

PAWEŁ SIECHOWICZ
UNIwersytet Warszawski
ORCID 0000-0002-8159-8336

BADANIA MUZYCZNEJ INTERTEKSTUALNOŚCI: RYNEK PIERWOTNY
I WTÓRNY. O KSIĄŻCE *INTERTEXTUALITY IN MUSIC: DIALOGIC
COMPOSITION*

ABSTRAKT Omawiane studia otwierają obiecujące perspektywy badawcze, wprowadzając pojęcie intertekstualności do badań nad muzyką. W kluczowych artykułach: Lawrence Kramer argumentuje, że muzyczna intertekstualność funkcjonuje na zasadach cytatu, aluzji i przyległości, Nicholas Cook kontrastuje mentalność autonomiczną i multimedialną, Michael Klein odnosi intertekstualność do kształtowania podmiotowości, a J. Peter Burkholder ujmuje ją jako mechanizm odnawiania tradycji. W zbiorze znalazły się zarówno badania wychodzące od teorii intertekstualności, jak i takie, które przystosowują do niej wcześniejsze metodologie.

SŁOWA KLUCZOWE intertekstualność, dialogiczność, kompozycja, transtekstualność

ABSTRACT *The Study of Intertextuality in Music: The Primary and Secondary Market. On the Book 'Intertextuality in Music: Dialogic Composition'.* The papers collected in this publication open up promising research perspectives by introducing the concept of intertextuality in music studies. The key articles deal with the following issues: Lawrence Kramer argues that musical intertextuality depends on quotation, allusion and plagiarism; Nicholas Cook contrasts autonomous with multimedia mentality; Michael Klein relates intertextuality to the formation of new subjectivity; J. Peter Burkholder explains it as a mechanism for renewing traditions. The collection contains both studies based on the theory of intertextuality and others that adapt older methodologies for the needs of the subject.

KEYWORDS intertextuality, dialogic quality, composition, transtextuality

Pojęcie „intertekstualność” niebawem będzie sobie liczyło pół wieku. Po kilku dekadach intensywnych zastosowań, systematyzacji i poszerzania jego pierwotnych znaczeń, mogłoby się wydawać, że jest już w humanistyce doskonale zakorzenione, a istotna część jego rozległego systemu korzeniowego osadzona jest także w muzykologii. Rzeczywiście, wiele wydarzyło się od czasu, kiedy Vladimir Karbusický i Robert S. Hatten w latach osiemdziesiątych po raz pierwszy podjęli próbę zaangażowania muzykologii w badania intertekstualne¹. Od tamtej pory koncepcję intertekstualności wypróbowywano w odniesieniu do rozmaitych repertuarów: muzyki artystycznej i popularnej, klasycznej i współczesnej². Niedawno do listy lektur obowiązkowych dołączyła nowa pozycja – *Intertextuality in Music: Dialogic Composition*³. Jej redaktorzy po raz kolejny umieścili intertekstualność w kontekście muzycznym. Zamiast audytu dotychczasowych zastosowań (ich zwięzły, ale rzetelny przegląd znalazł się we wstępie), stworzyli okazję do nowych interpretacji i wypróbowania intertekstualności w ogniu muzyki XX i XXI w. oraz rozmaitych subdyscyplin muzykologii: historii, analizy, estetyki, hermeneutyki i *performance studies*. Zgromadzone teksty są pokłosiem dwóch międzynarodowych konferencji (w Lizbonie i Gdańsku), uzupełnionym o cztery pogłębione krytyczne eseje autorstwa wiodących współczesnych muzykologów.

Co pojęcie „intertekstualności” wnosi do dyskursu o muzyce? Pytanie jest zasadne. Lawrence Kramer w *The Thought of Music* uwrażliwiał, by nie pozwalać pojęciom podporządkowywać sobie muzyki⁴. Przestrzegał przed zbyt gładkim przykładaniem pojęć do muzyki i interpretowaniem jej przez ich pryzmat. Upominał, byśmy zabiegali o dawanie muzyce głosu, o czynienie jej partnerem w humanistycznym dyskursie obejmującym rozmaite dyscypliny. Redaktorzy *Intertextuality in Music*, Violetta Kostka (Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku), Paulo F. de Castro (Universidade Nova w Lizbonie) i William A. Everett (University of Missouri-Kansas City Conservatory), roztropnie zaprosili Kramera do otwarcia dyskusji na temat muzycznej intertekstualności. W pierwszej z czterech części książki o podtytule „Musical Intertextuality: Defining the Field”, obok tekstu Kramera (Fordham University) znajdziemy artykuły równie uznanych badaczy: Nicholasa Cooka (University of Cambridge), Michaela L. Kleina (Temple University) i J. Petera Burkholdera (Indiana University Jacobs

- 1 Vladimir Karbusický, „Intertextualität in der Musik”, w: *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*, red. Wolf Schmid, Wolf-Dieter Stempel, Wien 1983, s. 361–398 (= Wiener Slawistischer Almanach Sonderband 11); Robert S. Hatten, „The Place of Intertextuality in Music Studies”, *American Journal of Semiotics* 3 (1985), s. 69–82.
- 2 Michael L. Klein, *Intertextuality in Western Art Music*, Bloomington 2005; *The Pop Palimpsest: Intertextuality in Recorded Popular Music*, red. Lori Burns, Serge Lacasse, Ann Arbor 2018; *The Oxford Handbook of Topic Theory*, red. Danuta Mirka, New York 2014; Krzysztof Penderecki – *Music in the Intertextual Era: Studies and Interpretation*, red. Mieczysław Tomaszewski, Ewa Siemda, Kraków 2005.
- 3 *Intertextuality in Music: Dialogic Composition*, red. Violetta Kostka, Paulo F. de Castro, William A. Everett, London–New York: Routledge, 2021, ss. 248. ISBN 9780367552916.
- 4 Lawrence Kramer, *The Thought of Music*, Berkeley 2016.

School of Music). Choć pole badań muzycznej intertekstualności przez ostatnie lata nie leżało odłogiem, nadal kryje w sobie duży potencjał, o czym najlepiej świadczą cztery krytyczne eseje mające na celu zdefiniowanie tego interesującego obszaru badawczego.

KRAMER: NIE MA MUZYKI WYRWANEJ Z KONTEKSTU

W pierwszym z nich („What Is (Is There) Musical Intertextuality”, s. 13–31) Lawrence Kramer pyta, czym jest muzyczna intertekstualność, wpisując w swoje pytanie także problem ogólniejszy: czy mówienie o muzycznej intertekstualności w ogóle jest zasadne? Odpowiedź jest tyleż przewrotna, co przewidywalna. Zdaniem Kramera muzyka jest intertekstualna z natury – nie istnieje muzyka pozbawiona intertekstualności, w istocie trudno byłoby ją sobie nawet wyobrazić. Ale muzyczna intertekstualność przejawia się na kilku poziomach, uwidacznia się na kilka możliwych do wyróżnienia sposobów, jako: cytat, aluzja i przyległość.

W przypadku cytatu odwołanie do innego tekstu jest jawne, w przypadku aluzji – ukryte, przyległość oznacza natomiast taką zależność wobec innego tekstu, która pozostaje nieuświadomiona i nie musi mieć nawet charakteru przyczynowego. Żeby dwa teksty łączyła relacja przyległości, ich autorzy nie muszą nawet wiedzieć o swoim istnieniu. Teksty żyją własnym życiem – *habent sua fata libelli*. Przyjęcie perspektywy intertekstualnej wymaga porzucenia badań nad przyczynowością, wpływami i inspiracjami. Badanie intertekstualności zyskuje w perspektywie ahistorycznej. Badanie intertekstualności skłania do zainteresowania relacjami tekstów rozgrywającymi się na naszych oczach, tu i teraz. Intertekstualność ujawnia się w lekturze interpretatora: czytelnika, słuchacza, widza.

Kramer przyjmuje możliwie szerokie znaczenie intertekstualności. Zdaje sprawę o literaturoznawczych źródłach tego pojęcia, ale podkreśla zasadność jego stosowania do innych niż językowe mediów, a nawet więcej – dostrzega potencjał w badaniu intertekstualności łączącej utwory należące do odmiennych dziedzin sztuki i dyskursów. Intertekstualność jest dla Kramera rodzajem strategii poznawczej, w której muzyka uczestniczy na równi z innymi dziedzinami twórczości.

Żeby nie być gołosłownym, Kramer posługuje się przykładem utworu, który na poziomie deklaratywnym odrzuca wszelkie związki z innymi tekstami: *Composition for Four Instruments* Milтона Babbitta. Nie przejmując się autorską deklaracją, Kramer odczytuje ów utwór z interpretacyjną swobodą przez pryzmat licznych intertekstualnych relacji ujawniających się w lekturze tej złożonej partytury (także w jej odsłuchu, choć w tym przypadku realizacja dźwiękowa kompozytorskiego zapisu wydaje się raczej sprawą drugorzędną).

A zatem, intertekstualność przenika świat sztuki, a my badaliśmy ją od zawsze, choć nie nazywaliśmy jej tym mianem. Od czasu, kiedy Kristeva znalazła dla niej szczęśliwe imię, zaczynamy ją jednak coraz lepiej rozpoznawać. Czy aby na pewno? Nie do końca. Intertekstualność to rodzaj nastawienia do badanej rzeczywistości.

Przyjęcie perspektywy intertekstualnej zamienia nas z historyków i historyków recepcji w krytyków – przenosi punkt zainteresowania z przeszłości na teraźniejszość, a to już jest zmiana zupełnie zasadnicza!⁵

COOK: INTERTEKSTUALNOŚĆ I AUTONOMICZNOŚĆ TO DWA ANTAGONISTYCZNE
RODZAJE MUZYCZNEGO ŚWIATOPOGLĄDU

W artykule „Mashed-up Classics” (s. 32–53) Nicholas Cook rozróżnia dwa rodzaje mentalności współlistniejące ze sobą i rywalizujące o prymat w kulturze muzycznej: autonomiczną i multimedialną. Podział Cooka inspirowany jest rozróżnieniami dokonywanymi przez innych autorów. Najmocniejszym punktem odniesienia jest dla brytyjskiego muzykologa Lawrence Lessig, który w słynnej już książce *Remix* odróżniał od siebie kulturę *Read Only* (RO) i kulturę *Read-Write* (RW). Cook zauważa, że rozróżnieniom tym odpowiadają odmienne perspektywy badawcze, odpowiednio: autonomiczna i intertekstualna. Z tego punktu widzenia intertekstualność jest jednym z dwóch podstawowych sposobów postrzegania kultury muzycznej. Co ciekawe, z perspektywy intertekstualnej doskonale nam znana, po wielokroć ogrywana i powielana w niezliczonej liczbie opracowań historia muzyki, odsłania przed nami nowe oblicze.

Zastany obraz kultury muzycznej i historii muzyki jest obarczony błędem, bo przez długi czas muzykologia miała tendencję do interesowania się wyłącznie przejawami kultury RO, jednocześnie bagatelizując przejawy kultury RW. Roztropnie dobrany przykład *Zwycięstwa Wellingtona* Ludwiga van Beethovena pokazuje, jak ten do bólu programowy, malowniczy utwór „bitwę wyobrażający”, by użyć sformułowania Karola Kurpińskiego, z perspektywy kultury RO w najlepszym razie postrzegany jest jako oportunistyczna błahostka, w najgorszym zaś staje się koniunkturalnym kiczem – w tym sformułowaniu odbija się echem język Carla Dahlhausa przyswojony polszczyźnie przez Antoniego Buchnera, Dorotę Lachowską i Zbigniewa Skowrona⁶. Ale spójrzmy na *Zwycięstwo Wellingtona* z perspektywy intertekstualnej, a bez trudu dostrzeżemy, że jest to utwór bogaty w odniesienia, udanie posługujący się ekspresją przypomniczą (kolejny termin Kurpińskiego)⁷, pobudzający wyobraźnię słuchaczy, skutecznie malujący sceny batalistyczne, a przy tym niosący jednoznaczne i nietrudne

5 W *Potędze smaku* Karol Berger pisał: „powinniśmy zdecydować, czy chcemy być przede wszystkim «historycykami», «historykami recepcji» czy «krytykami», w zależności od tego, co bardziej nas interesuje: czy sens, jaki interpretowane przez nas dzieło mogło mieć dla jego twórcy i współczesnych mu odbiorców, czy ten, jaki miało dla kolejnych odbiorców, czy wreszcie – jaki ma dla nas”, zob.: Karol Berger, *Potęga smaku. Teoria sztuki*, przekł. Anna Tenczyńska, Gdańsk 2008, s. 447.

6 Por.: Carl Dahlhaus, *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, przekł. Antoni Buchner, Kraków 1988; tegoż, *Estetyka muzyki*, przekł. Zbigniew Skowron, Warszawa 2007; tegoż, *Podstawy historii muzyki*, przekł. Zbigniew Skowron, Warszawa 2010. Zob. także: Carl Dahlhaus, Hans Heinrich Eggebrecht, *Co to jest muzyka?*, przekł. Dorota Lachowska, Warszawa 1992.

7 Karol Kurpiński, „O ekspresji muzycznej i naśladowaniu”, *Tygodnik Muzyczny i Dramatyczny* 2 (1821) nr 6 z 16 V, s. 21–22.

do odczytania przesłanie, co jest ogromnym atutem z punktu widzenia politycznego wymiaru muzyki, który w przypadku Beethovena został już gruntownie przebadany⁸.

KLEIN: TOŻSAMOŚĆ INTERTEKSTUALNA

Michael L. Klein to badacz obdarzony przenikliwym, analitycznym umysłem. Podejmując problem muzycznej intertekstualności („Intertextuality and a New Subjectivity”, s. 54–67), powrócił do źródła tego pojęcia – pism Julii Kristej, i na ich podstawie wyróżnił dwa rodzaje intertekstualności określone przez niego intertekstualnościami „typu pierwszego” i „typu drugiego”. Typ pierwszy obejmuje przypadki wpisujące się w potoczne rozumienie intertekstualności: rozmaitego rodzaju nawiązania, cytaty i aluzje. Typ drugi określa natomiast to, czym najbardziej była zainteresowana sama Kristeva – intertekstualność wewnątrztekstową, nawarstwienie rozmaitych tekstów kultury w ramach jednego dzieła (przykład: złożenie muzycznych toposów uwertury francuskiej i *pianto* we wstępie do 104. *Symfonii* Józefa Haydna). Takie sformułowanie problemu intertekstualności jest użyteczne i funkcjonalne. Pozwala go zoperacjonalizować i z pożytkiem wykorzystać w badaniach muzyki.

Klein podąża w ślad za Kristevą, wybierając na przedmiot swojego zainteresowania pytanie o modernistyczną podmiotowość. Klein definiuje modernizm jako porzucenie dawnych konwencji w celu stworzenia nowego rodzaju podmiotowości. Modernistyczny projekt zakłada krytykę zastanych wartości. Klein ukazuje pokrewieństwo (intertekstualność typu drugiego) łączące psychoanalizę Jacques’a Lacana z pismami Kristej. Lacan rozkłada podmiotowość burżuazyjną na czynniki pierwsze: Wyobrażone, Symboliczne i Realne (Imaginary, Symbolic, Real), nie wskazując jednak sposobu na ponowne ich scalenie bądź stworzenie nowej podmiotowości. W odróżnieniu od nastawionego negatywnie Lacana, Kristeva poszukuje rozwiązania. Powiązanie ze sobą ich tekstów pozwala Kleinowi dopełnić dekonstruktywistyczną tendencję psychoanalizy Lacanowskiej konstruktywistyczną praktyką Kristej.

Kristeva nie ogranicza się do opisu, ale przekształca Symboliczne, wprowadzając do języka nowe pojęcia: intertekstualność (wewnętrzną wielogłosowość tekstu), chorę (pierwotny etap kształtowania się podmiotowości), etap lustrzany (dający się sprowadzić do świadomości siebie w ruchu i rytmie) i abject (etap buntu podmiotu sprzeciwiającemu się uprzedmiotowieniu). Oznaczając te etapy specyficznymi nazwami, Kristeva wytycza drogę konstituowania się nowej podmiotowości. Jej rozumienie intertekstualności zakorzenione jest w myśli Michaiła Bachtina, w szczególności jego koncepcji powieści polifonicznej. Intertekstualność Kristej to nie tylko zasada rządząca tekstem literackim, ale także zasada kształtowania własnej podmiotowości. Jeśli, jak przekonywał Paul Ricœur, jesteśmy tym, co potrafimy o sobie powiedzieć, o naszej

8 Por.: Nicholas Methew, *Political Beethoven*, New York 2013.

tożsamości decydują teksty, które przyswoiliśmy. Jesteśmy ludźmi, których poznaliśmy, tekstami, które przeczytaliśmy i muzyką, której wysłuchaliśmy. Badanie intertekstualne jest nie tylko kluczem do poznania dzieła sztuki, lecz także drugiego człowieka.

BURKHOLDER: INTERTEKSTUALNOŚĆ JAKO ODNOWA

Z perspektywy opisowej metoda intertekstualna jawi się natomiast jako uogólnienie szeregu praktyk i postaw badawczych stale obecnych w myśli muzycznej, od jej antycznych początków aż do dziś. Wśród praktyk, które z powodzeniem możemy dziś włączyć w ramy badań intertekstualnych, J. Peter Burkholder („Macking Old Music New: Performance, Arranging, Borrowing, Schemas, Topics, Intertextuality”, s. 68–84) wymienia: wykonawstwo, aranżację, zapożyczanie, schematy, toposy. Wszystkie te praktyki i zjawiska wchodzą w zakres intertekstualności, ale jej nie wyczerpują. Obejmuje ona bowiem także inne przypadki zależności tekstów kultury.

Burkholder proponuje, żeby myśleć o nich jak o rozmaitych wymiarach naczelnej zasady organizującej praktykę muzyczną: odnowy. Wszystkie one mają bowiem na celu włączenie dziedzictwa w aktualny obieg kulturowy. Włączenie do rozważań o intertekstualności wykonawstwa sprawia, że termin ten okazuje się na tyle pojemny, by objąć paradygmaty muzykologii nabierające na znaczeniu w ostatnich dekadach: doceniające rolę wykonawców i słuchaczy w kształtowaniu muzycznych znaczeń. Jeśli wykonawstwo (odgrywanie zapisów partyturowych), aranżacja (dostosowanie zapisu partyturowego do aktualnego kontekstu koncertowego), zapożyczanie (włączanie dawnych zapisów partyturowych we współczesne), schematy i toposy (będące punktem wyjścia zarówno dla praktyki kompozytorskiej, jak i improwizatorskiej), wszystkie mieszczą się w ramach szeroko pojętej intertekstualności, zdajemy sobie sprawę, że zbiór zagadnień wolnych od intertekstualnych problemów świeci pustkami.

Omówione teksty pozostawiają czytelnika z poczuciem, że muzyka jest praktyką społeczną opartą na zasadzie intertekstualnej. To właśnie naturalnej dla niej intertekstualności zawdzięczamy żywą obecność dzieł dawnych mistrzów w obecnej praktyce koncertowej i nieustanne zapraszanie do dialogu naszych muzykujących poprzedników. Słusznie więc redaktorzy zbioru postanowili doprecyzować zakres swoich zainteresowań podtytułem „Dialogic composition – Kompozycja dialogiczna”.

KOMPONOWANIE W DIALOGU

Reszta książki została podzielona na trzy części, choć zgromadzone w nich teksty równie dobrze odnalazłyby się pod wspólnym hasłem, dopełniającym tytuł części pierwszej – „Musical Intertextuality: Exploring the Field”. Wszystkie one zajmują się bowiem badaniami intertekstualnymi konkretnych utworów muzycznych i korpusów twórczości, biorąc za punkt wyjścia metodologię badań intertekstualnych wypracowaną wcześniej przez badaczy literatury. Przyjęty podział zebranych tekstów

odzwierciedla jednak odrębne tradycje badań intertekstualnych kształtujące się stosunkowo niezależnie w różnych obszarach badawczych. Niezależnie od tego, czy do intertekstualności docieramy przez pisma Ryszarda Nycza, Gérarda Genette'a czy Michaiła Bachtina, efekty pozostają interesujące.

Pierwsza grupa tekstów należy do badań poetyki muzycznej. Violetta Kostka pyta, w jaki sposób teoria poetyki intertekstualnej Ryszarda Nycza odnosi się do praktyk kompozytorskich Pawła Szymańskiego. Katarzyna Szymańska-Stułka (Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w Warszawie) interpretuje utwór organowy Dariusza Przybylskiego *Schubler Choräle* op. 48 przez pryzmat pojęć „śladu i obecności” pożyczonych z filozofii Barbary Skargi. Alexander Kolassa (Open University, UK) analizuje z kolei nawiązania do średniowiecza w powojennej, modernistycznej muzyce brytyjskiej, analizując utwory Jamesa Maxwella Daviesa i Harrisona Britwistle'a. Wszyscy zgodnie odwołują się do teorii poetyki intertekstualnej Ryszarda Nycza, przystosowując w ten sposób własne badania do przewodniego motywu książki: problemu intertekstualności w muzyce.

Kostka („Intertextual Poetics: From Ryszard Nycz's Theory to Paweł Szymański's Music”, s. 87–102) zaczyna od rzetelnego sprawozdania poglądów Nycza, po czym przechodzi do streszczenia własnych wcześniejszych badań nad muzyką Pawła Szymańskiego. Zestawia ze sobą te dwie rzeczywistości: teorię poetyki intertekstualnej i badania muzyki algorytmicznej polskiego kompozytora, sprawdzając czy do siebie pasują. Efekt zestawienia jest zadowalający, ale koniec końców autorka nie pokłada wielkich nadziei w pojęciu intertekstualności. W konkluzji ocenia, że teoria Nycza oferuje solidne podstawy do badań otwarcie intertekstualnej muzyki postmodernistycznej. Jako jej największe zalety wymienia: wysoki stopień ogólności, ograniczenie do dwóch (zaledwie!) wymiarów szerzej pojętej intertekstualności i brak restrykcyjnego podejścia do kwestii znaczenia. Krótko mówiąc, dzięki swojej ogólności i braku restrykcyjności teoria Nycza nie nastrocza trudności, żeby przyłożyć ją do badań muzyki. Pozostaje pytanie: po co? Kostka wskazuje na pojemność kategorii intertekstualności. Pod jej szyldem łatwo zgromadzić badaczy rozmaitych zagadnień mieszczących się w jej zakresie, a co więcej – porozumieć się z badaczami intertekstualności w innych dyscyplinach artystycznych. Okazuje się więc, że największą zaletą intertekstualności jest jej popularność.

Szymańska-Stułka („Barbara Skarga's «Trace and Presence» as an Intertextual Category in Music: The Case of Dariusz Przybylski's *Schubler Choräle* for Organ, op. 48”, s. 103–113) podąża utartym szlakiem zapożyczania się u filozofów. Od lat muzykologowie wyłuskują filozoficzne idee, by następnie zastosować je do muzyki. Tego rodzaju postawę badawczą można poddać krytyce opartej na argumentach przedstawionych przez Lawrence'a Kramera w pierwszym rozdziale *The Thought of Music*. Mówiąc krótko, muzyka zbyt łatwo poddaje się ideom, zbyt łatwo przychodzi nam stosowanie idei filozoficznych do muzyki, żeby na tym poprzestać. Zdaniem Kramera muzykę należy raczej zaprosić do dialogu z filozofią, pytając o to, w jaki

sposób może pomóc nam ona dookreślić lub nawet zmienić znaczenie idei wyrażonych wcześniej w słowach. U Szymańskiej-Stułki tego etapu zabrakło. Co więcej, po trafnym wyjaśnieniu pojęć „ślad” i „obecność” zdefiniowanych przez Barbarę Skargę w sposób odbiegający od potocznego rozumienia tych słów, Szymańska-Stułka przechodzi nad tymi rozważaniami do porządku dziennego, posługując się dalej pojęciami śladu i obecności w sposób intuicyjny i metaforyczny, raz zbliżając się do sensów ustalonych przez Skargę, kiedy indziej od nich się oddalając. Częsty problem z interdyscyplinarnością na styku muzyki i filozofii polega na tym, że filozofowie używają języka w sposób twórczy: na nowo definiują znaczenie słów, przesuwiają i modyfikują ich sensy. Nie jest to jednak praktyka powszechna w dyskursie muzycznym, którego język ogranicza się na ogół do znaczeń słownikowych i potocznych, operując także niekiedy poetyką metaforyką. Łatwo w takiej sytuacji o pozory włączania się w dyskurs filozoficzny. W rzeczywistości jednak terminy filozoficzne często stają się jedynie ozdobnikiem wywodu, który doskonale poradziłby sobie bez ich przywołania.

Kolassa („Intertextuality and (Modernist) Medievalism in British Post-war Music”, s. 114–128) przyjmuje odmienną strategię wiązania twórczości współczesnych kompozytorów z intertekstualnością. Najpierw przekonująco argumentuje, że opiera się na niej zjawisko medievalizmu, a następnie śledzi jego muzyczne przejawy w kulturze brytyjskiej, docierając ostatecznie do konkretnych utworów Petera Maxwella Davisa i Harrisona Birtwistle’a. Podążając od ogółu do szczegółu, dowodzi, że intertekstualność praktyk kompozytorskich wynika niejednokrotnie z ogólniejszego znaczenia intertekstualności dla kultury. Po lekturze artykułu Kolassy nie tylko zyskujemy rozeznanie w praktykach brytyjskich kompozytorów podejmujących grę z wyobrażeniami o średniowieczu, lecz także uświadamiamy sobie wyraźnie, że dystans czasowy sprzyja nawiązywaniu twórczej relacji z przeszłością.

Druga grupa tekstów wpisuje się w metodę badań intertekstualnych wywodzącą się od Gérarda Genette’a, sięgając po preferowane przez niego pojęcie transtekstualności obejmujące różne wymiary relacji pomiędzy tekstami: intertekstualność właściwą, hipertekstualność, paratekstualność, metatekstualność i archetektualność. Paulo de Castro („Transtextuality According to Gérard Genette – And Beyond”, s. 131–144) wprawnie zarysowuje ramy teoretyczne, przedstawiając wykładnię Genette’a i jego następców. William A. Everett („*The Geisha* (1896) as a Locus of Transtextuality in Popular Musical Theatre”, s. 145–155) daje udaną egzemplifikację badań nad transtekstualnością, biorąc na warsztat musical *The Geisha* z 1896 roku. Nils Grosch (Uniwersytet Salzburski, „Musical Comedy, Pastiche and the Challenge of «Rewriting»”, s. 156–166) natomiast analizuje muzyczne komedie i pastisze, zwracając uwagę na wyzwania związane z twórczością opartą na technice przepisywania.

Ostatnia grupa tekstów podejmuje problematykę hermeneutyczną – bada znaczenia powstające na drodze intertekstualnych odniesień. Para badaczy, Tijana Popović Mladjenović (Uniwersytet Sztuk w Belgradzie) i Leon Stefanija (Uniwersytet Lublański)

siega po Bachtinowskie pojęcie polifoniczności, argumentując, że tekst muzyczny jest polifonicznym śladem Innego („The Musical Text as a Polyphonic Trace of Otherness”, s. 169–184). Problem intertekstualności podejmują z wyjątkowym kunsztem, opierając własny tekst na zasadzie intertekstualnej. Jest on bowiem wynikiem polemik, odpowiedzi i inspiracji rozgrywających się pomiędzy parą autorów w procesie tworzenia tekstu. Mark Hutchinson (University of York, „«Strange and Dead the Ghosts Appear»: Mythic Absence in Hölderlin, Adorno and Kurtág”, s. 185–201) tropi mityczną nieobecność w poezji Hölderlina, filozofii Adorna i muzyce Kurtága. Francesca Placanica (Maynooth University, „Constructing «Cathy»: Intertextuality and Intersubjectivity in Luciano Berio’s *Recital I (for Cathy)*”, s. 202–216) wiąże ze sobą namysł nad intertekstualnością i intersubiektywnością, starając się zrozumieć sposoby konstruowania scenicznej persony – „Cathy” – przez Cathy Berberian i Luciana Beria w *Recital I (for Cathy)*. Na koniec Edward Venn (University of Leeds, „Findings, Keepings and Borrowings: Uncanny Intertextuality in Thomas Adès’s *Powder Her Face*”, s. 217–228) rozpracowuje intertekstualne zapożyczenia w operze *Powder Her Face* Thomasa Adèsa.

Wspomniane artykuły pokazują, że intertekstualność jest pojęciem wszytkożernym – łatwo wchłania w siebie badania prowadzone pod innymi szyldami. Połowa tekstów zebranych w tej części książki doskonale obeszłaby się bez pojęcia intertekstualności (Kostka, Szymańska-Stułka, Kolassa, Grosch i Venn). Jego wprowadzenie nie wnosi istotnych zmian w metodzie badawczej. Ten rodzaj badań intertekstualnych porównałbym do rynku wtórnego – dawne perspektywy badawcze po udanym rebrandingu zyskują nową energię i szerszy rezonans. Na rynku pierwotnym intertekstualność odgrywa inną rolę – prowokuje do stawiania pytań i formułowania problemów badawczych (De Castro, Everett, Mladjenović i Stefanija, Hutchinson, Placanica). Oba przypadki dowodzą nośności tej perspektywy badawczej. Potrafi ona inspirować nowe badania, umożliwiając jednocześnie zachowanie ciągłości ze starszymi metodologiami poprzez udzielenie im swojego autorytetu. Pozwala uzgodnić i usystematyzować język, którym posługujemy się w różnych dyscyplinach naukowych i artystycznych, badając problemy obecności dawnego w nowym i aktualności dawnych dzieł. Przekraczając granice dyscyplin, umożliwia interdyscyplinarny dialog.

Z pragmatycznego punktu widzenia powracanie do koncepcji intertekstualności w badaniach nad muzyką należy docenić – wnosi ona bowiem do nich zastrzyk vitalnej energii, prowokując do odnowy perspektyw badawczych i rewaluacji praktyk niedocenianych w okresie, kiedy w muzykologii dominowała mentalność autonomiczna. Czy jednak sięgnięcie po pojęcie intertekstualności może przynieść istotną jakościową zmianę w badaniach nad muzyką? Najciekawsze obszary leżą tam, gdzie najtrudniej się dostać. To wskazana przez Kramera intertekstualność przyległości, której badanie leży bardziej w domenie krytyki muzycznej niż historii i historii recepcji. To także związek intertekstualności z konstrukcją podmiotowości, na który uwagę zwrócił Klein. Próżno szukalibyśmy tych zagadnień w zgromadzonych w książce

artykułach. Wyzwanie zostało jednak sformułowane, kierunki badań – wytyczone, łatwiej dostępna część obszaru badawczego – zmapowana. Widoki na przyszłość malują się obiecująco.

BIBLIOGRAFIA

- Berger, Karol. *Potęga smaku. Teoria sztuki*, przekł. Anna Tenczyńska. Gdańsk: Słowo/ Obraz Terytoria, 2008.
- Dahlhaus, Carl, Hans Heinrich Eggebrecht. *Co to jest muzyka?*, przekł. Dorota Lachowska. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1992.
- Dahlhaus, Carl. *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, przekł. Antoni Buchner. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1988.
- Dahlhaus, Carl. *Podstawy historii muzyki*, przekł. Zbigniew Skowron. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2010.
- Dahlhaus, Carl. *Estetyka muzyki*, przekł. Zbigniew Skowron. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2007.
- Hatten, Robert S. „The Place of Intertextuality in Music Studies”. *American Journal of Semiotics* 3 (1985): 69–82.
- Intertextuality in Music: Dialogic Composition*, red. Violetta Kostka, Paulo F. de Castro, William A. Everett. London–New York: Routledge, 2021.
- Karbusický, Vladimír. „Intertextualität in der Musik”. W: *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*, red. Wolf Schmid, Wolf-Dieter Stempel, 361–398. Wien: Wiener Slawistischer Almanach, 1983.
- Klein, Michael L. *Intertextuality in Western Art Music*. Bloomington: Indiana University Press, 2005.
- Krzysztof Penderecki – *Music in the Intertextual Era: Studies and Interpretation*, red. Mieczysław Tomaszewski, Ewa Siemaj. Kraków: Akademia Muzyczna, 2005.
- Kurpiński, Karol. „O ekspresji muzycznej i naśladowaniu”. *Tygodnik Muzyczny i Dramatyczny* 2 nr 6 (1821): 21–22.
- Kramer, Lawrence. *The Thought of Music*. Berkeley: University of California Press, 2016.
- Methew, Nicholas. *Political Beethoven*. New York: Cambridge University Press, 2013.
- The Oxford Handbook of Topic Theory*, red. Danuta Mirka. New York: Oxford University Press, 2014.
- The Pop Palimpsest: Intertextuality in Recorded Popular Music*, red. Lori Burns, Serge Lacasse. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2018.

Dr Paweł Siechowicz, muzykolog, tłumacz, krytyk i edukator muzyczny, adiunkt w macierzystym Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, gdzie studiował w ramach MISH (licencjat w Kolegium „Artes Liberales”, magisteria w Instytucie Muzykologii i na Wydziale Nauk Ekonomicznych). Jest autorem książki *Wyobrażenia muzyczna Mikalojusa Konstantinasa Čiurlionisa*, licznych artykułów naukowych, projektów edukacyjnych, tekstów popularyzatorskich i krytycznych, laureatem Junior Research Award Komisji Fulbrighta (pobyty badawczy w Stanford University) i Konkursu Polskich Krytyków Muzycznych KROPKA.
p.siechowicz@uw.edu.pl
