

Magdalena Dziadek

Uwagi o przydatności typologii strategii intertekstualnych Stanisława Balbusa do badań nad muzyką

Aspekty Muzyki 7, 53-70

2017

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.



MAGDALENA DZIADEK

Instytut Muzykologii
Wydział Historyczny, Uniwersytet Jagielloński
ul. Westerplatte 10, 31–033 Kraków, + 48 12 663 16 70
magdalena.dziadek@uj.edu.pl

Uwagi o przydatności typologii strategii intertekstualnych Stanisława Balbusa do badań nad muzyką

Wiodące koncepcje analizy i interpretacji dzieła muzycznego, jakie powstały po II wojnie światowej, opierają się na próbach zastosowania do tejże analizy odpowiednio zmodyfikowanych propozycji językoznawców oraz teoretyków literatury. Przejawami tej tendencji są reinterpretacje strukturalizmu Claude'a Lévy-Straussa i Romana Jakobsona¹, czy też generatywnej teorii języka Noama Chomsky'ego, a następnie próby przeszczepienia na grunt badań muzykologicznych koncepcji intertekstualności Julii Kristevej, owocujące bogatą literaturą ukierunkowaną na prezentowanie dzieł muzycznych jako mozaiki tekstów napisanych przed nimi (w Polsce tego rodzaju prace inspiruje przede wszystkim muzyka Krzysztofa Pendereckiego)². Także narratywizm, w obu swych wyda-

¹ Na gruncie polskim terminologię Jakobsona zaadaptowali dla muzykologii Ludwik Bielawski (*Muzyka jako system fonologiczny*, „Res Facta” 1969, nr 3, s. 166–171) i Mieczysław Tomaszewski (*Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Kraków 2000, s. 51–53).

² *Krzysztof Penderecki — muzyka ery intertekstualnej. Studia i interpretacje*, red. M. Tomaszewski, E. Siemdaj, Kraków 2005.

niach, inspirowanych strukturalizmem bądź poststrukturalizmem, wydał na gruncie koncepcji interpretacji muzyki powszechnie znane owoce³.

Procesowi entuzjastycznego przejmowania teorii językoznawczych do muzykologii towarzyszył niemal od początku dość gwałtowny opór. Już w 1974 roku ukazał się w „*Neue Zeitschrift für Musik*” artykuł Tibora Kneifa *Was ist Semiotik der Musik? Ein kritischer Überblick (Co to jest semiotyka muzyczna? Przegląd krytyczny)* kwestionujący *en bloc* sensowność adaptacji koncepcji lingwistycznych do badań nad muzyką. Autor wyszedł od spostrzeżenia, że „dzieła muzyczne są bardzo problematycznym, a nawet wątpliwym środkiem komunikacji”⁴, gdyż „znaki” muzyczne nie odnoszą się w sposób konkretny do pozamuzycznej rzeczywistości, wyjąwszy sferę cytatów oraz retoryki i ilustracji muzycznej, i to z tym zastrzeżeniem, że odkrycie ich funkcji znakotwórczej przeznaczone jest raczej intuicji niż obiektywnej wiedzy muzykologa. Generalny wniosek Kneifa, dotyczący możliwości semiotyki muzycznej uprawianej w oparciu o koncepcje z lat dwudziestych–trzydziestych XX wieku (tj. w oparciu o strukturalizm dystrybucyjny, generatywny, funkcjonalistyczny) to twierdzenie, że „każda wypowiedź na temat, czy w muzyce mamy do czynienia ze znakami czy też nie, musi popaść w luźne spekulacje i pobożne życzenia”⁵.

Identyczne obawy budzą dziś liczne próby zastosowania w rodzimej muzykologii koncepcji intertekstualności, sprowadzone do eksploracji możliwości odczytywania dzieła muzycznego jako systemu odniesień do innych dzieł. Na gruncie polskim fundament tego typu badań — paradoksalnie, nakierowanych nie tyle na dynamiczną interpretację dzieła muzycznego jako „tekstu pisanego na tekście”, ile na tradycyjne odnajdywanie w nim zapożyczeń — stanowią odwołania do koncepcji polskich teoretyków intertekstualności: Ryszarda Nycza, Michała Głowińskiego, Henryka Markiewicza oraz Stanisława Balbusa, którego książka *Między stylami* została przywołana w ostatnich dekadach m.in.

³ Problematykę narratologii muzycznej omawia całościowo Małgorzata Pawłowska w pracy *Muzyczne narracje o kochankach z Werony. Wprowadzenie do narratologii muzycznej*, Toruń 2016.

⁴ „Musikwerke ein sehr problematisches, ja vielleicht zweifelhaftes Mittel der Kommunikation [...] bilden”, T. Kneif, *Was ist Semiotik der Musik? Ein kritischer Überblick*, „*Neue Zeitschrift für Musik*” 1974, H. 6, s. 349 (jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłum. — M. Dziadek).

⁵ „muss jede Äusserung darüber, ob »die« Musik zeichenhaft oder zeichenlos sei, in unverbindliche Spekulation oder fromme Wünschen münden”. T. Kneif, op. cit., s. 352.

przez Mieczysława Tomaszewskiego⁶, Teresę Malecką⁷, Annę Nowak⁸, Ewę Siem-daj⁹, Bogumiłę Mikę¹⁰ i kilku innych uczonych.

W związku z pracami tych muzykologów ponownie pojawia się konieczność przedyskutowania kwestii, czy i ewentualnie co muzyka „znaczy”, gdyż przeważnie w tym kierunku — odnajdywania znaczeń, komunikatów czy „przesłania” dzieł poprzez zawarte w nich odniesienia pozatekstowe — zmierzają ich autorzy. W tej kwestii wypowiedział się w ostatnich latach przekonująco Peter Kivy — w książce *Philosophies of Arts*, gdzie rozważania idą w kierunku wykazania, że muzyka nie jest w swej istocie sztuką reprezentującą (*representative*) i nawet w sytuacji, gdy występują w niej rozpoznawalne przez interpretatora „interteksty”, to mogą one jedynie sugerować „znaczenia”, nie wyczerpując koniecznych warunków rozumienia (jako przykład podaje autor m.in. cytaty B-A-C-H). „Melodia jest środkiem, nie przesłaniem, faktem, a nie fikcją” („The melody is the medium, not the message, the fact, not the fiction”) — powiada Kivy, upominając się o restytucję autonomicznego podejścia do muzyki jako świata objętego myślą — ale myślą muzyczną¹¹.

Z powyższego nie wynika oczywiście, że każda próba zastosowania kategorii semiotycznych w muzyce, w tym także tych inspirowanych intertekstualnością, czyli koncepcją obecności „tekstu/tekstów w tekście” jest chybiona. Sprawdza się oczywiście wówczas, gdy badacz ma do czynienia z utworami zgodnie wyjętymi przez przypomnianych wyżej krytyków znaczeniowości muzyki — Kneifa i Kivy’ego — przed nawias uprawianej przez nich krytyki, mianowicie z utworami posiadającymi jednoznacznie zrozumiałe cytaty, pisanymi specjalnie po to, by odnosić do elementów rzeczywistości pozamuzycznej (ilustracja, imitacja uczuć) czy też podpadającymi pod pojęcie stylizacji. Klasyczna muzykologia wytworzyła niezawodne narzędzia do badania tego rodzaju utworów. Czy przesłanki koncepcji intertekstualności dzieła literackiego są w stanie

⁶ M. Tomaszewski, *Utwór muzyczny w perspektywie intertekstualnej*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” 2004, nr 3, s. 95–112.

⁷ T. Malecka, *Krzysztof Penderecki a kultura prawosławna w perspektywie intertekstualnej*, w: *Krzysztof Penderecki — muzyka ery intertekstualnej...*, op. cit., s. 84.

⁸ A. Nowak, *Kategorie intertekstualności w koncertach instrumentalnych Krzysztofa Pendereckiego*, w: *Krzysztof Penderecki — muzyka ery intertekstualnej...*, op. cit., s. 141.

⁹ E. Siem-daj, *Symfonie Krzysztofa Pendereckiego. Poszukiwanie własnej drogi*, w: *Krzysztof Penderecki — muzyka ery intertekstualnej...*, op. cit., s. 282.

¹⁰ B. Mika, *Cytaty w muzyce polskiej XX wieku. Konteksty, fakty, interpretacje*, Katowice–Kraków 2008, s. 39–42.

¹¹ P. Kivy, *Philosophies of Arts. An Essay in Differences*, Cambridge–New York 1997, s. 49.

zmodyfikować lub wzbogacić owe narzędzia, czy też stanowią jedynie pretekst do przeformułowania tradycyjnego dyskursu muzykologicznego z użyciem modnych sformułowań? A przede wszystkim — jak mają się dzisiejsze popularne realizacje metody „intertekstualnej” w muzykologii do założeń intertekstualności literatury jako metody będącej odbiciem postawy poststrukturalistycznej — postulującej relacyjność znaczeń „wytwarzanych” przez zawarte w danym tekście inne teksty, a w związku z tym akcentującej prymat interpretatora, uprawnionego do ciągłego aranżowania nowych znaczeń badanego tekstu?

Aby spróbować chociaż prowizorycznie odpowiedzieć na te pytania, trzeba zastanowić się najpierw nad tym, w jakim zakresie pojęcie wyjściowe teorii intertekstualności, tj. pojęcie tekstu może być zastosowane do dzieła muzycznego. Zadowolająco obszerna odpowiedź na te pytania wymagałaby napisania obszernej dysertacji; na użytek tego artykułu, którego tytuł jednoznacznie sugeruje, że jego celem jest wyrażenie paru wątpliwości, skupię się na początku na próbie wskazania tych różnic pomiędzy tekstem muzycznym i literackim, które pozwolą mi na sformułowanie owych wątpliwości i odniesienie się do nich. Moje rozważania, podobnie jak rozważania Tibora Kneifa i Petera Kivy’ego, będą dotyczyły jedynie muzyki instrumentalnej, gdyż muzyka w związku ze słowem czy obrazem generuje zupełnie inny dyskurs.

Stosowane powszechnie pojęcie tekstu muzycznego wspiera zainicjowana w XVIII wieku tradycja postrzegania utworu muzycznego jako quasi-języka operującego myślami muzycznymi, które mają swoją składnię i gramatykę (pojęcia te są oczywiście jedynie metaforyczne). Elementarną jednostką muzyki pojętej jako język będzie odpowiednik morfemu, za który powszechnie uważa się motyw muzyczny („gest ekspresyjny”, jak go zdefiniował Hugo Riemann). Istnieje oczywiście możliwość wyróżnienia mniejszych jednostek strukturalnych tekstu muzycznego — byłyby to pojedyncze nuty jako odpowiedniki „fonemu”. I tu pierwsza, wielokrotnie już zgłaszana trudność: muzyka operuje znakami (nutami), lecz znaki te nie są wyposażone w znaczenia, które mogłyby być porównywalne ze znaczeniami literatury, tj. znaczenia czytelne, ważne i wartościowe. Muzyka nie posiada słownika w tym sensie, że dana sekwencja znaków muzycznych, na przykład fragment gamy, może być użyta w nieskończonej liczbie utworów, za każdym razem „znaczyć” co innego. W odróżnieniu od znaczeń języka, znaczenia struktur muzycznych są przechodnie, co udowodniał choćby Eduard Hanslick w książeczce *O pięknie w muzyce* z 1854 roku. Stąd bierze się bardzo poważny problem, związany z płynnością, a nawet umownością odniesień intertekstualnych w muzyce. Nie zawsze mamy tu do czynienia

z sytuacją, gdy autor sygnalizuje wyznaczniki intertekstualne swego utworu w sposób jawny i jednoznaczny. Dzieje się tak, gdy przedmiotem gry intertekstualnej jest cytat, aluzja czy reminiscencja z założenia rozpoznawalna przez odbiorcę. W przypadku tzw. mikrocytatów sytuacja jest już mniej oczywista, a komplikuje się jeszcze bardziej, gdy odniesienia pozatekstowe są enigmatyczne bądź ukryte i to na odbiorcę spada zadanie ich odczytania. W procesie owej lektury może dojść do samowolnego wynajdywania hipotetycznych bądź fikcyjnych znaczeń utworu. Biorąc pod uwagę powtarzalność elementarnych muzycznych struktur opartych np. na fragmentach skali czy trójdźwiękach, może dojść do stworzenia zupełnie nieadekwatnego obrazu utworu jako zbioru cytatów, których tam nie ma. Przykładem są wysiłki naszych studentów, prowadzące do podnoszenia do rangi cytatu przypadkowych zbieżności interwałowych porównywanych struktur muzycznych, np. do „wykrywania” w utworach Chopina niezliczonych cytatów motywu B-A-C-H, czy też motywów polskich pieśni narodowych lub religijnych. Oczywiście, można by ewentualnie zinterpretować tego rodzaju procedury jako modelowy wręcz przykład intertekstualnej „semiozy”: wszak w poststrukturalnym modelu interpretacji główna rola przypada interpretatorowi, a rezultatem jego działań mają być interpretacje (wiele różnych, równoważnych interpretacji w miejsce jednej, która w modelu tradycyjnym zmierza do odkrycia intencji autora). Kłopot jednak w tym, że wbrew deklarowanej postawie poststrukturalnej, większość znanych mi polskich adaptatorów metody intertekstualnej postępuje — paradoksalnie — zgodnie z modelem tradycyjnym, podporządkowując swoje postępowanie właśnie dążeniu do odkrycia i obiektywnego zdefiniowania intencji autora tekstu. Dzieje się to zwłaszcza wówczas, gdy dochodzi do fantazyjnego melanzu podejścia intertekstualnego i hermeneutycznego (w XIX-wiecznym wydaniu). Autor (jego biografia, poglądy) jest tu potrzebny jako ostateczna instancja potwierdzająca fundamentalistycznie rozumianą wartość tekstu. Włączanie aspektu etycznego do interpretacji przemodelowuje ją jeszcze silniej w kierunku muzykologii XIX-wiecznej i czyni ją jeszcze bardziej podatną na presję fikcji. Presja ta ujawnia się na przykład tam, gdzie, w braku odpowiedniej, merytorycznej argumentacji, zaczyna się mówić o nieświadomych odniesieniach obecnych w tekście muzycznym, zwłaszcza tam, gdzie by chodziło o odniesienia szczególnie doniosłe, na przykład do jakiejś szczególnie cennej części tradycji, albo do tradycji w ogóle, jeżeli się ją uważa za dobro samo w sobie, co jest typowe dla ujęć skrajnie konserwatywnych.

Jak jednak należy podejść do sporej grupy współczesnych utworów, które włączają tekst obcy w sposób — owszem — w pełni świadomy, lecz w sposób

nieuchwytny audytywnie? Chodziłoby tu na przykład o utwory, w których tekst obcy jest celowo „utajniony”, uniemożliwiając odbiorcy jego identyfikację, co jest warunkiem koniecznym intertekstualnej „lektury” — jest ona bowiem zawsze aktem w pełni świadomym — grą, której reguły są znane obu stronom intertekstualnego dialogu. Jako przykład oto komentarz do jednego z utworów:

Od kiedy istnieje internetowy portal youtube, można przywołać wspomnienia dawno obejrzanych filmów i wypróbować inne „przeżycia medialne”. Tak właśnie robię: przywołuję muzykę, która otaczała mnie w dzieciństwie i w ten sposób wskrzeszam możliwie dokładnie obraz ówczesnego życia, czy też tzw. „ducha czasu”. To rzadkie hobby jest idealne dla kogoś o nostalgicznym usposobieniu. W istocie chciałbym za pomocą takiej rekonstrukcji przeżyć jeszcze raz określony dzień swego dzieciństwa, albo przynajmniej obejrzeć go dorosłymi oczyma. Czasem napotykam podczas swoich poszukiwań coś zupełnie zapomnianego, na przykład śpiewaną przez Grace Jones piosenkę, która towarzyszyła mi podczas całego urlopu we wczesnych latach osiemdziesiątych. Takie wspomnienie staje się, wraz z obszernym polem poruszonych przez nie skojarzeń, punktem wyjścia kompozycji muzycznej. Poddaję go — nuta po nucie — ścisłej analizie za pomocą metody Heinricha Schenkera, by dojść do jego najgłębszej strukturalnej podstawy, tzw. pralinii. Ową pralinę traktuję następnie jako podstawę prowadzenia głosów oraz rozwoju harmonii. Niektóre aspekty prekompozycyjnego materiału zostają jedynie dyskretnie uwydatnione, by tak powiedzieć — są obserwowane pod lupą, inne natomiast rozrastają się w samodzielne części. Wiele, właściwie wszystko, otrzymuje nowe znaczenie, zostaje przejawione lub zneutralizowane. Nie stosuję cytatów ani aluzji. Oryginał nie jest i nie powinien być rozpoznawalny. Powstaje całkowicie nowe dzieło muzyczne¹².

Kwestię percepcyjnych ograniczeń w zakresie lektury muzycznego intertekstu można by rozwiązać, odwołując się do ontologii dzieła muzycznego. Klasyczna muzykologia stawia mianowicie znak równości pomiędzy dziełem brzmiącym i dziełem zapisanym. W dziele zapisanym można przeczytać więcej, na przykład odnaleźć znaki rozmaicie zaszyfrowane (najbardziej znany przykład — motyw B-A-C-H czy też graficznie wyrażony znak krzyża). Jednak przywracanie konwencji równoważności lektury tekstu i słuchania muzyki w dzisiejszej rzeczywistości, gdy po pierwsze, niektóre utwory muzyczne obywają się bez zapisu, zaś sam zapis jest kodem znanym dziś już tylko spec-

¹² A. Sanders, [komentarz do utworu] *Debug (Strange. I've seen that face before)*, w: [książka programowa] *II Festiwal Muzyki Współczesnej „Nowe Fale”*, red. M. Dziadek, Gdańsk 2016, s. 85–86.

jalistom, nie wydaje się sensowne. Powierzenie rozwikłania zagadki intertekstualnych odniesień dzieła muzycznego analitykowi-specjaliście byłoby również sprzeczne z podstawowym założeniem intertekstualności, którym jest dostępność reguł gry, którą twórca inicjuje.

Inną właściwością tekstu muzycznego, utrudniającą mechaniczne przykładanie do niego metodologii literaturoznawczej, jest to, iż w odróżnieniu od tekstu literackiego, jest on strukturą otwartą, w znacznej mierze niedookreśloną. Tradycyjny zapis muzyczny jest jedynie bardziej lub mniej precyzyjnie sformułowaną przez kompozytora wskazówką dla wykonawcy, a absolutna wierność tekstowi w sensie możliwości jego wielokrotnego zreprodukowania w procesie wykonania jest praktycznie niemożliwa bez pomocy technologii. Ponadto, tekst muzyczny dopuszcza dokonywanie na nim operacji, które w przypadku tekstu literackiego ujmowałyby w nawias, czy wręcz podważały jego tożsamość, a których w żadnym razie nie można kojarzyć z intertekstualną „nieskończoną semiozą”, już choćby z tego powodu, że zachodzą one nie w relacji tekst — czytelnik, lecz w relacji tekst — wykonawca, rozumiany jako tegoż tekstu powiernik. Obszerny dział modyfikacji tekstu muzycznego dotyczy działań o charakterze czysto pragmatycznym — tu należy np. praktyka skreślenia przez wykonawców, z różnych powodów, całych fragmentów utworów (tzw. vide). Muzykom tym nie przyszłoby do głowy, iż postępują jak „intertekstualiści”, modyfikując znaczenie tekstu muzycznego. Tekst muzyczny nie zmieni również swego znaczenia w sytuacji, gdy wykonawca coś do niego doda, jak np. w rezultacie spontanicznego improwizowania, które odbywa się nie tyle „na tekście” muzycznym (co mogłoby odpowiadać sytuacji intertekstualnej), co „obok” niego. Tak samo, nie nastąpi modyfikacja znaczenia tekstu muzycznego wówczas, gdy wykonawca coś z niego niewinnie ujmie, na przykład w celu ułatwienia sobie pracy. Wielu kompozytorów oddawało do druku partytury poliwersyjne, zawierające fragmenty zapisane podwójnie, dla mniej i bardziej zaawansowanych wykonawców, i oczywiście nie powodowało to żadnych konsekwencji, jeśli idzie o tożsamość tekstu. Wśród wykonawców i pedagogów muzyki było wielu „poprawiaczy”, którzy upierali się np., by początek umieszczonej w partii prawej ręki melodii drugiej części *Koncertu włoskiego* Bacha ozdobić, dla lepszej słyszalności, mordentem; pewien pianista dopisał obszerny fragment solowej partii fortepianu w finale utworu Liszta *Totentanz*, gdyż twierdził, że w owym finale partia fortepianu przedwcześnie „siada”. Koncert fortepianowy uzupełniony improwizowaną kadencją pozostaje tym samym koncertem. Podobnie — poprawiony *Koncert włoski* Bacha ze sztucznie wprowadzonym ozdobnikiem

czy zdublowanym w oktawach basem, *Totentanz* z nową wirtuozowską partią itd. Dzieło muzyczne przetransponowane do innej tonacji będzie brzmiało inaczej, a jednak zachowa swoją tożsamość. Podobnie dzieje się w przypadku mechanicznej transkrypcji, czyli zmiany obsady utworu, którą często przedstawia się jako najprostszy przykład postępowania intertekstualnego względem tekstu muzycznego: *Aria na strunie g* Bacha nie przestaje nią być, jeżeli zaprezentuje się ją jako wokalizę. I z pewnością nie powstaje w tym przypadku konstrukcja palimpsestowa, gdyż „pod spodem” i „na wierzchu” występuje ten sam tekst muzyczny. Podsumowując ten fragment rozważań możemy zatem powiedzieć, że pewna, i to nawet dość obszerna klasa ingerencji w tekst muzyczny nie ma funkcji znakorodnej, nie wkracza w jego tożsamość w sposób znaczący, a tym bardziej nie wymusza sposobu odbioru, który byłby nakierowany na poszukiwanie związku z tekstem pierwotnym, co stanowi istotę intertekstualizmu w ujęciu Stanisława Balbusa. Przypomnijmy definicję uczonego:

Intertekstualność jest zjawiskiem takich powiązań między tekstami (oraz stylami, językami), jakie dany utwór jawnie („świadomie”) sam zakłada, a to w ten sposób, iż rozmaitymi własnymi zauważalnymi cechami swojej konstrukcji sam wskazuje na inny tekst, wywołując go z obszarów tradycji i uobecniając „przy sobie” jako partnera semiotycznej interakcji; tym samym buduje między nim a sobą pewną znaczeniorodną przestrzeń historycznoliteracką. Sensy, jakie w niej powstają, nie są przez ów tekst znakowo wyrażone, ani też presuponowane przez jego wewnętrzną konstrukcję, lecz jedynie implikowane dzięki wskazanym na poziomie tej konstrukcji relacjom zewnętrznym z innym tekstem, który jednakże obowiązkowo winien się pojawić na zaktualizowanym horyzoncie doświadczenia hermeneutycznego czytelnika w każdym akcie prawidłowej lektury (tzn. lektury, która nie zignoruje międzytekstowych nawiązań i ewokacji zawartych w strukturze tekstowej)¹³.

Na pracę Stanisława Balbusa powołuje się dziś wielu autorów książek i artykułów, którzy pragną budować tradycję intertekstualnej analizy dzieła muzycznego. Najczęściej wykorzystywany zakres pojęcia „intertekstualności muzyki” inspirowany tą teorią to obecność w utworze muzycznym zapożyczeń, czyli fragmentów innych utworów, zrealizowanych przez kompozytora za pomocą takich technik, jak cytaty, reminiscencja czy aluzja. Kłopot w tym, że wiele form takiej właśnie obecności tekstu w tekście muzycznym nie daje się zinterpretować w kategorii dialogu z owym „obcym” tekstem. Przykładem może być dopełnianie istniejącej już muzyki poprzez tropowanie

¹³ S. Balbus, *Między stylami*, Kraków 1996, s. 15–16.

czy też harmonizację. Wydaje mi się niemożliwe wskazać analogię techniki tropowania w dziedzinie literackich technik intertekstualnych — wszak nie jest to „pisanie tekstu na tekście”, lecz rozszerzanie już istniejącej kompozycji poprzez wstawianie fragmentów operujących tym samym kodem, co tekst prymarny. Postępowanie to nie inicjuje „gry” z tekstem w pierwotnej postaci, gdyż nie ma między nimi dystansu — sytuacji kluczowej dla powstania związków intertekstualnych. Podobnie, w procesie harmonizacji nie zachodzi wtórna semantyzacja melodii, gdyż ani sama melodia, ani sama warstwa harmoniczna nie są odrębnymi, pełnymi tekstami, lecz jedynie elementami całości, współistniejącymi ze sobą na zasadzie wyższej, prymarnej logiki muzycznej (współbrzmienia harmoniczne są sugerowane przez tę melodię; zastosowanie innej harmoniki, np. dysonansowej do tonalnej melodii, jedynie tę logikę potwierdza — *à rebours*). Z innego powodu nie włączymy w obręb rozważań o muzycznym intertekstualizmie licznych przykładów postępowania kompozytorów, zwłaszcza operowych, którzy stosują tzw. „recycling”, przenosząc fragmenty swoich dawniejszych utworów do nowych dzieł. Cel takiego postępowania jest bowiem czysto praktyczny, a rezultat jedynie potwierdza łatwość, z jaką muzyka przybiera nowe znaczenia bez potrzeby odnoszenia się do znaczeń pierwotnych.

Idealnym przedmiotem rozważań nad kompozytorskimi strategiami intertekstualnymi wydają się wariacje, parafrazy czy fantazje — wszak „muzyka obca” jest punktem wyjścia podjętej w nich pracy kompozytorskiej. Jednak w przypadku wariacji barokowych i klasycznych temat, własny czy cudzy, traktowany jest tylko jako element materiałowy, wyznaczający układ harmoniczny poszczególnych ogniw. Jego znaczenie jako „tekstu” jest wybitnie zredukowane albo w ogóle nie istnieje. Bach nie podejmuje w *Wariacjach Goldbergowskich* intertekstualnego dialogu z poprzedzającą je arią. Podobnie Beethoven w *32 wariacjach c-moll* — tu również chodzi jedynie o wyzyskanie potencjału harmonicznego tematu w celu zaprezentowania różnych faktur fortepianowych. Dopiero w wariacjach romantycznych, jak również w pozostałych gatunkach pisanych w okresie romantyzmu na obcy temat (parafrazy, fantazje) można mówić o kontekstualizacji źródłowego materiału tematycznego, która *nota bene* w pełni „podpada” pod pojęcie stylizacji, w takim sensie, w jakim jest ono od dawna obecne w muzykologii, czyli w sensie „spoglądania z boku” na muzykę prymarną w sposób prowadzący do jej zintegrowania z nowym dziełem lub przeciwnie, podkreślający dystans między nimi. Pojęcie stylizacji jest bez wątpienia najbardziej właściwym określeniem międzytekstowych gier muzycznych. Zajmuje ono również szczególne miejsce w typologii strategii intertekstualnych Stanisława Balbusa.

Stanisław Balbus wyróżnił osiem klas intertekstualnych zjawisk literackich:

- 1) aktywną kontynuację,
- 2) restytucję formy,
- 3) epigonizm,
- 4) jawne naśladownictwo,
- 5) reminiscencję stylistyczną,
- 6) kulturową transpozycję tematyczną,
- 7) stylizację i jej odmiany,
- 8) parastylizacyjne strategie kontrowersji intersemiotycznych.

Podstawową trudność, z którą musiałyby się zmierzyć muzykolog inspirujący się tą typologią (odniesienia do tej książki notorycznie figurują w pracach polskich muzykologów, deklarujących zaufanie do metody intertekstualnej), stanowi odmienność świadomości dotyczącej tradycji i jej granic. Dla literaturoznawcy istnieje jasno określona granica pomiędzy współczesnym repertuarem środków literackich, tematów, form a repertuarem, który wyszedł już z użycia i został zaktualizowany w utworze reprezentującym podejście intertekstualne. W literaturze muzycznej ostatnich stu lat, czyli okresu, którym zajmują się teoretycy intertekstualizmu, o wiele trudniej odnaleźć taką granicę, po pierwsze dlatego, iż rzeczywistość współczesnej europejskiej kultury muzycznej określa współistnienie muzyki dawnej (klasycznej) i nowej (współczesnej), a co więcej, ta pierwsza dominuje w powszechnej świadomości odbiorców jako ta prawdziwa, lepsza, a stąd nadal wyznacza typ świadomości estetycznej oraz standardy recepcji. Również na poziomie twórczości bardzo trudno wymierzyć odległość historyczną pomiędzy repertuarem zaniechanym a współczesnym (co jest warunkiem koniecznym wdrożenia metodologii inspirowanej typologią Balbusa), zważywszy na to, że kanon muzyki XIX-wiecznej nigdy nie został do końca zdezaktualizowany, lecz trwał w twórczości drugiego planu, np. masowej, użytkowej, popularnej. Z dzisiejszej perspektywy widzimy wyraźnie, że awangarda nie tylko nie wyrugowała XIX-wiecznej tradycji, lecz zajęła wobec niej miejsce niszy. Znaczna część muzyki drugiej połowy XX wieku rozwinęła się na zasadzie omijania tej niszy, jako tak zwanej „ślepej uliczki”. Pojawiło się pojęcie „tradycji przerwanej”, historycznej, lecz ciągle żywej, zawierającej niewykorzystany w momencie jej obowiązywania potencjał twórczy, do którego się powraca. Rodzi to w konsekwencji niezwykle sytuację współistnienia w tym samym czasie dwóch odmiennych języków muzyki, z których ów starszy chce być rozumiany jako aktualny. Próba odniesienia do owej sytuacji

którejkolwiek z pozornie przydatnych tu kategorii intertekstualizmu, zwłaszcza zaś epigonizmu, polegałaby jedynie na mnożeniu paradoksów.

Pojęcie epigonizmu, oznaczające nietwórcze, bierne powielanie świeżo przebrzmiałych wzorców artystycznych połączone z ich usztywnieniem, weszło do języka muzykologii na długo przed inwazją terminologii intertekstualnej. W wersji powszechnie dotąd stosowanej przez muzykologów odnoszono pojęcie epigonizmu głównie do twórczości z początku XX wieku, która przekształciła w sztywną konwencję styl i gesty ekspresyjne przechodzącej właśnie do historii muzyki późnoromantycznej. Epigonizm romantyczny był w sensie historycznym twórczością zapóźnioną i owego zapóźnienia w pełni świadomą. Nacechowanie aksjologiczne tak lokowanego epigonizmu nie uszło uwadze autorom tradycyjnych definicji stylów muzycznych — np. Stefanii Łobaczewskiej — umieściła ona w swej pracy o stylach tę kategorię na liście zatytułowanej „kategorie wartościujące”, razem z akademizmem, stylem eklektycznym (znamiennie, że z chwilą pojawienia się perspektywy postmodernistycznej to pojęcie znikło zupełnie z języka muzykologii, jako że obecnie można, a nawet trzeba łączyć „wszystko ze wszystkim”), stylem klasycznym, stylizacją, archaizacją, realizmem i formalizmem¹⁴. Jak już wspomniano, w muzyce XX wieku zakres tego, co stare i nowe, twórcze i zużyte, jest zmienny. Bywało, że wzorce podlegające właśnie dezaktualizacji w środowisku, które je wytworzyło, w innym były przyjmowane jako atrakcyjna nowość. Przykładem może być wzmózione zainteresowanie serializmem w krajach Europy Środkowo-Wschodniej w epoce odwilżowej, a więc w okresie, kiedy kierunek ten ustąpił już na Zachodzie tzw. II awangardzie. Fali powstałych w latach sześćdziesiątych środkowoeuropejskich naśladownictw wzorów muzyki serialnej, realizowanych z młodzieńczym, bynajmniej nie „epigońskim” entuzjazmem, nie można kojarzyć z epigonizmem również z tego powodu, że nastąpiła tu równocześnie charakterystyczna redukcja problematyki i idiomatyki wzorca, podczas gdy u epigonów mamy do czynienia z przejmowaniem wzorców w sposób w pełni kompetentny, stąd często określa się zamiennie twórczość epigońską jako akademicką.

Niedostatecznie zatem rozróżniamy w języku muzycznym to, co należy do aktualnego repertuaru, a co do historii. Odpowiedzialny jest za to jednak nie tylko fakt żywotności muzyki historycznej, lecz także i to, że repertuar środków

¹⁴ S. Łobaczewska, *Style muzyczne*, t. 1, cz. 1, Kraków 1960, s. 29–32. Warto zauważyć, że lista kategorii wartościujących obejmuje pełny zestaw fenomenów, które gotowi byśmy dziś definiować jako zjawiska intertekstualne, pomijając sztucznie stworzone kategorie formalizmu i realizmu, użyte w ramach *political correctness* autorki.

kompozytorskich oraz form i gatunków muzyki nie zmienia się wraz z upływem czasu w sposób tak czytelny i radykalny, jak ma to miejsce w literaturze. Truizmem byłoby powiedzieć, że dla symfonii romantycznej tradycją jest symfonia klasyczna, nie uprawnia to jednak do przyłożenia do twórczości któregośkolwiek z romantycznych mistrzów symfonii etykiety intertekstualności, za wyjątkiem sytuacji, w których stosowali oni cytaty i aluzje — ich obecność nie wyczerpuje jednak problematyki romantycznej symfoniki, jak i jej relacji z klasycyzmem. Celem kompozytorów romantycznych nie było ani podjęcie „dyskusji” z Mozartem czy Beethovenem, ani restytuowanie lub oświetlanie na nowo ich twórczości, lecz rozwijanie wypracowanych przez nich zasad narracji muzycznej, traktowanych jako w pewnym sensie ahistoryczny rezerwuuar atrakcyjnych rozwiązań. Znaczna liczba tych rozwiązań, jak na przykład stosowanie kontrastu materiałowego, budowanie kulminacji czy kadencji, wyjściowo związane z klasycznym myśleniem formalnym, stała się elementem dziedzictwa do dziś aktualnego dla kompozytorów, ale traktowanego jako dziedzictwo raczej natury niż kultury, bo dotyczące elementarnych, pozahistorycznych i pozastylistycznych zasad tworzenia dzieła muzycznego. Jako nadinterpretację określilibyśmy zatem próbę opisanego współczesnego utworu zawierającego kontrast materiałowy jako restytucji formy allegra sonatowego, choć się to niekiedy zdarza krytykom.

Jedyną uchwytą narzędziami analizy intertekstualnej dziedziną twórczości pozostawałaby zatem ta, w której nawiązania dotyczą nie zasad konstruowania tekstu muzycznego i nie jego formy, lecz „treści”, tj. konkretnego ukształtowania materiału muzycznego. Na użytek analizy muzykologicznej zorientowanej na wykrywanie pokrewieństw materiałowych między dziełami muzycznymi stoją do dyspozycji wspomniane już wyżej kilkakrotnie przypadki ostentacyjnego występowania „muzyki w muzyce” w postaci cytatów, bądź też przykłady naśladownictwa, którego przedmiotem jest konkretny styl indywidualny lub historyczny. W tej sytuacji mogłyby być pomocne niektóre wprowadzone przez Stanisława Balbusa pojęcia „szerokozakresowe”: programowego naśladownictwa, epigonizmu, restytucji stylistycznej i stylizacji (zauważmy jednak, że akurat te kategorie wchodzą w zakres tradycyjnych definicji stylu muzycznego i jego odmian). Nie budzi większych wątpliwości zastosowanie kategorii programowego naśladownictwa (*imitatio*) do utworu, którego autor wykorzystuje typowe dla Mozarta motywy, harmonie, gesty ekspresyjne do stworzenia kopii — kompozycji *à la* Mozart. Naśladownictwo tego rodzaju będzie dotyczyło elementów języka muzycznego danego kompozytora, powtarzających się w jego wielu dziełach (niektórzy nazywają to „idiomem” twórczości). Nie da się nato-

miast zastosować do muzyki kategorii naśladownictwa unikatowego czy polemicznego, gdyż intertekstualnym punktem odniesienia tego typu procedur jest dzieło jednostkowe.

Dalsze wątpliwości budzi brak możliwości wprowadzenia do dyskursu o intertekstualności szczegółów, które decydują o pojemności, koherentności i jednoznaczności typologii intertekstualnych strategii literackich zaproponowanych przez Stanisława Balbusa. Czytelnik jego książki ma możliwość poznania całego bogactwa relacji tworzących się między konkretnymi tekstami literackimi. Relacje te są skomplikowane i subtelne, nierzadko wieloznaczne, ale naświetlone w ten sposób, iż jasno definiują odmienność postępowania autorów tekstów w każdym pojedynczym przypadku. Dotyczą zarówno samej istoty relacji intertekstualnych (spośród nich tych, które tworzą się na poziomie tematów i treści literatury, a więc relacji nieprzekładalnych na rzeczywistość muzyki), jak i stojących za nimi wyborów estetycznych i światopoglądowych, indywidualnych postaw oraz okoliczności historycznych.

Brak ustabilizowanej warstwy semantycznej w muzyce przesądza o tym, że przenoszenie na grunt analizy muzykologicznej pojęć odnoszących się do typów postępowania intertekstualnych opiera się na podobieństwach bardzo ogólnych, powierzchownych bądź pozornych, a wytworzone podczas tej pracy pojęcia intertekstualizmu muzycznego bywają nadpojemne bądź nieadekwatne w stosunku do pierwowzoru. Powtórzmy też raz jeszcze, że te spośród kategorii proponowanych przez Balbusa, którymi operuje najchętniej muzykologia (epigonizm, restytucja formy, naśladownictwo, reminiscencja stylistyczna i stylizacja), istniały w jej języku już dawniej i nie zmieniły swych zakresów obowiązywania po zetknięciu się z literacką teorią intertekstualizmu.

Niebezpieczeństwo, które niesie ze sobą nazbyt ochocze, a jednocześnie nazbyt wybiórcze korzystanie z pracy Stanisława Balbusa (niwelujące koherencję oraz subtelność wdrożonych tam rozumowań) byłoby pozornie łatwe do wyeliminowania poprzez powrót do operowania tradycyjnymi pojęciami i kategoriami, dla których te Balbusowe stanowią dla muzykologa jedynie ekwiwalenty. Zachłyśnięcie się semiotyką muzyczną w wydaniu intertekstualnym (niekiedy w sposób nieuprawniony „wzbogacaniem” procedurami inspirowanymi strukturalizmem starej daty — pojawiły się np. próby restytuowania do interpretacji intertekstualnej triady Peirce’a!) niesie jednak ze sobą kłopot, który nie jest możliwy do pokonania poprzez mechaniczną zamianę terminów. Chodzi tu o postępującą wraz z upowszechnianiem się metodologii intertekstualnej marginalizację autonomicznych, czysto muzycznych aspektów dzieła muzycz-

nego, a co za tym idzie, totalny odwrót od analizy. Samo ukazanie prawdziwych czy wymyślonych znaczeń dzieła muzycznego może o nim nic nie powiedzieć, a w szczególności może nie mówić nic o jego wartości jako obiektu artystycznego. O znaczeniach nie sposób mówić, że są nieudane — o utworze tak — i, co więcej, trzeba (w razie takiej konieczności). W literaturoznawstwie intertekstualizm inspiruje dziś najczęściej namysł nad sposobem istnienia literatury, nie wypierając pracy porządkującej i analitycznej. Powrót do analizy wydaje się być także przyszłością muzykologii. Jedyne w trakcie analizy możemy bowiem w pełni ogarnąć myśl muzyczną, także tę, która spogląda za siebie.

STRESZCZENIE

Artykuł jest próbą zbadania możliwości i ograniczeń, jakie niesie bezrefleksyjne adaptowanie dla potrzeb muzykologii koncepcji intertekstualności wypracowanych na terenie teorii literatury, a w szczególności przydatności do badań muzykologicznych koncepcji związków między stylami zaproponowanej przez Stanisława Balbusa w pracy pod tymże tytułem, do której nieustannie odwołują się ostatnio polscy muzykolodzy inspirowani przez intertekstualność. Punktem wyjścia rozważań jest przypomnienie wątpliwości, jakie już w latach 70. zgłaszał Tibor Kneif odnośnie do sensowności użytkowania osiągnięć semiotyki przez badaczy muzyki. Zaakcentowana zostaje niekonkretność, przechodniość, a stąd i wieloznaczność znaczeń muzyki. Następnie autorka przechodzi do przypomnienia dyskusji na temat tożsamości tekstu muzycznego, wskazując na jego otwartość. Z tej perspektywy zostają ukazane sytuacje, kiedy wprowadzenie wariantu tekstu muzycznego nie pociąga za sobą zmiany jego „znaczenia”. W dalszej kolejności autorka dyskutuje z niektórymi polskimi badaczami nazbyt pochopnie korzystającymi z propozycji badaczy intertekstualności, w tym Stanisława Balbusa, analizując przypadki traktowania jako muzycznych „intertekstów” utworów, w których nie można się doszukać intencji tworzenia relacji międzytekstowych. Jako nieracjonalną ukazuje procedurę polegającą na gloryfikacji utworów bazujących na zapożyczeniach jako szczególnie wartościowych, gdyż nawiązujących związków z tradycją. Niebezpieczeństwo polega tu na łatwości zastąpienia obiektywnej analizy propagowaniem pewnej ideologii. Autorka przypomina również, że większość funkcjonujących w dziełach muzycznych związków pozatekstowych możliwa jest do opisanego za pomocą tradycyjnych narzędzi muzykologii. Wniosek z rozważań to propozycja docenienia tradycyjnej analizy muzykologicznej, nastawionej na wykrywanie autonomicznego sensu muzyki.

SŁOWA KLUCZOWE: intertekstualność, analiza muzyczna, Stanisław Balbus

ABSTRACT

A few comments on the usefulness of the typology of intertextual strategies by Stanisław Balbus for musicological research

The paper is an attempt to investigate the possibilities and limitations connected with the unreflective adaptation of the concept of intertextuality, worked out by theoreticians of literature, to musicological research. The author is especially interested in assessing in that sense the concept of the relationships between literary styles proposed by Stanisław Balbus in the book *Between Styles*, which is currently the source of inspiration for many Polish musicologists. The starting point of the reflection is recalling the doubts addressed by Tibor Kneif already in the 1970s, as far as the reasonableness of using the achievements of semiotics by musicologists is concerned. Going further, the author enters into discussion with some Polish musicologists who use the proposals of intertextuality researchers, e.g. Balbus', quite too hastily, and examines the examples of submitting by them as intertextual musical works in which one can not find in fact any intertextual relations. The author describes as unreasonable the procedure of presenting the musical works based on borrowings as especially worthy in the sense of their connection with the tradition. The danger lies here in the fact of how easily objective analysis can be replaced with ideology. The author also reminds that most of extra-textual relationships in musical works can be described using the traditional tools of musicological analysis — aimed at searching the autonomous sense of music.

KEYWORDS: intertextuality, musical analysis, Stanisław Balbus

BIBLIOGRAFIA

- Balbus Stanisław, *Między stylami*, Kraków 1996.
- Bielawski Ludwik, *Muzyka jako system fonologiczny*, „Res Facta” 1969, nr 3, s. 166–171.
- Kivy Peter, *Philosophies of Arts. An Essay in Differences*, Cambridge–New York 1997.
- Kneif Tibor, *Was ist Semiotik der Musik*, „Neue Zeitschrift für Musik” 1974, H. 6, s. 348–353.
- Krzysztof Penderecki — *muzyka ery intertekstualnej. Studia i interpretacje*, red. Mieczysław Tomaszewski, Ewa Siemdaj, Kraków 2005.
- Łobaczewska Stefania, *Style muzyczne*, t. 1, cz. 1, Kraków 1960.
- Malecka Teresa, *Krzysztof Penderecki a kultura prawosławna w perspektywie intertekstualnej*, w: *Krzysztof Penderecki — muzyka ery intertekstualnej, Studia i interpretacje*, red. Mieczysław Tomaszewski, Ewa Siemdaj, Kraków 2005, s. 65–86.
- Mika Bogumiła, *Cytaty w muzyce polskiej XX wieku. Konteksty, fakty, interpretacje*, Katowice–Kraków 2008.
- Nowak Anna, *Kategorie intertekstualności w koncertach instrumentalnych Krzysztofa Pendereckiego*, w: *Krzysztof Penderecki — muzyka ery intertekstualnej. Studia i interpretacje*, red. Mieczysław Tomaszewski, Ewa Siemdaj, Kraków 2005, 131–144.
- Pawłowska Małgorzata, *Muzyczne narracje o kochankach z Werony. Wprowadzenie do narratologii muzycznej*, Toruń 2016.
- Sanders Arne, komentarz do utworu *Debug (Strange. I've seen that face before)*, w: [książka programowa] *II Festiwal Muzyki Współczesnej „Nowe Fale”*, red. Magdalena Dziadek, Gdańsk 2016.
- Siemdaj Ewa, *Symfonie Krzysztofa Pendereckiego. Poszukiwanie własnej drogi*, w: *Krzysztof Penderecki — muzyka ery intertekstualnej. Studia i interpretacje*, red. Mieczysław Tomaszewski, Ewa Siemdaj, Kraków 2005, s. 281–298.
- Tomaszewski Mieczysław, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Kraków 2000.
- Tomaszewski Mieczysław, *Utwór muzyczny w perspektywie intertekstualnej*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” 2004, nr 3, s. 95–112.

am