jak uważa Julian Anderson. Bezpośrednim nawiązaniem do opisywanego wyżej olśnienia „narracją” strumienia jest kompozycja orkiestrowa *La Rivière* z 1979 r.

„Ryzyko, niestabilna sytuacja stylu nieustannie napędzanej negacji poprzez działania nowe, ale również kruche i niepewne”<sup>11</sup> – według określenia samego kompozytora – przyczyniała się do „podniesionej temperatury” muzyki, w szczególności pierwszego

---

<sup>8</sup> „The rhizome, that's botanical: a tubercle which can be grafted anywhere and propagated. My music is a little bit like that. I was really amazed when I read the book by Deleuze and Guattari. I found in it an idea which supported several aspects of mine and which liberated me totally”, za: I. Stojanova, *op. cit.*, s. 191.

<sup>9</sup> „The day I first went to the mountains in summer, I was almost ecstatic. I saw water coming out of the ground. As it comes out, it is animated by some will, some authority: I am coming out, I am. And you know that the only direction it can go is downwards, there is no argument about that: water does not rise, it falls. If it does rise this is because it has sufficient power from below to make it rise for a few moments. I had before me a multitude of water droplets. All these droplets are driven by the same energy, the very concept of water, to go towards the sea. When it penetrated a tree, a rock, moss, the water deviated, made a detour or spread through the moss, it lay in small pools or trickles, after that it ran into granite and resumed its course. Its direction was constantly adapted to its course. (...) I found all of this extremely intelligent and efficient. And yet there is no rationality in it, just necessity, that's all”, Dusapin, cyt. za: *ibidem*, s. 190.

<sup>10</sup> „an art (...) which makes most of each gesture”, J. Anderson, recenzja opery Dusapina (nagrania CD), „The Musical Times” 1993, t. 134, nr 1806, s. 466-467.

<sup>11</sup> „the risk, the unstable situation of a style unceasingly fertilising negation through a drive which is new but also fragile and uncertain”, Dusapin, cyt. za: I. Stojanova, *op. cit.*, s. 189.

okresu twórczości. Ivanka Stojanova swój obszerny artykuł na temat twórczości kompozytora z 1987 r. zatytułowała: *Pascal Dusapin: Febrile Music [Pascal Dusapin: gorączkowa muzyka]*<sup>12</sup>.

Jednak ta etykieta, aktualna jeszcze w 1987 r., nie charakteryzuje precyzyjnie późniejszej twórczości kompozytora. W kolejnych latach Dusapin kończy swoje dwie pierwsze opery – w 1988 r. *Roméo & Juliette*, w 1992 r. *Medeamaterial* – wskazujące na pewien zwrot stylistyczny w jego twórczości, uproszczenie języka. Momentami pojawiają się w nich frazy modalne, neotonalne, a instrumentalna śpiewność – która już w poprzednim etapie twórczości zwracała uwagę – jest doprowadzana do apoteozy w momentach liryzmu. To uproszczenie jednak wydaje się radykalne jedynie momentami, ponieważ kompozytor precyzyjnie dobiera środki dla zbudowania makroformy oraz semantyki związanej z tematem, korzystając z arsenału konwencji historycznych. Przy tym wyborze nie rezygnuje jednak ze środków właściwych jego dotychczasowemu idiomowi. Transformacja stylu – a także zmiana podejmowanych gatunków i tematów – jest jednak tak wyraźna, że recenzent „The Musical Times” Julian Anderson w 1993 r. zapytuje nawet: „Francuski kompozytor neoromantyczny? I co dalej?”<sup>13</sup> i mówi o „nowo odnalezionej prostocie Dusapina”<sup>14</sup>. Nastąpiło przesunięcie akcentów, ale – jak zauważa Tristram Pugin – można dostrzec pewną jedność podskórnego programu ekspresywnego w całej twórczości Dusapina: „wydobyć zniszczony liryzm z (...) materiału poprzez sensualnie doświadczane strategie ograniczenia”<sup>15</sup>.

Dusapin jest znawcą sztuki (studiował sztuki piękne na Sorbonie), literatury i filozofii; porusza się swobodnie po terytorium mitologii kultury Zachodu. Jest twórcą – jak dotąd – sześciu dzieł operowych: *Roméo & Juliette* (1985-88), *Medeamaterial* (1991), *To Be Sung* (1993-94), *Perelà*, „*Uomo di fumo*” (2001), *Faustus*, *The Last Night* (2006), *Passion* (2008) oraz utworu na pograniczu gatunków, „operatorio” *La Melancholia* (2001). Już wcześniejszy utwór kantatowo-oratoryjny Dusapina *Niobé ou le rocher de Sypile* (1982) ukazuje sposób, w jaki traktuje on mity – jako archetypy, symbole, które zestawia w rozmaitych kontekstach, dekonstruuje, uwspółcześnia. Widać, że kompozytor podejmuje mity fundamentalne dla kultury europejskiej: Orfeusza (w ostatniej operze *Passion*), Medei, Niobe, Fausta, wreszcie Romea i Julii. Odnosi się również w swoich dziełach do sytuacji polityczno-społecznych: *Medeamaterial* na jednym z poziomów stanowi komentarz do wojny domowej na Bałkanach, *Roméo & Juliette* w związku z 200. rocznicą Rewolucji Francuskiej podnosi ideę rewolucji.

Jako myśliciel i świadomy uczestnik kultury Dusapin wyraża zaniepokojenie kierunkiem zmian dzisiejszych czasów: „upadek myśli mnie martwi. Powiedziano nam, że Amelie Nothomb jest ważniejsza od Becketta”<sup>16</sup>. Beckett pozostaje zresztą ważnym

---

<sup>12</sup> Artykuł napisany w 1987 r., opierający się na wywiadzie Ivanki Stojanovej z kompozytorem z tego samego roku. Ukazał się w 1993 r.

<sup>13</sup> „A French neo-romantic composer? What next?”, J. Anderson, *op. cit.*

<sup>14</sup> „Dusapin's new-found simplicity”, *ibidem*.

<sup>15</sup> „to draw a wracked lyricism from his material through sensibly tangible strategies of restraint”, T. Pugin, *Through the Spectrum: The New Intimacy of French Music*, „Tempo” 2000, nowa seria, nr 212 poświęcony muzyce francuskiej, s. 12-20.

<sup>16</sup> „Il y a un affaïssement de la pensée qui m'inquiète. On nous fait croire qu'Amélie Nothomb est plus importante que Beckett”, z wywiadu z kompozytorem pt. *Les chemines libres de l'opéra*, przeprowadzonego przez Antoine'a Pecqueura, w: „*La Terrasse. Le portail des arts vivants en France*”, <http://www.journal-laterrasse.fr/Pascal-Dusapin--3-2558.html> (dostęp 11.05.2012).

źródłem inspiracji dla kompozytora, w szczególności dla jego twórczości instrumentalnej, gdzie obecne są świadome nawiązania do właściwości formalnych prozy oraz idei Irlandczyka (w kwartetach smyczkowych, w koncercie puzonowym *Watt* z 1994 r. i w koncercie skrzypcowym *Quad* z 1996 r.).

Wśród rozmaitych zainteresowań Dusapina znajdują się fotografia i sztuki graficzne, co ma przełożenie na myślenie „perspektywą” oraz kategoriami kompozycji elementów graficznych na podobieństwo sztuk wizualnych, przestrzeni obrazu. Kompozytor często w swoich wypowiedziach odwołuje się do metafor wiążących sztukę muzyczną ze sztukami wizualnymi, np. – nawiązując do obrazu czy fotografii – wyróżnia instrumenty pierwszego planu o wyrazistych konturach melodycznych oraz instrumenty „tła” z zamazanymi konturami.

Jeśli chodzi o inspiracje muzyczne, największe znaczenie dla drogi twórczej Dusapina miało spotkanie z muzyką Edgarda Varèse’a oraz z postacią Iannis Xenakisa, na którego seminaria uczęszczał przez kilka lat w okresie studiów. „To zabawne powiedzieć” – pisze Dusapin w zbiorowym tomie poświęconym Xenakisowi – „że Varèse jest moim dziadkiem, a Xenakis moim ojcem!..., w każdym razie na poziomie duchowym”<sup>17</sup>. Faktycznie twórca ironizuje na temat postrzegania współczesnych kompozytorów jako „synów” Weberna, Messiaena, Bouleza, Donatniego czy Ligetiego, „jak gdyby muzyka była sztafetą, gdzie pałeczkę podaje się z rąk do rąk”<sup>18</sup>. Czego więc Dusapin nauczył się od Xenakisa w latach 1964-68, kiedy uczestniczył w jego wykładach z estetyki na wydziale sztuk pięknych Sorbony? Z odpowiedzią spieszy sam twórca: „Prawdę mówiąc, niczego... W «pedagogicznym podejściu» Xenakis chodziło o *zdezorientowanie* samozadowolenia jego studentów za pomocą niesamowitych artystycznych i naukowych alegorii, poprzez które moc jego oddziaływania (...) umożliwiała przemianę całego naszego rozumienia”<sup>19</sup>.

Poza twórczością wymienionych wyżej kompozytorów Dusapin podziwiał muzykę Beethovena, Janačka, Sibeliusa, Szymanowskiego, Debussy’ego, Donatniego i Scelsiego. Preferencje estetyczne Dusapina, które wyłaniają się z kręgu wspomnianych inspiracji, nie mają bezpośredniego przełożenia na jego sztukę – jak podkreślono wcześniej, to twórca niezależny. Sam powiedział: „rozumiem rzeczy tylko wtedy, kiedy robię je sam”<sup>20</sup>.

---

<sup>17</sup> „It amuses me to say – writes Dusapin in a book by various hands on Xenakis – that Varese is my grandfather and Xenakis my father!..., at any event on a spiritual level”, I. Stojanova, *op. cit.*, s. 183.

<sup>18</sup> Por. I. Stojanova, *op. cit.*, s. 183: “It is a fact that one constantly speaks of contemporary composers as ‘sons’ of Webern, Messiaen, Boulez, Donatoni, Ligeti—‘as if’, Dusapin jokes, “music was a relay-race with a suitcase passed from car to car...”.

<sup>19</sup> „What did we learn from him? Truthfully, nothing... Xenakis’s ‘pedagogical approach’ consisted in *disorienting* the complacency of his students, by indescribable artistic and scientific allegories through which his power of seduction (...) could enable the transfiguration of all our understanding”, P. Dusapin, *Hommage*, w: *Portrait(s) de Iannis Xenakis*, red. F.B. Mâche, Paris 2001, cyt. za: J. Harley, *The creative compositional legacy of Iannis Xenakis*, w: *Definitive Proceedings of the “International Symposium Iannis Xenakis” (Athens, May 2005)* 2006, red. M. Solomos, A. Georgaki, G. Zervos, [www.iannis-xenakis.org/Articles/Harley.pdf](http://www.iannis-xenakis.org/Articles/Harley.pdf) (dostęp 10.11.2013).

<sup>20</sup> „I only understand things when I do them myself”, I. Stojanova, *op. cit.*, s. 184.

Opera *Roméo & Juliette* jest z pewnością kluczowym dziełem w dorobku Dusapina. Z jednej strony – jak wspominałam – postrzegana jest jako punkt zwrotny dla transformacji stylu, a z drugiej – jako synteza jego dotychczasowych osiągnięć, jak twierdzi Antoine Gindt<sup>21</sup>. Jednym z przewodnich celów kompozytora od roku 1977 była próba „rozprawienia się” z problematyczną w tych czasach relacją głosu i instrumentów, tekstu i muzyki. Problem podejmowany dotąd w szeregu mniejszych utworów wokально-instrumentalnych i wokalnych, jak m.in. *Igitur* (1977), *To God* (1985), *Mimi* (1986), *Il-li-ko* (1987) oraz *Anacoluthe* (1987), kulminował właśnie w tej pierwszej operze Dusapina, gdzie został podniesiony do rangi jednego z głównych tematów dzieła. Twórca wykorzystał zarazem w operze fragmenty tych wcześniejszych utworów (w szczególności dwóch ostatnich), umieszczając je w postaci zrekonstruowanej w nowym kontekście. Można więc powiedzieć, że stanowiły one szkice do *Roméo & Juliette*, choć równocześnie są kompozycjami samowystarczalnymi. Ta sytuacja nie dziwi, gdy uświadomimy sobie, że wspomniane utwory powstawały w dużej mierze równolegle z komponowaniem opery – od napisania pierwszych nut w 1985 r. do jej ukończenia minęły trzy lata. Toteż Antoine Gindt pisze: „*Roméo & Juliette* to nie przerwanie *continuum*, lecz jego kulminacja – nawet jeśli tylko tymczasowa”<sup>22</sup>.

Utwór został zamówiony przez Instytuty Francuskie w Bremen i w Bonn oraz przez Fundację Louis Vuitton dla Opery i Muzyki. W związku z 200. rocznicą Rewolucji Francuskiej jednym z wątków opery stał się temat rewolucji, traktowany tu metaforycznie. Dusapin wpisał na dedykacji: *dla Alice (Juliette) & Théo (Roméo) Dusapin*. Rozszyfrowanie tej dedykacji prowadzi do bliźniaków – dzieci Dusapina urodzonych 22 marca 1989 r. Tymczasem partytura została ukończona 8 sierpnia 1988 r. i wydana jeszcze w tym samym roku. Dzieci otrzymały więc dedykację jeszcze przed przyjściem na świat, a ich symboliczne utożsamienie z Romeo i Julią nie wskazuje na parę, ale na archetypicznie „jakąkolwiek Julię” i „jakiegokolwiek Romea”, co wiele mówi o sposobie traktowania tematu przez kompozytora.

Piętą, centralną część opery (*La Révolution*) kompozytor poświęcił z kolei pamięci Giacinto Scelsiego. Partytura została ukończona dzień przed śmiercią włoskiego kompozytora.

Autorem libretta jest przyjaciel Dusapina, poeta Olivier Cadiot, który już wcześniej z nim współpracował przy wspomnianych utworach-satelitach opery. Dusapin pisze we wstępie do partytury:

Podczas pracy z Olivierem Cadiot nad *Mimi* (na dwa soprany, obój, klarnet basowy i puzon), *Il-li-ko* (na sopran solo) oraz *Anacoluthe* (na sopran, klarnet kontrabasowy i kontrabas) stało się jasne, że istnieje potrzeba skonfrontowania ze sobą tekstu i muzyki. W *Mimi* końcowa zmiana w tekście, jego „wzniesienie” doprowadziło do zastosowania obiecującej techniki

---

<sup>21</sup> „On peut le considérer comme une synthèse, un bilan, dans le parcours du compositeur”, A. Gindt, *Romeo & Juliette*, książeczka do nagrania Radio-France, 1990, dyr. Luca Pfaff, Groupe Vocal de France, Orchestre Symphonique du Rhin-Mulhouse’ Françoise Kubler, Nicholas Isherwood, Armand Angster.

<sup>22</sup> „*Romeo & Juliette* n’est d’ibc oas une rupture, mais un aboutissement – même s’il ne’st que provisoire”, A. Gindt, *ibidem*.

muzycznej, która osiągnęła swoje pierwsze „spełnienie” w *Anacoluthe*. Tekst zatem „czyni” muzykę, a muzyka wskazuje na słowa, a także pobudza nieustannie te słowa umiejscawiane, zestawiane i wyeksponowane przez nią samą. W rezultacie powstaje „parlando-cantando”, gdzie tekst i muzyka opierają się sobie i wytwarzają muzykę pomiędzy nimi, muzykę obojgą. Prawdziwa historia dwójga. Zatem zdaliśmy sobie sprawę – mimo ryzyka popadnięcia w pułapkę konwencji klasycznej bądź współczesnej – że złożoność relacji pomiędzy tekstem a muzyką wykluczała inne parametry<sup>23</sup>.

Niezwykła duchowa więź obu twórców pozwoliła na udaną współpracę, którą Dusapin wspomina następująco:

To była niezwykła przygoda, pełna radości i przyjaźni. Jako że Olivier Cadiot był moim sąsiadem, naprawdę pracowaliśmy razem. Wywodząc się ze sceny poetyckiej, ma otwarty stosunek do tekstu. Co więcej, jest wielkim miłośnikiem muzyki i mógł mi w związku z tym zaproponować wyobrażone brzmienie na bazie tekstu. Pomiędzy nami wytworzyła się wzajemna, stymulująca wymiana literacko-dźwiękowa<sup>24</sup>.

Twórcy we wstępie do partytury zdradzają swoistą metodę komponowania opery:

*Roméo & Juliette* – podzielona na dziewięć numerów – była budowana krok po kroku, przez ciągłe „skanowanie” tam i z powrotem, (...) przez nieustanną kreację i dekonstrukcję każdego ze wstępnych założeń, co wydawało się uzasadnione ze względu na nowoodkrywane założenia, a te z kolei były natychmiastowo kwestionowane przez rozwiązania przeciwne. Bez wątpienia, praca na fałszywych elementach, nagromadzenie przestarzałych zwrotów oraz stereotypów pozwala na wysłuszenie więcej prawdy, nieco więcej liryzmu, nieco więcej opery<sup>25</sup>.

---

<sup>23</sup> „C’est en travaillant avec Olivier Cadiot sur *Mimi* (pour deux soprani, hautbois, clarinette basse et trombone), *Il-li-ko* (pour soprano solo) et *Anacoluthe* (pour soprano, clarinette contrebasse et contrebasse) que s’est révélée la nécessité de mettre en crise les relations du texte et de la musique. Dans *Mimi*, le remontée finale du texte définissait une technique musicale riche de promesses qui trouvera son premier ‘accomplissement’ dans *Anacoluthe*. La texte ‘fait’ alors musique et la musique suggère, sollicite sans cesse des mots placés, positionnés et révélés par elle-même. Le résultat est un ‘parlando-cantando’ où le texte et la musique se résistent et produisent une musique entre les deux, à eux deux. Une véritable histoire à deux. Ainsi, nous avons réalisé – au risque de se faire retrapper par la convention classique ou contemporaine – que la complexité des relations entre le texte et la musique obligerait à exclure tout autre paramètre”. Wstęp do partytury opery, Paris 1988.

<sup>24</sup> „C’était une aventure extraordinaire, de joie et d’amitié. Comme Olivier était mon voisin, on travaillait vraiment de concert. Venant de la scène poétique, il a une relation libre avec le texte, qui n’est pas assujetti à des questions fictionnelles. Par ailleurs, c’est un grand mélomane et il pouvait donc me proposer un imaginaire sonore à partir du texte. Entre lui et moi, c’était un vrai chassé-croisé entre littérature et acoustique”, z wywiadu z kompozytorem pt. *Les chemines libres de l’opéra*, przeprowadzonego przez Antoine’a Pecqueura, w: „*La Terrasse. Le portail des arts vivants en France*”, <http://www.journal-laterrasse.fr/Pascal-Dusapin--3-2558.html> (dostęp 11.05.2012).

<sup>25</sup> „Divisé en neuf numéros, ‘RJ’ s’est construit pas à pas, en un incessant ‘balayage’ d’avant en arrière inventant et déconstruisant inlassablement chacun des préliminaires qui semblaient le justifier pour à nouveau en découvrir d’autres, eux mêmes immédiatement mis en doute par une solution contraire. C’est sans doute par le faux, l’accumulation d’énoncés morts, par le collection de stéréotypes que l’on peut donner à entendre plus de vérité, un peu plus de lyricisme, un peu plus d’art lyrique”, P. Dusapin, O. Cadiot, wstęp do partytury, *op. cit.*

Jest to jedyna opera Dusapina w języku francuskim (obok którego zastosował także inne języki). Natomiast, jak w wielu utworach tego kompozytora, klarnet solo ma tu bardzo wyeksponowaną partię, na co zapewne wpływ miała długoletnia współpraca Dusapina ze świetnym klarnecistą Armandem Angsterem.

Długi proces komponowania opery jest w pełni zgodny ze sposobem pracy i charakterem kompozytora:

Jestem powolny, pracuję jak fanatyk. Równocześnie nie mogę wytrwać trzech dni bez pisania, to potrzeba fizyczna. Mam kolegów, którzy mogą zaprzestać pisania na sześć miesięcy, potem skomponować 30-minutowy utwór w dwa miesiące, co zajęłoby mi dwa lata! Nawet moja notacja jest powolna: rysuję nuty przy pomocy linijki i nie ufam ołówkom, bo poruszają się za wolno<sup>26</sup>.

Jeśli Dusapin mówi wręcz o „fizycznej potrzebie” pisania muzyki, związane jest to z niezwykle organicznym jej przeżywaniem. Wyznaje, że w komponowanie – podobnie jak w miłość – zaangażowany jest cały nasz umysł, co przenosi się na odczucia w ciele<sup>27</sup>. W innym miejscu mówi: „muzyka wypełnia moje ciało”<sup>28</sup>; „moje ciało rozpada się, kiedy nie piszę muzyki”<sup>29</sup>; czy wreszcie: „Myślę, że aby pisać muzykę, konieczne jest czasem zapomnienie o muzyce... Ponieważ muzyka jest zbyt silna. Jej siła jest czasem dla mnie niebezpieczna”<sup>30</sup>. Równocześnie imperatyw jej tworzenia jest u Dusapina tak potężny i naturalny, jak wypływ wody ze źródła, którym się tak zachwycał: „I nie ma w tym żadnej racjonalności, jedynie konieczność – tylko tyle”<sup>31</sup>.

---

<sup>26</sup> „Je suis un lent, je travaille comme un forcené. D’ailleurs, je ne peux rester plus de trois jours sans écrire, c’est un besoin physique. J’ai des collègues qui peuvent s’arrêter six mois, puis composent une pièce de trente minutes en deux mois, là où il me faudrait deux ans! Même ma technique est lente: je tire mes traits à la règle, je me méfie du stylo qui va trop vite”, P. Dusapin, *Le danger, c’est la virtuosité*, wywiad z kompozytorem, „Le Figaro”, [www.lefigaro.fr](http://www.lefigaro.fr), 01.02.2007 r. (dostęp 11.05.2012).

<sup>27</sup> Por. spotkanie z kompozytorem promujące jego książkę *Une musique un train de se faire* (La librairie du XX<sup>e</sup> siècle, Paris 2009) w programie Le Bateau Libre prowadzonym przez Frédérica Ferney’a, 5.07.2009 r., [http://www.dailymotion.com/video/x9rxe9\\_le-bateau-libre-n-1-pascal-dusapin\\_creation](http://www.dailymotion.com/video/x9rxe9_le-bateau-libre-n-1-pascal-dusapin_creation) (dostęp 15.11.2013).

<sup>28</sup> „The music is complicated inside my body”, wystąpienie Pascala Dusapin podczas przyznania nagrody Dan David Prize w Uniwersytecie Tel Aviv 14.05.2007 r., <http://www.youtube.com/watch?v=N-p5lOxOnxs> (dostęp 15.11.2013).

<sup>29</sup> „Mon corps se délite quand je n’écris pas de musique”, Pascal Dusapin, w wywiadzie przeprowadzonym przez Nathalie Krafft, 27.03.2009 r., N. Krafft, *Drôles de gammes. La musique classique sans frac ni claque*, <http://blogs.rue89.com/droles-de-gammes/2009/03/27/pascal-dusapin-mon-corps-se-delite-si-je-ne-compose-pas> (dostęp 15.11.2013).

<sup>30</sup> „I think to write music it is necessary sometimes to forget music, because the music is so strong. The passion of music sometimes is dangerous for me”, wystąpienie Pascala Dusapina podczas przyznania nagrody Dan David Prize w Uniwersytecie Tel Aviv 14.05.2007 r., <http://www.youtube.com/watch?v=N-p5lOxOnxs> (dostęp 15.11.2013).

<sup>31</sup> „And yet there is no rationality in it, just necessity, that’s all”, Dusapin, za: I. Stojanova, *op. cit.*, s. 190.



W stosunku do postmodernistycznej, surrealistycznej, enigmatycznej opery Dusapina *Roméo & Juliette* w sposób szczególny dają się zastosować słowa przypisywane Szekspirovi: „jeżeli w książkach czyta się tylko to, co zostało napisane, to całe czytanie na nic”.

Nie dość powiedzieć, że jest to uwspółcześniona i niezwykle indywidualnie odczytana wersja mitu Romea i Julii – należy zauważyć, że mityczność jako taka została tutaj uwydatniona. Kompozytor bowiem odwołał się do szeregu bardzo ogólnych symboli, a przede wszystkim zastosował metaforę powrotu (do źródła). „To nie jest dzieło oparte na Szekspirze czy na opowieści o Romeo i Julii. *Romeo i Julia* to więcej niż opowieść; to jest archetyp”<sup>32</sup> – piszą we wstępie do partytury Pascal Dusapin i Olivier Cadiot. Zatem myślimy: miłość jako archetyp, do tego połączona z ideą rewolucji, traktowanej tutaj również archetypicznie – zaczyna nam się układać myśl przewodnia. Z tym utworem jednak musimy uważać na każdym kroku – łatwo możemy zostać wytrąceni z ledwie odnalezionej płaszczyzny interpretacyjnej. „Libretto nie jest kolejną wersją *Romea i Julii*, ale badaniem form językowych, których używają postaci. (...) Nie chodziło tu o próbę interpretowania rewolucji, lecz raczej o użycie jej, użycie wszystkiego, co manifestuje ambicję wprowadzenia nowego języka i nowej pieśni”<sup>33</sup> – czytamy dalej we wprowadzeniu. Nowy język, eksplorowanie sposobów mówienia i śpiewania, poszukiwanie możliwości śpiewu w duecie, refleksja nad tworzeniem opery – a zatem mamy do czynienia z metaoperą.

Romeo & Julia, tekst & muzyka, mówione & śpiewane, francuski & angielski, para pierwsza & para druga, chaos & porządek, nowe & stare, „przed” & „po”, miłość & rewolucja – łączenie różnych jakości, niekoniecznie przeciwstawnych, zakreśla mapę semantyczną tego dzieła. Takie myślenie odzwierciedlone jest również w konstrukcji formy, gdzie każda część ma swój odpowiednik po drugiej stronie osi symetrii, zbiegając się w czysto instrumentalnym numerze środkowym.

Dusapin korzysta w tej operze z szerokiego arsenału współczesnych środków, równocześnie posługując się zaczerpniętymi z tradycji muzycznej różnymi konwencjami. Elementy sceniczne zostały w zamyśle kompozytora ograniczone do minimum – to muzyka ma tutaj być „widoczna”, to ma być „inscenizacja dźwięków”.

A jaki jest związek *Romeo & Juliette* z dziełem Szekspira? „Nie ma żadnego” – odpowiada kompozytor – „chyba że pod postacią Billa kryje się metafora Szekspira”<sup>34</sup>.

---

<sup>32</sup> „This is not a work based on Shakespeare's play or the story of *Romeo and Juliet*. This *Romeo and Juliet* is more than a story; it is an archetype”, P. Dusapin, O. Cadiot, wstęp do partytury, *op. cit.*

<sup>33</sup> „The libretto is not yet another version of *Romeo and Juliet*, but an investigation of the language forms the characters use. (...) No attempt was made to interpret revolution, but rather to make use of it, to use everything that shows any ambition to introduce new language and new song”, *Ibidem*.

<sup>34</sup> „Quel est le lien entre votre *Roméo et Juliette* et celui de Shakespeare?”; Pascal Dusapin: „Il n'y en a aucun, si ce n'est une métaphore de Shakespeare sous la figure du personnage de Bill”, z wywiadu z kompozytorem pt. *Les chemines libres de l'opéra*, przeprowadzonego przez Antoine Pecqueur, w: „*La Terrasse. Le portail des arts vivants en France*”, <http://www.journal-la-terrasse.fr/Pascal-Dusapin-3-2558.html> (dostęp 11.05.2012).

I jeszcze jedno: „myśląc o Romeo i Julii, myślimy ewidentnie o miłości”<sup>35</sup> – mówi Dusapin.

Kompozytor zatem wielokrotnie podkreślał, że opera ta w założeniu nie ma być opowieścią, a na pewno nie ma przedstawiać historii kochanków z Werony. Z drugiej strony, używa słowa „opowieść” w odniesieniu do tego dzieła w następującym znaczeniu: „*Roméo & Juliette* to opowieść o projekcie: jak śpiewać razem jednym głosem (...), jak stworzyć prawdziwy duet”<sup>36</sup>; „całościowy zamysł to opowieść o zastosowanych technikach”<sup>37</sup>. W jednym z wywiadów Dusapin powiedział: „to jest opera, w której dramatem jest sam język”<sup>38</sup>. Jeśli mielibyśmy posłużyć się narratologicznym rozróżnieniem na poziom opowieści i poziom dyskursu<sup>39</sup>, mówiąc inaczej na narracyjne *raconté* i *racontant*, to zauważymy, że w tym dziele mamy do czynienia z pewną samozwrotnością obu terminów. Na poziomie opowieści zauważylibyśmy też polifonię trzech tematów – miłości, rewolucji i ... dyskursu. Opowieść o dyskursie jest jednym z tematów opery, jeśli nie najważniejszym. Refleksja nad językiem opery konstruuje jeden z głosów tej polifonicznej, autorefleksyjnej, a nawet auto-dekonstruującej się narracji. Ma to znaczące konsekwencje dla narracji muzycznej. Znaczenie wynika w większym stopniu z konglomeratu procesów i z samej struktury niż ze sfery tekstu werbalnego. Trójgłos opowieści o miłości, o rewolucji i o dyskursie jest zespolony entuzjazmem myśli przewodniej – *une aventure extraordinaire* [niezwykła przygoda]. Zakochać się i wyruszyć z kimś we wspólną drogę, wszcząć rewolucję i zmienić świat, odnowić język i operę – każdy z tych wątków wydaje się „niezwykłą przygodą”. Zwłaszcza na początku.

---

#### 4. Prezentacja i analiza

Oto postaci opery *Romeo & Juliette* – środki wykonawcze:

- Juliette 1 – mezzosopran
- Roméo 1 – baryton-bas
- Juliette 2 – głos mówiony, potem sopran
- Roméo 2 – głos mówiony, później baryton-bas

Kompozytor wyjaśnia w partyturze:

Jest dwóch Romeów i dwie Julie. Pierwsza to autentyczna para, para śpiewaków. Druga to również para śpiewaków, ale ich umiejętności wykonawcze są potrzebne dopiero na końcu

---

<sup>35</sup> „Or, quand on pense à *Roméo et Juliette*, on pense évidemment à l’amour”, *Ibidem*.

<sup>36</sup> “R&J is the story of a Project: how to sing together with a single voice, how to come together, how to become a true duo”, z synopsis, książeczka do nagrania.

<sup>37</sup> „The overall formation was the tale of the techniques involved”, P. Dusapin, O. Cadiot, wstęp do partytury, *op. cit.*

<sup>38</sup> „C’est un opéra où le drame est la langue elle-même”, z wywiadu z kompozytorem pt. *Les chemines libres de l’opéra...*, *op. cit.*

<sup>39</sup> Binarne rozróżnienie dwóch aspektów narracji zostało wprowadzone do narratologii przez T. Todorova (przejęte przez niego od E. Benveniste’a). Por. D. Shen, *Story-Discourse Distinction*, w: *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, red. D. Herman, M. Jahn, M.L. Ryan, London–New York 2005, 2008, s. 566-568.

opery. Fabuła może być zatem postrzegana jako doświadczenie heurystyczne, uczenie się śpiewu. Druga para mogłaby być opisana jako „gadające bliźniaki” pierwszej pary (...).

– Bill – głos mówiony, potem bas.

Bill może być określony jako mówca, mistrz śpiewu, tłumaczący, wyprzedzający i komentujący wypowiedzi obu par.

- Kwartet wokalny: sopran, mezzosopran, kontratenor, baryton
- Klarnet solo (różne rodzaje)
- Chór mieszany
- Orkiestra symfoniczna.

Utwór składa się z dziewięciu części (tabela 1), z centralną częścią czysto instrumentalną pt. *Rewolucja*, która wyraźnie rozdziela na połowę to, co „przed” *Rewolucją* i co „po” niej (przykład 1).

Części/ czas trwania	<b>1</b> 14' <i>Prologue</i> (Prolog)	<b>2</b> 11' <i>Le début</i> (Początek)	<b>3</b> 5' <i>Le matin</i> (Poranek)	<b>4</b> 16' <i>Avant</i> (Przed)	<b>5</b> 8' <i>La révolution</i> (Rewolucja)	<b>6</b> 9' <i>Après</i> (Po)	<b>7</b> 15' <i>Le soir</i> (Wieczór)	<b>8</b> 6' <i>La fin</i> (Koniec)	<b>9</b> 1' <i>Épilogue</i> (Epilog)
----------------------------	--	--	--	--	---	--	--	---	---

Tabela 1. Podział utworu

Głosy wokalne, obecne w pozostałych częściach, prezentują rozmaite możliwości wypowiedzi muzycznych od zmechanizowanej mowy do kantylenowego śpiewu, a w miejscach szczególnych posługują się także krzykiem, rykiem czy onomatopeicznymi odgłosami natury. Ważny jest tutaj sam proces przechodzenia od mowy do śpiewu i odwrotnie. Jakkolwiek kierunek tych zmian pomiędzy mową a śpiewem w trajektorii narracyjnej nie jest oczywisty, w uproszczeniu można powiedzieć, że bohaterowie „uczą się” śpiewać i dochodzą do możliwości śpiewu operowego w częściach 7 i 8, choć śpiew w partiach pierwszej pary jest już zapowiedziany w części 2 (duet miłosny). Symptomatyczna jest nagła roszada w części ósmej pomiędzy dwiema parami – Romeo i Julia 2, którzy dotąd posługiwali się wyłącznie mową lub quasi-mową, zaczynają śpiewać w momencie, gdy pierwsza para nagle przechodzi ze śpiewu do mowy. Tutaj również rozpoczyna się proces odwrotny – gubienia śpiewu i mowy: bohaterowie jąkają się aż do afazji.

W operze pojawiają się liczne odniesienia do tradycji przez stosowanie cytatów (zarówno w zakresie tekstu, jak i muzyki) i topoi muzycznych – marsza wojennego, hymnu rewolucyjnego, liryki miłosnej, madrygału renesansowego. Zróżnicowanie języka i materiału muzycznego sytuuje się pomiędzy takimi antypodami, jak 1) intymna kameralność i pełnia wokально-orkiestrowego brzmienia, 2) materiał dźwiękowy złożony, z mikrotonami, klasterami, licznymi glissandami oraz z drugiej strony uproszczony, diatoniczny, quasi-modalny.

Sama warstwa tekstu jest na sposób poetycki umuzyczniona. Powtarzalność niektórych słów wpisana została już przez librecistę, a nie stanowi szczególnego opracowania tekstu. Obserwujemy tu niezwykłą, sensualną bliskość muzyki i tekstu, brzmienia i słowa.

Poza semantyką, tekst pełni funkcję rytmiczną i sonorystyczną. Zastosowanie różnych języków – francuskiego, angielskiego, łaciny, indiańskiego – dywersyfikuje dyskurs. Czasami równocześnie słyszymy różne języki, każdy z jego szczególną „muzycznością” i konotacjami. Na przykład łacina została zastosowana konwencjonalnie, w nawiązaniu do antyfony kościelnej (w cz. 8), a język indiański w nawiązaniu do indiańskich śpiewów (w cz. 6).

The image displays three systems of a musical score for 'La révolution' by Giacinto Scuderi. The first system (measures 1-4) is for the vocal part (V.1) and includes a title '5 - La révolution (orchestre seul)'. It features a 4/4 time signature, a key signature of one flat, and dynamic markings like *pp* and *f*. The second system (measures 5-8) is for the vocal part (V.1) and includes the instruction 'rit. ... A tempo'. It features a 4/5 time signature and dynamic markings like *pp*. The third system (measures 9-12) is for the vocal part (V.1) and includes a key signature change to two flats and dynamic markings like *pp* and *f*. The score also includes parts for Violin I (V.I), Violin II (V.II), Alto Saxophone (Al.), Bassoon (Fag.), and Double Bass (Cb.).

Przykład 1. Początek cz. 5, *La révolution*, partytura Édition Salabert 1998, s. 112.

Sama warstwa tekstu jest na sposób poetycki umuzyczniona. Powtarzalność niektórych słów wpisana została już przez librecistę, a nie stanowi szczególnego opracowania tekstu. Obserwujemy tu niezwykłą, sensualną bliskość muzyki i tekstu, brzmienia i słowa. Poza semantyką, tekst pełni funkcję rytmiczną i sonorystyczną. Zastosowanie różnych języ-

zyków – francuskiego, angielskiego, łaciny, indiańskiego – dywersyfikuje dyskurs. Czasami równocześnie słyszymy różne języki, każdy z jego szczególną „muzycznością” i konotacjami. Na przykład łacina została zastosowana konwencjonalnie, w nawiązaniu do antyfony kościelnej (w cz. 8), a język indiański w nawiązaniu do indiańskich śpiewów (w cz. 6).

Podstawowy język opery to język francuski; angielski wchodzi po raz pierwszy w części 2, wraz z cytatem z angielskiej ludowej przyśpiewki *Who Killed Robin Cook*. Możliwe, że każdorazowo zastosowanie języka angielskiego stanowi nawiązanie do Szekspira (o czym może świadczyć zdanie z synopsis: „Są bardzo mali i wciąż mówią językiem Szekspira” – odn. części 3). Większość dyskursu miłosnego pomiędzy bohaterami rozgrywa się właśnie w tym języku. Tymczasem Bill – pełniący rolę quasi-narratora – posługuje się niemal wyłącznie językiem francuskim. Silny efekt osiągnięty jest poprzez nagłe zmiany rodzaju jego narracji z homodiegetycznej na heterodiegetyczną (narrator należy bądź nie należy do świata przedstawionego), z intradiegetycznej na ektradiegetyczną (narrator zwraca się do słuchaczy wewnątrz tekstu lub wprost do publiczności)<sup>40</sup>.

Co więcej, klarnet solo urasta tu do rangi drugiego „narratora” czy też narracyjnego aktanta<sup>41</sup>. Jego stała obecność, wykańczanie przez niego fraz i części, towarzyszenie głosom w momentach, gdy cała orkiestra milknie, „komentowanie” zdarzeń, nadają mu funkcję integrującą i kontrolującą dyskurs (przykład 2). Sam Dusapin pisze w „nocy kompozytora” w partyturze: „jego obecność, choć dyskretna, ma kluczowe znaczenie. On przyciąga wszystkie źródła energii i przewodzi je (...)”<sup>42</sup>.

The image shows a page of a musical score for the Epilogue. It features eight staves for woodwinds: Flute, Clarinet, Saxophone, Bassoon, Trumpet 1, Trumpet 2, Trombone, and Clarinet in B-flat. The score includes French lyrics and various dynamic markings such as *p*, *pp*, *mp*, and *f*. The Clarinet in B-flat part is highlighted with a red box at the bottom of the page.

Przykład 2. *Epilogue*, partytura Édition Salabert 1998, s. 174.

<sup>40</sup> Z teorii G. Genette’a, por. J. Ziomek, *Retoryka opisowa*, Warszawa–Wrocław–Kraków 2000, s. 87.

<sup>41</sup> Pojęcie narracyjnego aktanta w muzyce – patrz R.S. Hatten, *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert*, Bloomington, Indianapolis 2004, s. 225–226.

<sup>42</sup> „His presence, while discreet, is of crucial importance. He attracts all sources of energy and channels them (...)”, nota kompozytorska z partytury, *op. cit.*

Jakkolwiek istnieje ogromne zróżnicowanie materiału muzycznego, jest on integrowany również za pomocą powtórzeń poszczególnych zjawisk w odpowiednich miejscach opery. I tak, w *Prologu* pojawia się np. charakterystyczny topos marsza wojennego (ostinato w basie: *c-g*), który będzie miał duże znaczenie w dalszym przebiegu opery, w szczególności w *Avant*, gdzie pojawi się mocno przetworzony, m.in. w głosach wokalnych (zob. przykład 5). W numerze 8 pojawiają się echa pieśni indiańskiej, powtarzane są hasła rewolucyjne i miłosne z wcześniejszych części, których znaczenia są teraz poddawane dekonstrukcji.

Nuty *c* i *d* zamiennie wyznaczają centra brzmieniowe dzieła. Na *c* oparty jest wspomniany – występujący niejednokrotnie – topos marsza wojennego; cała opera kończy się właśnie na pojedynczej nucie *c* (w klarnecie). Z kolei *d* stanowi wielokrotnie nutę pedałową, na unisono *d* kończy się pierwsza i druga część. Numer czwarty – *Avant* – rozpoczyna się od *cis*, które na planie tej części funkcjonuje jako dźwięk prowadzący do *d*, pojawiającego się jako rozwiązanie pod koniec części. Część piąta – *La révolution* – rozpoczyna się właśnie od pojedynczej nuty *d*, która wydaje się być tu przedmiotem kontemplacji, w duchu Scelsiego (zob. przykład 1).

Warto przyrzeć się wybranym fragmentom opery.

- Przykład z części 2, zatytułowanej *Le début (Początek)*

Czytamy w synopsis: Dwójka bohaterów spotyka się w ogrodzie. Rozpoznają się, zakochują i biorą pierwsze lekcje śpiewu u Billa, mistrza śpiewu. Kwartet, jak w didaskaliach, obserwuje scenę i komentuje.

W tej części ukazane są muzyczno-językowe obrazy dzieciństwa, poranka, rodzącej się miłości. Najpierw kwartet wokalny *a cappella* śpiewa o słońcu, które jeszcze nie wstało, ale powoli pojawia się na horyzoncie – w fakturze polifonicznej, z elementami techniki hoketowej, we frazach o melodyce wąskozakresowej i harmonice quasi-modalnej. Wysokie głosy bez towarzyszenia instrumentalnego stanowią delikatne wprowadzenie, kreujące aurę lekkości, świeżości – zresztą określenie ekspresywne *très doux* pojawia się dalej w tej części. Dołącza chór murmurando, klarnet piccolo gra melodię imitującą śpiew ptaków (określenie *comme un chant d'oiseau*), w głosach wokalnych pojawiają się szepty, nuty gwizdane, głośne oddechy. Łagodność, świeżość i beztraska „Początku” spotęgowana jest przez zastosowanie cytatów dziecięcych rymowanek w dalszym toku części – wierszyk *Who Killed Robin Cook*. Romeo i Julia są tutaj dziećmi, które się bawią: mowa jest o „sekretnym haśle”, po którym rozpoczyna się rymowanka, przerywana przez wykrzyknienia „jeszcze raz, jeszcze raz” oraz zaśpiewy „tralalala”. Następnie Julia zaczyna śpiewać, jakby badając język i możliwości zamiany zaimków: „ja” na „my”, „ty” na „ja”:

I (we) shall have	ja (my) będę / będziemy mieli
You (I) will have	ty (ja) będziesz miał
I (we) should have	ja (my) powinniśmy mieć
o let me have / have / let him have	o powól mi mieć / mieć / pozwól mu mieć
o let us have / have / let them have	pozwól nam mieć / mieć / pozwól im mieć

Reakcja muzyczno-językowa na te słowa jest bardzo silna: chór i kwartet wokalny zaczynają w nieładzie, bez synchronizacji mówić-śpiewać, „jąkając się” (określenie *comme en 'bégayant'*); dołączają instrumenty dęte – wiecznie towarzyszący klarnet oraz chór instrumentów dętych, w *ff* wybuchający hoketusowymi przebiegami, jakby

naśladowującymi fonemy języka, problematycznego do wymowy. Romeo i chór stwierdzają, że Julia straciła rozum i że „to szalone, co ludzie mogą wymyślać”; na słowach *C'est fou ce...* w partii Romea pojawia się *glissando* od *d* do falsetowego *gis*<sup>1</sup> i z powrotem do jeszcze niższych dźwięków, o niedokładnie określonej wysokości.

Po ok. 30-taktowym odcinku, ukazującym chorobę i szaleństwo języka, pojawia się duet miłosny Romea i Julii, komentowany przez Billa, który moderuje ową „lekcję śpiewu”.

Duet ten stanowi ewidentne nawiązanie do tradycji liryki miłosnej, zarówno w zakresie tekstu, jak i muzyki: określenie ekspresywne *très très doux*, łagodne kantyleny *legato*, quasi-konsonansowość, nasączona jednak mikrotonami. Po dziewięciu taktach intymnego duetu polifonicznego, z krótką ekstatyczną kulminacją, dołącza chór, a Romeo i Julia śpiewają walca (określenie *comme une valse*) *nota contra notam* w równoległych trytonach (!) (przykład 3). Ciekawe, że w tym momencie znika mikrotonowość i cała muzyczna charakterystyka wskazuje na symbiozę kochanków, z wyjątkiem przewrotnie zastosowanego trytonu.

The image displays a page of a musical score for the duet 'Le début' from the opera 'Avant'. The score is arranged in systems for various instruments and voices. At the top left, the measure number '222' is indicated. The tempo is marked as '♩ = 69'. The vocal parts include Soprano 1 (S1), Soprano 2 (S2), Alto (HC), Tenor (T), Juliette, and Roméo. The instrumental parts include Clarinet Solo (Cl. Solo), Violin I (V. I), Violin II (V. II), Alto Saxophone (Al.), Viola (Vel.), and Cello (Cb.). The lyrics for Juliette and Roméo are: 'Maitre - sœur... dans la jar-din... le so - lui permit de la hau - teur' and 'Maitre - sœur... Maitre - sœur... chas - tait... chas - tait... Maitre - sœur... la lu - mière'. The lyrics for Romeo and Juliette are: 'comme une valse / like a waltz / Agente' and 'O A - pril / Night how / and her - ght / My lo - ve'. The Clarinet Solo part has the instruction 'Presto scherzato 6/8'. The score includes various musical notations such as dynamics (p, pp, f), articulation (legato), and phrasing slurs.

Przykład 3. Fragment duetu miłosnego – walc, cz. 2 *Le début*, partytura Édition Salabert 1998, s. 44.

• Przykład z części 4, zatytułowanej *Avant (Przed)*

Czytamy w synopsis: Romeo i Julia dorosli i nadszedł czas, żeby wzięli na siebie odpowiedzialność. Jako że wszystko idzie źle, decydują się wszczać Rewolucję. Dzięki nowemu

słownictwu przekazanemu przez wokalny kwartet – który stał się teoretykiem, a także lekcjom matematyki Billa, bohaterowie są przynajmniej zdolni do przejścia władzy. Śpiewają hymny ze swoimi dublami, Romeo 2 i Julia 2, którzy dotąd stali się świadomi swoich głosów, wygłaszają mowy i chwytają za broń. Orkiestra i chór zaczynają tworzyć jeden naród i grają przy przygotowaniach do wojny, Romeo utożsamia się z Saint-Just'em – wszyscy są pionierami rewolucji. Wszystko jest gotowe na wspaniały wieczór. Na rewolucję w pieśni.

Ta część stanowi punkt zwrotny w narracji opery. To, co dotąd było zapowiadane, czego się poszukiwało, przyjmuje teraz wyraziste kształty.

Pojawiają się elementy znamionujące rewolucję: topoi muzyczne marsza wojennego i hymnu rewolucyjnego (zapowiedziane w *Prologu*), cytaty z *Marsylianki* oraz pieśni *A Long Way to Tipperary* (znanej jako popularna pieśń żołnierzy I wojny światowej), a także onomatopieczne odgłosy wojny, jak np. glissanda smyczków *comme une bombe qui siffle*, nagłe wejścia niskich instrumentów dętych *fff comme une bombe qui explose*, szybkie repetowane nuty w trąbkach *comme une mitraille*, tupanie chóru i wiele innych (przykład 4).

Całość rozpoczyna się delikatnym wyjściem od nuty pedałowej *cis* niskich smyczków i niskich głosów chóru, która wraz z dobudowaną sekundą *dis* stanowi centrum brzmieniowe pierwszych kilkadziesiąt taktów. Dochodzenie do pełnego wolumenu brzmienia dokonuje się stopniowo, na recytacji Billa „*long time ago there was a monster, long time ago, long time ago*” i zilustrowanym przez niego ryku potwora. Równocześnie kwartet wokalistów i chór śpiewa kolejne litery alfabetu oraz buduje pojęcia: *A Abstraction (...), Activité (...), Aliénation (...), Animal, Appropriation, Argent...* Tutaj chodzi o sprawy rudymentarne – pierwsze słowa Julii 2 to:

Tout	Wszystko
ah	ach
tout va mal	wszystko idzie źle
ici de A à Z	tutaj od A do Z
tout à recommencer	wszystko od nowa
courir de nouveau	rozpocząć ponownie

Po ok. 60 taktach tok narracji zostaje przerwany – orkiestra milknie na kilkanaście sekund, tylko Bill mówi rewolucyjne hasła. Następnie Romeo 1 i Julia 1 śpiewają bez-troskie melodie na słowach

matin léger marchons léger allons avant	poranek lekki maszerujemy lekko chodźmy naprzód
---	---

Polifoniczność różnych muzycznych akcji i topoi się nawarstwia, a centrum brzmieniowe stanowi marszowe ostinato w niskich instrumentach (czasem też w głosach solowych) *f-c*. Dalej, od setnego taktu tej części pojawia się dwudziestotaktowy odcinek kontrastowy – bez tekstu (chór ma wokalizy) w *piano* i powolnym ruchu półnutowym, po czym po raz pierwszy obie pary zaczynają śpiewać razem – *a cappella*, w technice quasi-hoketowej (ostinato *f-c* dalej tu obecne) (przykład 5).

Potem – znowu w kontraście – następuje szereg odgłosów wojny i rozmaitych efektów sonorystycznych w *tutti*, wraz ze śpiewem chóralnym *Vive à jamais la liberté!* Ta wrzawa w niezwykle wyrazisty, zdecydowany sposób zostaje przerwana wykrzyknieniem Billa:





stop! stop! stop!  
 je connais la fin de cette histoire (...)  
 l'ordre du présent est le désordre du futur...

stop! stop! stop!  
 znam koniec tej historii (...)  
 ład terażniejszości jest bezładem przyszłości...

Ten moment narracji ekstradiegetycznej wyraźnie daje odbiorcy do zrozumienia, że mamy do czynienia z „fikcją świadomą swej własnej fikcyjności” – narrator zwraca się wprost do publiczności i wyjawia, że zna koniec tej opowieści. Ostatnie trzydzieści taktów to łagodne wyciszenie, w toposie madrygałowym, z udziałem głównie głosów (chór, kwartet wokalny, Romeo i Julia), instrumentów dętych drewnianych i smyczków – modalizujące wokalizy *legato* o łagodnych liniach melodycznych, w *piano*. Ostatnie słowa przed *Rewolucją* należą do Romea (*a cappella*):

j'y vais j'y vais là  
 enfin comme promis oui (...)  
 je pense à votre projet au futur oui

idę idę tam  
 w końcu jak obiecałem tak  
 myślę o twoim projekcie przyszłości tak

- W części 6 *Aprés (Po)* pojawia się nawiązanie do śpiewów indiańskich o charakterze rytualnym (przykład 6).

The image shows a page of a musical score for the piece 'Aprés (Po)'. It features multiple staves for different instruments and voices. The top section is marked '563' and '4 sub. ♩ = 126'. The vocal parts (Juliette, Remède, Jul. 1, Rom. 1) have lyrics in French: 'Quel peuple in-messe au-tour de nous s'em-prise le plus di-gue d'en-vie vie com-me pu-re pen-sée pure a-che-vie'. The instrumental parts (Tuba, Timp., Viol.) are marked with dynamics like *mp* and *ppp*. The bottom section is marked '570' and includes English lyrics: 'people in-messe au-tour de nous s'em-prise le plus di-gue d'en-vie vie com-me pu-re pen-sée pure a-che-vie'. There are also some notes in French and English at the bottom right: 'c'était le signal mille soldats trois mille hommes...'. The score is from the Édition Salabert 1998, page 97.

Przykład 5. Topos marsza wojennego, obie pary po raz pierwszy śpiewają razem, cz. 4 *Avant*, partytura Édition Salabert 1998, s. 97.

♩ = 69 - 75  
4/4

756

S1  
S2  
HC  
T  
Perc.  
Cl. Solo

ma - le ge - ma - ju - wa lae - ye ma - le ge - ma - ju - wa ma - le ge - ma - ju - wa lae - ye  
ma - le ge - ma - ju - wa lae - ye lae - ye lae - ye  
ge - ma - ju - wa lae - ye ge - ma - ju - wa ge - ma - ju - wa ge - ma - ju - wa  
Jouez par le Ténor  
played by Et Amour  
Ad libitum  
Clarinete solo  
p esp/mf

761

S1  
S2  
HC  
T  
Perc.  
Cl. Solo

ma - le - a - lae - lae... hana ma - le ge - ma - ju - wa ma - le - lae lae - ye  
ge - ma - ju - wa ma - le ma - le ge - ma - ju - wa ma - le  
- ye ma - le ge - ma - ju - wa ge - ma - ju - wa  
ma - le ma - le

Przykład 6. „Śpiewy indiańskie”, początek cz. 6 *Après*, partytura Édition Salabert 1998, s. 128.

Zastosowana jest tutaj technika zbliżona do hoketusowej, co faktycznie miało być charakterystyką muzykowania autentycznych Indian<sup>43</sup>. Kompozytor umieścił w partyturze uwagę dla śpiewaków: „Sugeruje się śpiew głosem chropowatym, *etnicznym* i bez nieodpowiedniego vibrato... Ale trzeba mieć dobrą zabawę z tymi Indianami”<sup>44</sup>.

W tej części pojawiają się symultanicznie trzy języki: indiański, angielski i francuski, m.in. słowa następujące:

it's right here (...)	to tutaj (...)
the land	ziemia
we were given (...)	którą otrzymaliśmy (...)
home (...)	dom (...)
o april night	o nocy kwietniowa
how fair and bright (...)	tak jasna i czysta (...)
a long time ago	dawno temu
light in the air (...)	światło w powietrzu (...)

Zastosowano tutaj w tekście krótki cytat z wcześniejszego duetu miłosnego *O april night*, co uwydatnia obecny w tym fragmencie archetyp powrotu.

<sup>43</sup> Por. *Estetyka Indian Ameryki Południowej*, red. K. Zajda, Kraków 2007.

<sup>44</sup> „Il est recommandé de chanter avec une voix très âpre, *ethnique* et sans vibrato intempestif... Mais il faut beaucoup s'amuser avec ces *Indiens*...”

- Przykład z części 8 – *La fin (Koniec)*.

W synopsis czytamy: Na końcu wszystko staje się bardziej pogmatwane. Zapada noc. Dowiadujemy się, że Bill również potrafi śpiewać i że jest szalony. Wszystko się zmienia, opera nie zostaje wykonana. Dublerzy zaczynają śpiewać niemal do granic swoich możliwości. Romeo i Julia wreszcie śpiewają dokładnie razem – w doskonałym duecie – ale jękają się aż do afazji. Role się zatem odwracają, wszyscy umierają, niektórzy podczas śpiewu, inni w ciszy. Nic się nie wydarzyło, przyszłość jest w teraźniejszości, koniec był na początku.

Część ta rozpoczyna się ukazaniem procesu syntetyzowania materiału – pojawiają się echa pieśni indiańskiej, powtarzane są hasła rewolucyjne i miłosne z wcześniejszych części. Następuje w pewnym momencie „zamiana ról” dwóch par: Julia 2 i Romeo 2 zaczynają śpiewać (wokalizy po trójdźwiękach durowych), a Julia 1 i Romeo 1 w tym czasie przechodzą do mowy.

Trudno wskazać konkretny moment części, w którym syntetyzowanie materiału i odwracanie dotychczasowych zasad nabiera cech swego rodzaju szaleństwa, staje się autoparodią i wskazuje na deziluzję Nowego Świata, nowej opery, miłości. Bez wątpienia zachodzi tu taki proces i stanowi załamanie dotychczasowego toku narracji. Bohaterowie zaczynają się jękać. Bill – narrator – ma „słowotok” różnych fraz z opery, które brzmią teraz prześmiewczo. Zderzenie sarkazmu jego partii z antyfoną łacińską, śpiewaną przez drugą parę, dezorientuje odbiorcę. Pojawia się coraz więcej ambiwalencji zarówno w sferze tekstu, jak i muzyki. Liryzm miesza się z mechanicznością wypowiedzi, kantylenowość przeplata się z niemożliwością ukazania melodii i płynności.

W końcu pierwsza para mówi, jakając się:

non à toi à toi c'est à toi	nie dla ciebie dla ciebie to dla ciebie
ah je ne connais pas cette voix	ach nie znam tego głosu
je ne connais pas	nie znam
ah j'ai peur	ach boję się
mais c'est qui mais c'est qui mais c'est	ale to ale to ale to
impossible	niemożliwe
mais je connais cette voix je l'ai déjà	ale ja znam ten głos już go
entendue	styszałem
non non ce n'est pas ça non	nie nie to nie nie
mais non mais enfin	ale nie ale w końcu
mais qui mais quoi Ah non Ah rien	ale który ale co ach nie ach nic
j'ai peur c'est trop tard (...)	boję się jest za późno (...)
je ne sais plus	już nie wiem
je ne sais plus j'ai oublié	już nie wiem zapomniałem
je ne vois plus rien	już nic nie widzę

Obsada się coraz bardziej kameralizuje, faktura staje się coraz cieńsza, na końcu zostaje sam Bill z klarnetem (który gra wyłącznie nutę pedalową c). Tym razem to Bill – choć dotąd posługiwał się wyłącznie mową – zbliża się w swojej wypowiedzi do śpiewu:

W finale (*Epilogue*) czwórka bohaterów żegna się ze sobą i z publicznością. Towarzyszy im wyłącznie jeden głos chóralny, kocioł i klarnet, do którego należy ostatnie „słowo” (wybrzmiewająca nuta pedalowa c).

Opera Pascala Dusapina *Roméo & Juliette* powstała w czasie, gdy w filozofii i socjologii z niedowierzaniem zadawano pytania o śmierć narracji. Opowieść o kochankach z Werony, tak często podejmowana przez kompozytorów w historii muzyki (m.in. przez Georga Bendę, Vincenzo Belliniego, Hectora Berlioza, Charlesa Gounoda, Piotra Czajkowskiego, Sergiusza Prokofiewa), w muzyce „wysokiej” 2. połowy XX wieku raczej nie jest już prezentowana w sposób linearny<sup>45</sup>. W operach Borisa Blachera (1950), Bernadetty Matuszczak (1970) i Dusapina (1988) nawiązuje się do archetypu; w pierwszych dwóch wykorzystane są wybrane fragmenty dialogów Romea i Julii, a opera Dusapina nie ma już niemal nic wspólnego z fabułą dramatu Szekspira. Jak zatem przebiega muzyczno-dramatyczna narracja tego dzieła, o ile w ogóle możemy tu mówić o narracji?

Przejawem narracyjności bez wątplenia jest obecność narratora, *explicite* – w postaci Billa i *implicite* – w postaci klarnetu solo. Ów narrator sytuuje się raz w środku, raz na zewnątrz świata przedstawionego. Tego typu zabiegi, wraz z innymi nagłymi przesunięciami rodzajów narracji i poziomów dyskursu, według wielu teoretyków wpływają na wzmoczenie stopnia narracyjności dzieł (por. Gerald Prince, Robert Hatten, Vera Micznik)<sup>46</sup>.

Ponadto wydaje się, że można wyróżnić pięć kolejnych izotopii<sup>47</sup>, które można skojarzyć z narracyjnymi funkcjami Vladimira Proppa<sup>48</sup>:

- Izotopia I: Brak & Poszukiwanie – cz. 1, 2 i 3. Poszukiwanie języka, śpiewu, stwierdzenie pewnego braku, niewystarczalności.
- Izotopia II: Zmiana – cz. 4. To, co dotąd było zapowiadane, czego się poszukiwało, przyjmuje teraz wyraziste kształty. O zmianie świadczy m.in. transformacja Romea, gotowego teraz na „podążenie za projektem przyszłości” Julii, pojawienie się drugiej pary „dubli” Romea i Julii oraz pełnia zastosowanych środków muzycznych.
- Izotopia III: Rewolucja – cz. 5. Zmiana medium – głosy wokalne milkną. Muzyka instrumentalna, wychodząca od pojedynczej nuty *d*, z której rozwija się temat, a następnie faktura się zagęszcza.
- Izotopia IV: Nowy Świat – cz. 6, 7 oraz ok. połowa cz. 8. Odkrycie „nowego świata”, symboliczny „powrót”: język muzyczny staje się bardziej konsonansowy, z wykorzy-

<sup>45</sup> Równocześnie w wieku XX i XXI obserwujemy stopniowe przemieszczanie się fabuły mitu Romea i Julii w sferę muzyki popularnej, począwszy od musicalu Leonarda Bernsteina *West Side Story* (1957), przez musicale Wally Harpera (*Sensations* 1970), Gérarda Presgurvica (*Roméo et Juliette, de la haine à l'amour*, 2001) i Janusza Józefowicza/Janusza Stokłósy (*Romeo i Julia*, 2004).

<sup>46</sup> Por. V. Micznik, *Music and Narrative Revisited: Degrees of Narrativity in Beethoven and Mahler*, „Journal of the Royal Music Association” 2001, t. 126, s. 193-249; R.S. Hatten, *On Narrativity in Music: Expressive Genres and Levels of Discourse in Beethoven*, „Indiana Theory Review” 1991, t. 12, s. 75-98.

<sup>47</sup> Izotopia – „zestaw kategorii semantycznych, których powtarzalność konstituuje koherencję złożoności znaków i umożliwia spójne odczytanie tekstu. Muzyczne izotopie mogą być kształtowane przez strukturę głęboką, tematyczność, cechy gatunkowe, samą fakturę czy ogólne strategie tekstowe (np. układ fabuły)”, E. Tarasti, *A Theory of Musical Semiotics*, Bloomington, Indianapolis 1994, s. 304, tłum. M.P.

<sup>48</sup> Por. W. Propp, *Morfologia bajki*, tłum. W. Wojtyga-Zagórska, Warszawa 1976.

staniem onomatopeicznych odgłosów natury, a bohaterowie „stają się prawdziwymi śpiewakami operowymi”. Wszystkie partie wokalne się rozśpiewują. Rozpoczyna się proces syntetyzowania materiału.

- Izotopia V: Deziluzja, dezorientacja – druga połowa cz. 8 oraz cz. 9. Syntetyzowanie materiału i odwracanie dotychczasowych zasad nabiera cech swego rodzaju szaleństwa, staje się autoparodią i wskazuje na deziluzję Nowego Świata, nowej opery, miłości.

Klasycczni narratolodzy Algirdas J. Greimas<sup>49</sup> oraz Tzvetan Todorov<sup>50</sup> opisują narrację jako drogę od wyjściowego porządku do porządku końcowego, poprzez właściwą intrygę. Porównanie przebiegu narracji opery Dusapina z klasycznym schematem narracyjnym przedstawiałoby się następująco (tabela 2)<sup>51</sup>:

Klasyczny schemat narracyjny					Schemat narracyjny w <i>Roméo &amp; Juliette</i> Dusapina				
Wyjściowy porządek Zaburzenie porządku Zasadnicza intryga (seria prób) Powrót do wyjściowego porządku bądź ustanowienie nowego porządku					Wyjściowy porządek Zaburzenie porządku Nowy porządek Zaburzenie nowego porządku				
Części/ /czas trwania	1 14' <i>Prologue</i> ( <i>Prolog</i> )	2 11' <i>Le début</i> ( <i>Początek</i> )	3 5' <i>Le matin</i> ( <i>Poranek</i> )	4 16' <i>Avant</i> ( <i>Przed</i> )	5 8' <i>La révolution</i> ( <i>Rewolucja</i> )	6 9' <i>Après</i> ( <i>Po</i> )	7 15' <i>Le soir</i> ( <i>Wieczór</i> )	8 6' <i>La fin</i> ( <i>Koniec</i> )	9 1' <i>Épilogue</i> ( <i>Epilog</i> )
Izotopie	I. Brak & Poszukiwanie			II. Zmiana	III. Rewolucja	IV. Nowy Świat		V. Deziluzja, dezorientacja	
Schemat narracyjny	I. Wyjściowy porządek				II. Zaburzenie porządku	III. Nowy porządek		IV. Zaburzenie nowego porządku	

Tabela 2. Poównanie klasycznego schematu narracyjnego ze schematem zastosowanym w *Roméo & Juliette*

Końcówka opery wytrąca nas z klasycznych ram schematów narracyjnych. W myśl Byrona Alména, autora monografii *Theory of Musical Narrative*, dla narracji muzycznej istotne jest *przewartościowanie* (*transvaluation*) – a zatem zmiana w hierarchii i układzie wartości przedstawianych w narracji, konstytuująca się w jej przebiegu czasowym<sup>52</sup>. W toku dzieła Dusapina takie *przewartościowanie* jest czytelne. Zostaje osiągnięte w częściach 7-8, zanim deziluzja pozbawi nas pewności co do uzyskanych

<sup>49</sup> A.J. Greimas, *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Paris 1966.

<sup>50</sup> T. Todorov, *Genres in Discourse*, Cambridge 1990, s. 29.

<sup>51</sup> Por. A.J. Greimas, *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Paris 1966; T. Todorov, *Genres in Discourse*, Cambridge 1990, s. 29; E. Branigan, *Narrative Comprehension and Film*, New York 1992, s. 4; M. Grabocz, *Paul Ricoeur's Theories of Narrative and Their Relevance for Musical Narrativity*, „Indiana Theory Review” 1999, nr 20(2), s. 19-39; G. Prince, *Dictionary of Narratology*, London 1987, 2003, s. 63.

<sup>52</sup> Termin *transvaluation* w odniesieniu do narracji Almén przejmuję od Jamesa Jakoba Liszki z *Semiotyki mitu*. Por. B. Almén, *A Theory of Musical Narrative*, Bloomington, Indianapolis 2008.

wartości. Każda część wnosi coś nowego, a *Rewolucja* stanowi punkt zwrotny, od którego język muzyczny się upraszcza. Nowo odnaleziona modalność (w zakresie materiału dźwiękowego), nowe jakości ekspresywne, jak również cała symbolika tekstu i muzyki – wszystko to nawiązuje do idei powrotu do źródeł. „Rozśpiewanie” wszystkich głosów i instrumentów, „uwolnienie” muzyki w części 7 i 8 wskazują na ogromną drogę przebytą od początku narracji tej opery. Zatem pojawia się pytanie: czy końcowa dezorientacja i deziluzja przekreślają osiągniętą zmianę, linearnie i procesualnie traktowane *przewartościowanie*? Czy wróciliśmy do punktu wyjścia, czy nic się nie wydarzyło? Może czas zatoczył krąg?

Nie ma jednak możliwości, żeby po wszystkim, co się wydarzyło na osi czasu tego dzieła, koniec odbierać dokładnie w taki sam sposób, jak początek. Narracyjność nie została tu zignorowana, proces zmian zaszedł za daleko.

Odwolajmy się do słów Ricoeura dotyczących współczesnych zmian w narracji:

Być może, w rzeczywistości jesteśmy świadkami – a także sprawcami – jakiegoś rodzaju śmierci (...) Nie sposób zatem wykluczyć, że metamorfoza intrygi natrafi gdzieś na granicę, poza którą nie będzie już można rozpoznać formalnej zasady konfiguracji czasowej, czyniącej z historii opowiadanej historię jednolitą i pełną. A jednak... A jednak. Być może należy *wbrew wszystkiemu* mieć zaufanie do wymogu wewnętrznej zgodności, nadającej dziś strukturę oczekiwaniu czytelników, a także wierzyć, że nowe formy narracyjne, których nie potrafimy jeszcze nazwać, a które właśnie się rodzą, poświadczą, iż funkcja narracyjna może się zmieniać, lecz nie umrzeć. Nie mamy bowiem żadnej idei tego, czym byłaby kultura, w której by już nie wiedzano, co znaczy *opowiadanie*<sup>53</sup>.

Próba zignorowania linearności narracji w *Roméo & Juliette*, czytelna m.in. poprzez deklaracje kompozytora, że to nie jest opowieść, lecz archetyp, wydaje się nie do końca możliwa do realizacji. Odejście od zwerbalizowanej, pełnej i spójnej fabuły w operze „rekompensowane” jest innymi elementami narracyjnego kształtowania, być może w większej mierze w zakresie procesów muzycznych, niż werbalno-semantycznych. W muzyce XX wieku ucieczka od bardzo dookreślonej semantyki linearnie postrzeganych spójnych i całościowych historii sprzęga się z nowymi tendencjami w strukturyzacji często „uwolnionych” od tonalności oraz od pełnej werbalnej semantyki utworów muzycznych. Według Victorii Adamenko w tym czasie w muzyce mityczność jako taka jest wyeksponowana (na poziomie strukturalnym) poprzez uwolnienie od pośrednictwa dominujących sił utrwalonych już tradycyjnie zasad organizacji, np. tonalności. Autorka twierdzi: „pustka powstała po zniknięciu tonalności została od razu zapełniona tymi pierwotnymi metodami elementarnego strukturyzowania, które są stosowane w mitach”<sup>54</sup>. Przesunięcie w ramach poziomów opowieści i dyskursu w operze Dusapina wydaje się symptomatyczne i może być przykładem zmian w muzycznej narracji – samo *racontant* (sposób opowiadania) staje się *raconté* (opowiadany). Zresztą mityczność w *Roméo & Juliette* jest uwydatniona m.in. poprzez symetrie i opozycje układu części.

Znamienne, że centralna część – *Rewolucja* – została pozbawiona słów. Wydaje się, że muzyka czysto instrumentalna została tu potraktowana jako najsilniejsze me-

---

<sup>53</sup> P. Ricoeur, *Czas i opowieść*, t. 2: *Konfiguracja w opowieści fikcyjnej*, tłum. J. Jakubowski, Kraków 2008, s. 50.

<sup>54</sup> V. Adamenko, *Neo-Mythologism in Music. From Scriabin and Schoenberg to Schnittke and Crumb*, New York 2007, s. XII.

dium, co stanowi też komentarz do kryzysu relacji tekstu i muzyki we współczesnej operze, o którym wspomina Dusapin we wstępie do partytury.

Ciekawe jest tu powiązanie miłości z ideą zmiany, rewolucji, wyruszenia we wspólną drogę. To koresponduje z filozoficznymi koncepcjami<sup>55</sup> miłości jako procesu, ruchu, uwznioślającego uczucia pozwalającego na przekraczanie samego siebie, „poruszającego słońce i gwiazdy” (Dante). Natomiast jeśli końcówkę dzieła odczytujemy jako ukazanie niemożliwości miłości, niemożliwości opery i trwale utrzymanych wartości rewolucji, stanowi to gorzki komentarz do współczesnego świata. Mimo że sama rewolucja traktowana jest tu metaforycznie właśnie w powiązaniu z jednej strony z miłością, a z drugiej – ze zmianami w języku i muzyce, można by uznać, że została zdemaskowana jako koncepcja utopijna. Choć możliwe są i inne interpretacje.

Znaczący jest fakt, że opera Dusapina stanowi prawdopodobnie – jak dotąd – ostatnią znaną interpretację mitu Romea i Julii w muzyce niepopularnej. Można przypuszczać, że kompozytorzy współcześni stronią od zbyt określonej semantyki i potencjalnej banalności tematu, a może uważają, że temat został już wyeksploatowany? Współczesne opery – żeby powiedzieć tylko o tym gatunku – często eksplorują meandry psychiki pojedynczego bohatera, z repertuaru szekspirowskiego wybierając dziś raczej postaci Hamleta, Ofelii czy Króla Leara.

Jednym ze znaków uwspółcześnienia mitu w operze Dusapina jest fakt, że osobowości głównych bohaterów są tu rozproszone, zdecentralizowane poprzez zdublowanie. Zresztą w operze Bernadetty Matuszczak *Julia i Romeo* z 1970 r. występuje trzech Romeów i trzy Julie, a w *Chants de l'amour* Griseya z 1984 r., gdzie padają imiona Romea i Julii, duet kochanków został zwielokrotniony przez przetwarzane komputerowo głosy – jak w obłędzie<sup>56</sup>. Pod koniec opery Dusapina Bill – narrator – popada w szaleństwo, wielokrotnie antycypowane w wypowiedziach Romea. Jak pisze Susanna Kaysen w powieści o zaburzeniu osobowości typu *borderline* (zekeranizowanej pod tytułem *Przerwana lekcja muzyki*): „szaleństwo (...) to ty lub ja do kwadratu”<sup>57</sup>.

---

## 6. *Post scriptum.* *Recepcja i rezonans*

Prawykonanie opery *Roméo & Juliette* Dusapina miało miejsce 10 lipca 1989 r. w Montpellier (dyr. Cyril Diederich, Orkiestra Filharmonii Montpellier, Chór Opery Montpellier, głosy: Françoise Kubler, Nicholas Isherwood, Donatienne Michel-Dansac, Julien Combey, Jean-Marc Bory, klarnet: Armand Angster). Partytura została wydana jeszcze w tym samym roku (Éditions Salabert), a nagranie zostało zrealizowane w roku kolejnym pod dyr. Luca Pfaffa, z Groupe Vocale de France i Orchestre Symphonique du Rhin-Mulhouse (Radio-France). W nagraniu wzięły udział autor tekstu Olivier Cadiot,

---

<sup>55</sup> Por. J. Ortega y Gasset, *Szkice o miłości*, Warszawa 1989; N. Luhmann, *Semantyka miłości. O kodowaniu intymności*, Warszawa 2003; E. Fromm, *O sztuce miłości*, Poznań 2000; K. Jaspers, *Sytuacje graniczne*, w: R. Rudziński, *Jaspers*, Warszawa 1978.

<sup>56</sup> Agata Duda-Gracz w swojej inscenizacji *Romea i Julii* Szekspira w krakowskim Teatrze Stu (2008) również multiplikuje tytułowych bohaterów.

<sup>57</sup> „Crazy isn't being broken or swallowing a dark secret. It's *you or me* amplified”, tłumaczenie na język polski pochodzi z polskiej wersji filmu.



który podłożył głos pod mówioną partię Billa; poza tym wystąpili śpiewacy z prawykonania, z wyjątkiem roli Julii 2 (w nagraniu: Cyrille Gerstenhaber).

Bliźniaki, którym dzieło zostało dedykowane jeszcze przed narodzeniem, stały się już dorosłymi ludźmi. Tymczasem opera wydaje się jeszcze wciąż nieodkryta. Wiadomo, że od prapremiery została wystawiona ponownie kilka lat temu w rodzimym kraju kompozytora, tym razem w Paryżu. Ta produkcja – w Opera Comique w 2005 r. – została wzbogacona o warstwę elektroniczną realizowaną przez IRCAM.

Jeśli chodzi o dotychczasowe recenzje, można spotkać bardzo zróżnicowane oceny, choć z reguły pozytywne. Krytyce najczęściej poddawane jest libretto, któremu zarzuca się niezrozumiałość.

Ian Pace w 1997 r. pisał, że *Roméo & Juliette* „jest jednym z najbardziej znaczących dzieł tego gatunku w ostatnich latach, a mimo to Dusapin nawet nie jest wspomniany w przewodniku operowym Vikinga”<sup>58</sup>. Tristram Pugin uważa: „nie ma wątpliwości co do muzycznej wartości tej opery, wspaniale ustrukturyowanej (...), ale rozplanowanie tekstu czasami wydaje się pozbawione sensu”<sup>59</sup>. Julian Anderson stwierdza wręcz: „mieliśmy wystarczająco dużo librett z tekstami bez znaczenia”<sup>60</sup> i zapytuje, co tam robi Rewolucja Francuska, Indianie czy „postać Billa, mówiącego jakieś nonsensy przez najbardziej interesujące partie muzyki?”<sup>61</sup>. Zaobserwowałszy to, recenzent „The Musical Times” przyznaje, że „dzieło jest warte wysłuchania, nawet jeśli przydługawe i bladawe”<sup>62</sup>. Tymczasem Caroline Alexander po realizacji w Opera Comique pisała, że opera ta jest „zarazem świetna i wzruszająca, (...) pełna talentu i buntowniczości”<sup>63</sup>.

W ciągu ostatniego ćwierćwiecza, które minęło od powstania opery *Roméo & Juliette*, Dusapin zyskuje coraz większą sławę poza granicami swego kraju. Omawiane dzieło rozpoczęło u niego etap twórczości operowej, a dziś twórca jest już kojarzony przede wszystkim właśnie z tym gatunkiem. Może *Roméo & Juliette* doczeka się wykonania przez jakiś teatr operowy poza Francją, skoro ostatnio mieliśmy w Polsce premierę innej jego opery – odkrytej u nas po 21 latach od powstania<sup>64</sup>. Zaczynamy rozpoznawać nazwisko tego kompozytora.

---

<sup>58</sup> „Romeo et Juliette is one of the most significant creations for the medium of recent years; yet Dusapin does not even get a mention in the Viking opera guide”, I. Pace, *op.cit.*, s. 18.

<sup>59</sup> „There is no question of the musical value of the opera, brilliantly structured (...), but at times the word-setting tends to that mindless overlay (...)”, T. Pugin, *op. cit.*

<sup>60</sup> „One has heard quite enough operas whose text is meaningless and lacks any connection with the title”, J. Anderson, *op. cit.*

<sup>61</sup> „Why is there a character called Bill who talks nonsense through some of the most interesting music?”, *ibidem*.

<sup>62</sup> „The work is well worth hearing, if overlong and tending towards the pallid”, *ibidem*.

<sup>63</sup> „C'est à la fois brillant et touchant, un somptueux devoir de premier de classe, surdoué et rebelle”, C. Alexander, <http://www.webthea.com/?Romeo-et-Juliette-de-Pascal,1509> (dostęp 10.11.2013).

<sup>64</sup> *Medeamaterial*, zob. przypis 2.