



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Z historii zapożyczeń "muzyki w muzyce"

Author: Bogumiła Mika

Citation style: Mika Bogumiła. (2014). Z historii zapożyczeń "muzyki w muzyce". "Studia Artystyczne" (2014, nr 1, s. 49-57).



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Z historii zapożyczeń „muzyki w muzyce”

Praktyka zapożyczania typu „muzyka w muzyce” ma długą historyczną tradycję. Można przyjąć, że zaczyna się wraz z rozwojem repertuaru śpiewów liturgicznych w kościołach rytów: bizantyjskiego, rzymskiego i ambrożyńskiego. W obrębie tego typu śpiewów powszechność pieśni zapożyczonych i wymiennosc repertuarowa dowodziły kompozytorskiej praktyki powtórnego wykorzystania i przepracowywania materiału muzycznego, czerpanego prawdopodobnie z najwcześniejszych chrześcijańskich obrzędów i ich żydowskich poprzedników. Podobieństwo konturów w niektórych pieśniach utrzymanych w tym samym *modus* oraz podobieństwo funkcji sugerują, że wszystkie one były wywiedzione z podobnej formuły recytatywnej, czasami powiązanej z charakterystycznymi melizmatami. Tego typu procedura – zdaniem amerykańskiego muzykologa J. Petera Burkholdera – jest zauważalna w gregoriańskich tropach, które są z reguły oparte na jednej lub dwóch formułach melodycznych¹.

Obecność identycznych figur melodycznych w różnych śpiewach tego samego *modus* i typu sugeruje procesy improwizacji lub komponowania z udziałem kombinacji istniejących jednostek melodii. Procedura taka, zwana centoryzacją, była powszechnie spotykana w śpiewach melizmatycznych repertuaru gregoriańskiego, takich jak *gradualy* czy *alleluja*. Niektóre melizmaty były przenoszone z jednego śpiewu do drugiego i ponownie wykorzystywane. Gotowe, istniejące melodie adaptowano także do nowych tekstów (np. *antyfon* i *hymnów*), przy czym do różnego repertuaru śpiewów były dobierane różne warianty melodyczne. Często źródłem adaptacji była melodia powszechnie znana².

We wspomnianych tu przypadkach zawsze fragment muzyki już istniejącej był reprezentantem tego samego typu, co utwór, w którym został zaadaptowany. Obie kompozycje jednak mogły spełniać różne funkcje liturgiczne. Obie też utrzymane były w tej samej fakturze monofonicznej i należały do tej samej tradycji muzycznej. Substancja melodyczna wcześniejszego utworu była przejmowana w całości lub w znacznym stopniu, tworząc strukturę nowej melodii, jej całości lub fragmentu. Była równocześnie poddawana zmianom koniecznym dla wymogów nowego tekstu i nowych okoliczności. Czasem musiała też sprostać lokalnym preferencjom stylistycznym.

W wiekach średnich ponowne wykorzystanie materiału melodycznego było procedurą standardową w tworzeniu nowych utworów. Autorstwo muzyki nie było przypisywane osobie, która stworzyła pierwotną kompozycję (ta zresztą w większości przypadków pozostawała anonimowa), lecz temu, kto tę muzykę prawidłowo wykorzystał w służbie Kościołowi³.

Kontrafaktury pojawiały się również w świeckim repertuarze monofonicznym. Zapożyczanie melodii i części tekstu z istniejącego już utworu w przypadku niektórych nowych pieśni stanowiło wyraz uznania dla wcześniejszego twórcy i – prawdopodobnie – świadectwo współzawodnictwa⁴.

Do roku 1300 również większe formy muzyki polifonicznej, takie jak *organum*, *discantus* i *motet*, były oparte na istniejących melodiach, zwykle zaczerpniętych z pieśni. Wczesna historia polifonii jest więc w dużej mierze historią muzycznych zapożyczeń⁵.

Zapożyczanie z pieśni było naturalną procedurą w całym okresie rozwoju polifonii średniowiecznej. Późniejsze zaś zapożyczania z melodii świeckich wprowadzane w głos tenorowy *motetów* lub *refrenów* stanowiły jedynie wariant praktyki ustanowionej o wiele wcześniej.

Systematyczne użycie materiału zapożyczonego w celu stworzenia abstrakcyjnej struktury muzycznej osiągnęło swój szczyt w motecie izorytmicznym XIV-wiecznej *Ars Nova* (gdzie śpiew był oparty na izorytmii, wykorzystywał powtarzające się wzorce rytmiczne i segmenty melodyczne – *talea* i *color* – wcześniejszej klauzuli i głosu tenorowego w motecie)⁶. W innych, poza motetem, kompozycjach polifonicznych XIII i XIV wieku procedura zapożyczania nie była tak powszechna, choć pojawiała się. Kontrafaktury można odnaleźć również w repertuarze monofonicznym.

Z XIV wieku zachowały się także pierwsze kompozycje instrumentalne oparte na muzycznych zapożyczeniach. Były to *intabulacje* muzyki wokalne na instrumenty klawiszowe, *opracowania*, które zwykle włączały w nową kompozycję większość lub wszystkie głosy obranego modelu. Dźwięki modelu czasami poddawano *redystrybucji*, zdarzało się też *omijanie* głosu środkowego w celu lepszego sprostania technicznym możliwościom manualnym⁷. W utworach tego typu – zwłaszcza w głosie wyższym – dodawano melodyczne ozdoby, wyraźnie odzwierciedlając tym samym praktykę improwizatorską. *Intabulacje* wywodziły się prawdopodobnie z praktyki transkrybowania dzieł wokalnych, zapisanych zwykle w różnych *tabulaturach*. Takie transkrypcje należałoby jednak, zgodnie ze stanowiskiem specjalistów, uznać za wykonawczą realizację istniejącego utworu niż za nowe dzieło oparte na zapożyczeniu⁸.

W następnych dwóch stuleciach praktyka stosowania kontrafaktur i intabulacji nadal cieszyła się dużym zainteresowaniem. Pojawiły się także nowe gatunki korzystające z muzyki zapożyczanej, wykorzystywano też nowe metody jej przekomponowywania – na gruncie zarówno świeckim, jak i sakralnym, w muzyce wokalne oraz instrumentalnej.

W Europie Środkowej proces kontrafakturowania przybrał w XV wieku szczególnie duże rozmiary, o czym świadczy zawartość zachowanych źródeł⁹. Funkcjonujący wówczas repertuar Ryszard Wieczorek podzielił – nawiązując do systematyki XV-wiecznej polifonii autorstwa Johanna Tinctorisa (*cantus parvus*, *cantus mediocris* i *cantus magnus*) – na trzy kategorie:

- kontrafakturowane chansons,
- kontrafakturowane motety i laudy,
- kontrafakturowane fragmenty dzieł mszalnych¹⁰.

Kontrafakturowanych chansons było najwięcej, czego przyczyny można upatrywać m.in. w walorach artystycznych tych utworów (idiom pieśniowy, klarowność formy i struktury) oraz w ogólnym upowszechnieniu się w ówczesnej Europie kultury burgundzkiej czy franko-flamandzkiej¹¹.

Chansons jako kontrafaktury utrwalano głównie bez tekstu słownego (czy nawet bez tytułu) lub jedynie z jego incipitem. Czasem pojawiała się ogólna formuła łacińska (np. *Carmen* lub *Gallicum*) lub oznaczenie klucza (szyfru) solmizacyjnego albo wskazanie liczby głosów¹². Wreszcie, pewna część repertuaru tego typu opatrzona była nowym, najczęściej łacińskim tekstem religijnym, który miał służyć przystosowaniu danej kompozycji do nowych potrzeb (audytorium lub specyficzna okazja), a czasem do szerszego wykorzystania¹³. To, że chansons z nowym, łacińskim tekstem mogły pełnić nową funkcję – funkcję dzieł religijnych, stanowi świadectwo wymienności repertuarowej oraz jednorodności stylistycznej ówczesnej muzyki figuralnej¹⁴. Wieczorek zwraca uwagę, że czasem kontrafaktury odbiegały dość znacznie od pierwowzoru, co mogło zapowiadać późniejszą procedurę „parodii”¹⁵.

W utworach liturgicznych z początku XV wieku zapożyczone melodie zwykle umieszczane były w głosach wyższych niż tenorowy, w wersji sparafrazowanej, zmienionej i upiększonej. Temu sparafrazowanemu śpiewowi towarzyszył prosty akompaniament. Podobnie jak we wcześniejszych opracowaniach polifonicznych śpiewu liturgicznego, nowe dzieło spełniało te same liturgiczne funkcje. Jednak umieszczanie zapożyczonych pieśni w wyższym głosie dodawało jej artyzmu i znaczenia (niższe głosy poruszały się zgodnie z zasadami kontrapunktu, podkreślając zwroty kadencyjne kompozycji)¹⁶.

Muzyczne zapożyczenie osiągnęło szczyt złożoności oraz popularności w wiekach XV i XVI – w polifonicznych cyklach części stałych mszy (*Ordinarium Missae*). Było to rezultatem kompozytorskich poszukiwań sposobu wzajemnego powiązania ze sobą różnych mszalnych ogniw, gdy niewystarczające okazało się podobieństwo jedynie w liczbie głosów, fakturze, jakości brzmienia i stylu (jak np. we mszy Machaut i we wczesnej *Missa Santi Jacobi* Dufaya)¹⁷. Rozwiązaniem okazały się melodyczne pokrewieństwa między częściami, osiągnięte przez wzajemne zapożyczenia między nimi lub – nierzadkie – zapożyczenia z jednego, wspólnego źródła, istniejącego już utworu. Pomocne, zwłaszcza na wczesnym etapie poszukiwań, było też rozpoczynanie każdej części podobną melodią, traktowanie jej jako motywu głównego lub motta¹⁸.

Sięganie do dwóch rodzajów źródeł: monofonicznego i polifonicznego, wraz z dwiema głównymi formami ich opracowywania: praktyką opartą na *cantus firmus* lub wykorzystującą – mniej więcej od około 1500 roku – styl rozległej imitacji, doprowadziło do wykształcenia czterech głównych typów mszy, określonych jako¹⁹:

- msza z *cantus firmus* (lub msza tenorowa),
- msza ad imitationem (dosłownie: naśladowująca) wykorzystująca *cantus-firmus*,
- msza parafrazowa,
- msza ad imitationem (inaczej: parodiowa).

Msze zwykle nosiły tytuły źródeł, z których zapożyczały.

Msza typu *cantus-firmus* wykorzystywała jako *cantus firmus* we wszystkich częściach tę samą monofoniczną melodię, zwykle zaczerpniętą z chorału. Pojawiała się na ogół w tenorze, bardzo często w dłuższych wartościach rytmicznych niż wartości innych głosów. Chociaż najczęściej melodią zapożyczoną był chorał, to również jeden głos czerpano z utworów polifonicznych, czasem ze świeckiej pieśni, a czasem z utworu instrumentalnego lub z motetu. Oryginalny rytm *cantus firmus* bywał zwykle zachowany, czasami proporcjonalnie augmentowany. Burkholder zauważa, że o ile ten rodzaj mszy dość długo uważany był za msze typu *cantus firmus*, o tyle ostatnie badania wykazały, że kompozycje takiego właśnie repertuaru w pewnej mierze zapożyczały ze wszystkich głosów modelu polifonicznego, co w konsekwencji nadawało im pewne cechy mszy *ad imitationem z cantus firmus*²⁰.

Msze parafrazowe rozszerzały swe zapożyczenia do kilku lub nawet wszystkich głosów mszy korzystających jeszcze jedynie z modelu monofonicznego, zwykle pieśni. Materiał jednogłosowego modelu, najczęściej chorału, przenikał zatem wszystkie głosy mszy parafrazowej, a jednocześnie poddawany był pewnym zmianom melodycznym i dzielony na krótkie motywy wplatanie

w toku mszy. Typ ten został zapowiedziany przez takie utwory, jak *Missa domenicalis* i *Missa ferialis* (ok. 1470 – 1480) Martiniego. Cykle śpiewów typu ordinarium przeznaczone na niedziele i dni tygodnia parafrazowane były w tenorze i często wyprzedzane w jednym lub więcej głosach, doprowadzając do imitacji. W dojrzałych realizacjach mszy parafrazowych, takich jak *Missa „Pangue lingua”* (ok. 1520) Josquina i *Missa „Ave maris stella”*, wszystkie części były oparte na tej samej pieśni, wszystkie też głosy są faktycznie równie ważne. W różnym stopniu wszystkie też parafrazują zapożyczoną pieśń w serii przeprowadzeń imitacyjnych fraz pojawiających się sukcesywnie²¹.

Msze ad imitationem (inaczej parodiowe) zostały tak nazwane ze względu na użycie frazy *missa ad imitationem* w tytule utworów tego typu opublikowanych w XVI wieku²². Zapożyczają one z wielu głosów modelu polifonicznego (motetu, madrygału lub chanson) i odróżniają się od mszy ad imitationem wykorzystujących *cantus firmus* tym, że to nie pojedynczy głos jest w całości przejęty z modelu. W mszy imitacyjnej kompozytorzy mogą zapożyczać cały kontrapunktyczny kształt frazy lub niektóre części jego struktury (np. pierwszy motyw lub serię akordów). Zmiany mogą dotyczyć tworzenia nowych fragmentów imitacyjnych opartych na zapożyczonych motywach; podkreślenia motywów, które nie były znaczącymi w oryginale; i pozbawiania znaczenia tych, które znaczącymi były; mogą też dotyczyć szczegółów melodycznych, powtórzenia pewnych pomysłów muzycznych, a opuszczenia innych. Frazy otwierająca i zamykająca modelu często odpowiednio otwierają i zamykają każdą część mszy, jak to zasugerowano w opisie mszy parodiowej w traktatach Pietra Pontio *Ragionamento di musica* (1588) i Pietra Cerone *Il melopeo y maestro* (1613)²³. Pontio zalecał rozpoczynanie poszczególnych części mszy takim samym tematem. W dalszym toku mógł on jednak podlegać odmiennym ujęciom; stosowanie innego motywu niż inicjalny – ale pochodzącego również z modelu wzorcowego – powinno natomiast rozpoczynać wewnętrzne segmenty, np. *Christe*²⁴. Zdaniem Cerone, o lepszym końcowym rezultacie skomponowanej mszy parodiowej decyduje większa liczba motywów zaczerpniętych z modelu oraz ich wielokrotne powtarzanie (zwłaszcza we mszach o charakterze uroczystym)²⁵.

Msza imitacyjna stała się głównym, najczęściej komponowanym typem mszy w wieku XVI. Jej znacząca jeszcze ranga w wieku XVII stopniowo zaczęła być pomniejszana przez typy mszalne nieoparte już na materiale zapożyczonym²⁶.

Burkholder zauważył, że cele i znaczenie zapożyczeń we wszystkich czterech typach mszy były przedmiotem

dyskusji. Z komentarza Pontio i innych teoretyków wynika jednak, że celem korzystania z zapożyczenia było osiągnięcie muzycznej jedności mszy. Gwarantowało ją właśnie czerpanie z tego samego źródła. Co istotne, niektóre utwory oparte na danej pieśni budziły wyraźne skojarzenia z dniem świątecznym, w którym owa pieśń była wykonywana. Zgodnie z tą samą ideą, niektóre msze oparte na motetach były prawdopodobnie przeznaczone do wykonania podczas tego samego obrzędu, co dany motet. Przerabianie istniejącej muzyki stało się centralną procedurą w tradycji polifonii liturgicznej sięgającej stuleci, a stopniowe wprowadzanie nowych źródeł i metod opracowywania stanowiło część tej tradycji.

Zapożyczeń na gruncie innej wokalnejszej muzyki liturgicznej renesansu dokonywano w podobny sposób jak we mszach. Motety często opierały się na istniejących śpiewach (wraz z tymi samymi tekstami), które wykorzystywano w rozmaity sposób²⁷.

Procedura kontrafaktur, parafraz i parodii gwarantowała ponadto czynną recepcję pewnego typu repertuaru (głównie muzyki włoskiej, francuskiej czy niderlandzkiej) na terenie Europy Środkowej²⁸. Część tego repertuaru była początkowo niezidentyfikowana i postrzegana jako muzyka oryginalna, czego przykładów dostarczają na naszym rodzimym gruncie choćby „pierwszy polski madrygał” *Alec nade mną Venus* (w rzeczywistości kontrafakturowana villotta Francesca Patavina), „najlepszy polski motet” *Date siceram moerentibus* (faktycznie kontrafakturowana chanson Josquina des Prés) czy rzekoma pieśń Bakwarka *Albo już dalej trwać nie mogę* (w rzeczywistości intawolowana chanson Pierre’a Sandrina)²⁹. Kontrafakturowanie, parodiowanie i innego typu przekształcenia muzyki obcej utrwały się więc na dobre w XVI wieku i utrzymywały swą popularność przez cały XVII wiek³⁰, przybierając w Europie Środkowej „formę niemal rutynowych procedur kompozytorskich”³¹.

Równocześnie z początkiem wieku XVI – a ściślej wraz z reformacją luterańską – pojawił się w Europie nowy typ repertuaru muzyki sakralnej. Była to muzyka oparta na chorale protestanckim³². Jak wiadomo, chorały początkowo nierzadko śpiewane były przez kongregacje w unisonie i bez akompaniamentu, a wiele spośród nich zostało zaadaptowanych z istniejących już śpiewów: z niemieckich pieśni pobożnych (z których wiele też było ponownym opracowaniem danych pieśni) oraz z pieśni świeckich. Nowe chorały komponowano z użyciem konwencjonalnych formuł i typów melodyki. Techniki adaptacji sięgały od prostej kontrafaktury aż do genialnych wręcz opracowań, takich jak przerobienie przez Lutera gregoriańskiego hymnu *Veni Redemptor gentium* w chorał *Nun komm der Heiden Heiland*. Chorały luterańskie z kolei ujmowano następnie w opracowania polifo-

niczne w różnych stylach. Wczesne takie opracowania prezentują chorał w głosie tenorowym; również zharmozonizowany w stylu akordowym lub traktowany jako *cantus firmus* w długich wartościach rytmicznych, czasami poprzedzany imitacjami w innych głosach. Późniejsze opracowania obejmują harmonizację wraz z chorałem przywołanym w głosie najwyższym. Pojawia się też styl motetu chorałowego, w którym każda linia chorału przeprowadzana jest imitacyjnie przez wszystkie głosy³³.

Burkholder zauważa, że organiści prawdopodobnie improwizowali chorałowe opracowanie dla wykonań typu alternatim, czyli organów grających na przemian ze śpiewem chóru kongregacji. Kilka zachowanych kolekcji (spośród kilkunastu opublikowanych) sprzed lat 1570 i 1580 zawiera opracowania dla organów zwykle w akordowym stylu, czasami z intabulacjami wokalnych opracowań³⁴.

Melodie dla metrycznie śpiewanych, przetłumaczonych psalmów w Kościele kalwińskim i innych kościołach reformowanych czasem również adaptowano ze śpiewu lub z pieśni świeckich. Melodie psalmowe z kolei były przepracowywane w nowe tłumaczenia psalmów w językach: duńskim, niemieckim, angielskim i innych, a następnie wykorzystywane w polifonicznych opracowaniach w stylu *cantus firmus*, w imitacyjnym kontrapunkcie lub w prostej harmonizacji przez takich twórców, jak: Bourgeois, Goudimel, Sweelinck i inni³⁵.

Ranga śpiewów liturgicznych w renesansie i długa tradycja wzorowania nowych dzieł na muzyce już istniejącej może częściowo tłumaczyć centralną rolę zapożyczeń w tym okresie. W renesansie nastąpił również rozwój gatunków muzycznych opartych bardziej na cytacie niż na przepracowywaniu czy modelowaniu. W kompozycjach tego typu rozpoznany przez słuchacza materiał cytowany stanowił element „gry ze słuchaczem”. Pojawił się wtedy m.in. quodlibet, praktykowany przede wszystkim w Niemczech (od XV wieku do połowy wieku XVIII), tworzący kombinację cytatów zaczerpniętych z kilkunastu pieśni, zwykle wykazującą intencję humorystyczną. Quodlibety występowały w dwóch odmianach: homofonicznej i polifonicznej³⁶.

Quodlibety sukcesywne lub homofoniczne, najbardziej rozpowszechnione, stanowiły rodzaj patchworku złożonego z krótkich fragmentów – muzycznych i tekstowych – umieszczonych w jednym głosie. W ich obręb włączone były także pieśni ludowe i okrzyki uliczne. Tym cytowanym melodiom towarzyszyły inne, już autentyczne, niezapożyczone głosy. Quodlibety symultaniczne lub polifoniczne stanowiły kombinację w kontrapunkcie co najmniej dwóch głosów w stylu *patchwork* kombinację dwóch lub więcej całkowicie zapożyczonych melodii bądź mieszankę obu typów³⁷.

Formy pokrewne niemieckiemu quodlibetowi zrodziły się także w innych krajach: tzw. ensalada w Hiszpanii, fricassée we Francji i incatenatura lub misticanza we Włoszech³⁸. Angielski medley wykazywał raczej tendencję do prezentowania serii kompletnych pieśni niż tylko ich fragmentów. Latinoamerykańska ensaladilla była quodlibetem villancico składającym się z serii istniejących villancicos powiązanych przejściami łącznikowymi³⁹. Trzeba jednak pamiętać, że repertuar typu *patchwork* stanowił wszakże pewien ilościowy margines.

Na zapożyczeniach oparta była też spora część muzyki instrumentalnej renesansu. Aż do XVII wieku kontynuowano praktykę intabulacji muzyki wokalne. Liczne tego typu przykłady przeznaczone na instrumenty klawiszowe pojawiały się w niemieckich manuskryptach, szczególnie w *Buxheimer Orgelbuch*⁴⁰.

Na początku XVI wieku wzrost liczby utworów drukowanych, a także rosnące zainteresowanie amatorskim wykonawstwem muzyki doprowadziły do publikacji wielu kolekcji intabulacji (wykorzystujących różny stopień zdobnictwa) na instrumenty klawiszowe, lutnię, vihuelę i inne instrumenty strunowe szarpane. Transkrypcje takie stanowiły świadectwo zarówno popularności oryginałów wokalnych, sięgających od motetów do madrygałów i villancicos, jak i gotowości muzyków do przepracowywania istniejącej muzyki dla nowych okoliczności. Niektóre bardziej wyszukane opracowania intabulatur dostarczają dowodów kompozytorskiej i wykonawczej wirtuozerii⁴¹.

Po zapożyczenia sięgała też muzyka taneczna – często improwizowana nad danym *cantus firmus*. Z francuskich chansons czerpano liczne melodie dla basse danse. Także inne tańce, takie jak passamezzo czy folia, były oparte na powtarzanych schematach: basowe lub akordowe. W kompozycjach przeznaczonych na lutnię, instrumenty klawiszowe i zespoły instrumentalne schematy te służyły zarówno za podstawę improwizacji, jak i za materiał zapożyczony i opracowany nową metodą⁴².

Najbardziej znaczący sposób zapożyczenia na gruncie muzyki instrumentalnej objawił się w postaci nowego jej gatunku: wariacji. Większość typów zapożyczania w epoce renesansu, począwszy od parafrazowanych hymnów i instrumentalnych intabulacji aż do mszy imitacyjnych, przypomina jedną lub więcej wariacji swobodnych na temat danego źródła. Temat czy to ozdobiony, czy to nowo skomponowany w takich wypadkach jest wyraźnie podobny do istniejącego wzorca. Na tym etapie związek między zapożyczeniem a wariacjami objawia się w sposób wyraźny⁴³.

Jak zauważa Burkholder, przegląd rozmaitych sposobów zapożyczeń funkcjonujących w epoce renesansu – zapożyczeń sięgających od mszy aż do świeckiej muzyki

instrumentalnej – pokazuje, jak szeroko rozpowszechniona była owa praktyka, ujawnia też, jak często nowa muzyka opierała się na przepracowaniu starszego materiału oraz jak różne i nierzadko mistrzowskie były owe metody adaptacji⁴⁴. Ogląd repertuaru z tego zakresu przypomina, że różnice leżały nie tylko w materiale, ale przede wszystkim w inwencji, w zręcznym opracowywaniu zapożyczonych muzyki. Często bowiem twórcy wielokrotnie powracali do tych samych melodii, traktując je jako modele dla kolejnych, nowych opracowań, bywalcy koncertów zaś odnajdywali swoistą przyjemność w identyfikacji znanych już fragmentów, „przystrojonych w nowe szaty dźwiękowe”.

Na początku XVII wieku kompozytorzy kontynuowali sporo wcześniejszych praktyk opartych na zapożyczeniach. *Nieszpory* Monteverdiego (1610) włączały w swój obręb *cantus firmus* pochodzące z melodii chorałowych (zapożyczenia te występują u Monteverdiego w opracowaniach psalmów, w dwóch wersjach *Magnificat* i w instrumentalnej sonacie na melodii litanijskiej *Sancta Maria ora pro nobis*) oraz z motetu Gomberta *In illo tempore* (w missa ad imitationem Monteverdiego pod tym samym tytułem). Jednak kilka form zapożyczania zmieniło swe znaczenie po roku 1600. Opracowania łacińskich tekstów liturgicznych, takich jak hymny czy *Magnificat*, wykazywały mniejsze podobieństwo do zapożyczonych oryginalnej pieśni. Powód częściowo leżał w zmianie stylu – radykalnie różnego w stosunku do zwrotów melodii modalnych i w stosunku do wcześniejszych sposobów ich przepracowywania⁴⁵.

W wieku XVIII, gdy śpiew pojawiał się jako *cantus firmus*, jak np. w „*Confiteor*” *Mszy h-moll* Bacha (1747–1749), przywołanie dawnego stylu uważano za specjalnie wyróżnione i uświęcone, stanowiło ono gest retoryczny. Intensywne skupienie się na właściwej deklamacji i ekspresji tekstów, zarówno świeckich, jak i sakralnych, promowało w okresie baroku raczej poszukiwanie indywidualnych rozwiązań niż poszerzanie tradycji. Po około 1630 roku kompozytorzy w swych mszach i łacińskich motetach starali się unikać procedur typu parodia, parafraza i *cantus firmus*, poszukując rozwiązań muzycznych właściwych dla danego tekstu oraz okoliczności jego wykonania. Podobnie utwory instrumentalne, takie jak: sonaty, canzony, toccaty czy *ricercary*, opierały się teraz głównie na nowym materiale muzycznym⁴⁶.

Zapożyczanie w epoce baroku było stosunkowo częste jeszcze w trzech głównych obszarach: w muzyce opartej na standardowej harmonii lub wzorcach basowych; w gatunkach z zasady opartych na zapożyczeniach, takich jak wariacje, opracowania chorałowe, msze organowe i quodlibety, i w przepracowywaniu – dla nowych celów – istniejącej już muzyki, zarówno własnej, jak

i cudzej. W tej ostatniej płaszczyźnie pojawił się wątek oryginalności i plagiatu, istotny dla krytyki XVIII stulecia i wieków późniejszych.

Tańce, opracowania wokalne i instrumentalne oraz wariacje nadal były tworzone na wzorcach basowych i melodiach odziedziczonych z XVI wieku, jak i na nowych, wkraczających do tego repertuaru. Pieśni stroficzne, duety i wariacje instrumentalne na melodiach typu *romanesca* i *ruggiero* osiągnęły szczyt rozwoju w pierwszych trzydziestu latach XVII wieku. Melodia folii i stałe formuły basowe były obecne w Hiszpanii i we Włoszech do około 1670 roku, a wariacyjna forma (*Folies d’Espagne*) nie traciła popularności aż do 1750 roku, szczególnie we Francji i w Anglii⁴⁷.

Choć wiele wariacji w pierwszej połowie XVII wieku komponowano już na bazie oryginalnego materiału (włączając w to nowe formy wariacji stroficznych, wariacyjnej canzony, wariacyjnej sonaty i wariacyjny *ricercar*), to materiał zapożyczony wciąż był wykorzystywany.

Typem zapożyczania praktykowanym w baroku, raczej już obcym w wiekach późniejszych, było ponowne użycie lub przepracowywanie całych gotowych utworów. XIX-wieczne pojęcie oryginalności uważało przerabianie cudzej muzyki za nieoryginalne, traktowanie zaś cudzego utworu jak własnego – za plagiat. Idee oryginalności i autentyzmu zaczęły rozpowszechniać się w wieku XVIII, a ich stopniowa akceptacja doprowadziła do fundamentalnej zmiany w zakresie samych praktyk zapożyczania⁴⁸.

Na zmianę perspektywy wpływał też nowy kształt życia koncertowego. Jeszcze bowiem w XVII i XVIII wieku wykonanie muzyki „na żywo” było uważane za okoliczność szczególną, wyjątkową, nierzadko jednorazową. Muzyka niewykorzystana powtórnie, nieużyta w nowy sposób, nawet na drodze kolejnej przeróbki, mogła już nigdy więcej nie zabrzmieć. W takich okolicznościach kompozytorzy czuli się wolni w swych procedurach ponownego użycia lub przepracowania własnej i cudzej muzyki, która miała teraz służyć nowym celom, nowym okazjom lub innej publiczności⁴⁹.

Jednak w połowie XVIII wieku pojęcie oryginalności rozumiane jako coś wyższego, lepszego niż imitacja pojawiło się w angielskim piśmiennictwie krytycznym dotyczącym literatury⁵⁰. Edward Young napisał w swych *Conjectures on Original Composition* (1759): „Imitator dzieli swą koronę, jeśli taką posiada, wraz z wybranym obiektem imitacji; twórca oryginalny cieszy się indywidualnym aplauzem. Oryginalny twórca, można powiedzieć, posiada naturę rośliny, wyrasta spontanicznie z żywych korzeni Geniuszu; wyrasta, a nie jest uczyniony; imitacje to często rodzaj manufaktury, misternej roboty

stworzonej przez Mechanikę, Sztukę i Pracę, z istniejących wcześniej materiałów⁵¹.

Na przestrzeni dwóch następnych generacji oryginalność i geniusz uważane były za walory centralne procesu tworzenia, a bezpośrednio zapożyczanie z modelu wiązało się z ryzykiem oskarżenia o plagiat. Pisma na temat muzyki wkrótce przyjęły takie samo stanowisko. Znakiem wielkości kompozytora stały się inwencja nowych melodii i wykorzystanie nowych efektów, które zastąpiły cenioną do tej pory zręczną manipulację zastanym materiałem. Imitacje spotykały się z aprobatą jedynie na etapie terminowania młodych twórców. W romantyzmie kult indywidualizmu nagradzał geniusz artysty za inspiracje i innowacje, co nie znaczy, oczywiście, że nie pisano np. wariacji na podany temat.

Znakiem przewartościowań dokonujących się na początku XIX wieku był już sam fakt, iż nawet Haendla oskarżono o popełnienie plagiatu⁵² związanego z praktykami, które zdają się dzisiaj doskonałymi przykładami długiej i wyróżnionej tradycji twórczego opracowywania (czyli ponownego kształtowania zapożyczonego materiału z wykorzystaniem rozmaitych procedur)⁵³. Historyczna ironia sprawiła, że to właśnie Haendel – twórca często przerabiający własną muzykę i zapożyczający z innych źródeł – był też najbardziej znaczącym kompozytorem kojarzonym z Anglią, a więc tworzącym w kraju, w którym zrodziła się krytyczna emfaza na temat oryginalności⁵⁴.

I choć do końca XVIII wieku we Włoszech i w Londynie były wystawiane jeszcze operowe pastisze (a w Wiedniu, pod nazwą quodlibet, nawet jeszcze na początku XIX wieku), a niektóre formy zapożyczenia powszechne w erze barokowej nadal były praktykowane, to właśnie przełom tego stulecia można uważać za czas zmiany zwyczajów dotyczących zapożyczenia. Okres kształtowania się nowego stosunku do tego, co oryginalne, twórcze i do tego, co wykorzystane już powtórnie, a więc użyte w sposób imitujący.

W XIX wieku pomimo wzrostu znaczenia przypisywanego oryginalności kontynuowano pewne tradycyjne formy zapożyczenia. Paradoksalnie nastąpiło nawet ożywienie niektórych z nich, pojawiły się też nowe, inne.

Zasadniczo rozszerzył się zakres źródeł, z których kompozytorzy zapożyczali, co wiązało się ze wzrastającym zainteresowaniem tendencjami narodowościowymi, egzotyką i historycyzmem. Renesans dawnej muzyki i wyłonienie się stałego repertuaru klasyki muzycznej oznaczało prezentację podczas koncertów publicznych obok utworów z przeszłości również dzieł nowych.

W pewnym sensie naturalne stało się kompozytorskie pragnienie nawiązywania do tradycji i odzwierciedlania przeszłości w nowej muzyce. W tym celu nie tylko

sięgano po dawne formy, lecz także, o dziwo, po wcześniejsze sposoby zapożyczeń. Paradoksalnie, metodą realizacji indywidualizmu stało się samo zapożyczanie, tzn. włączanie pieśni ludowych, narodowych lub elementów egzotycznych w obszar własnej, nowo tworzonej muzyki⁵⁵. Przywoływanie muzyki minionych wieków odbywało się też przez korzystanie z cytatów muzycznych lub użycie charakterystycznych procedur w obrębie własnego, nowoczesnego stylu. W ten sposób niektórzy twórcy usiłowali znaleźć dla siebie niszę na nowym rynku muzycznym, wydobywając własną twórczość z głównego nurtu XIX-wiecznej współczesności⁵⁶.

Francuscy twórcy muzyki organowej kontynuowali komponowanie mszy na Boże Narodzenie i opracowywanie śpiewów gregoriańskich dla wykonań typu *alternatim*, dopóki organowa muzyka *alternatim* nie została usunięta z obrzędów w 1903 roku⁵⁷. Większość opracowań chorałowych odznaczała się prostotą i miała charakter użytkowy, jednak wykorzystywano też chorały w bardziej kunsztownych kompozycjach przeznaczonych dla recitali organowych, a nie dla użytku kościelnego. Taki trend spowodowało nowe zainteresowanie muzyką organową Bacha.

Do repertuaru wspomnianego tu nurtu należały m.in. trzy spośród sześciu sonat na organy op. 65 (1844–1845) F. Mendelssohna (włączające w swój obręb chorały, czasami opracowywane w nowy sposób, a także chorałową partitę), *Preludia chorałowe* J. Brahmsa (1896) i *Fantazje chorałowe* M. Regeera (1898–1900). Renesans muzyki Bacha ożywił także zainteresowanie kantatą chorałową i motetem chorałowym, powodując włączenie chorałowych części w niemieckie oratoria. W tym miejscu warto wspomnieć o pięciu kantatach chorałowych Mendelssohna (1827–1832, nieopublikowanych za jego życia), o motecie chorałowym Brahmsa (około 1860) czy o czterech kantatach chorałowych Regeera (1903–1905)⁵⁸. Chorały – na wzór tych obecnych w *Pasjach* Bachowskich – pojawiły się też wówczas w oratorium Mendelssohna *St Paul* (1836). Wszyscy wymienieni twórcy, a więc Mendelssohn, Brahms i Reger, wzorowali się na Bachu pod względem ożywienia gatunków, które zanikły lub utraciły znaczenie po jego śmierci. Starano się także w podobny sposób wykorzystywać chorały i traktować ich melodie – od użycia jako *cantus firmus* po parafrazy⁵⁹.

Rezultatem zainteresowania muzyką przedbachowską i efektem działań Ruchu Cecyliańskiego było odnowienie śpiewu gregoriańskiego traktowanego jako źródło tradycyjnych sposobów adaptacji. Takie procedury uwidoczniły się zwłaszcza wśród kompozytorów działających we Francji, od Liszta do d'Indy'ego. Inni – od Brucknera do Satiego – używali formuł melodycznych i fragmentów śpiewu gregoriańskiego z intencją zasugerowania dawnego stylu sakralnego⁶⁰.

W XIX wieku kontynuowano pisanie wariacji, choć częściej teraz za podstawę brano tematy oryginalne niż zapożyczone. Pojawiały się nowe typy wariacji: charakterystycznych, wirtuozowskich czy w rodzaju fantazji. Niektóre zbiory wariacji poprzedzane były wyszukаныmi introdukcjami, które stopniowo odsłaniały temat, wykorzystany w dalszym przebiegu. Tak dzieje się np. w Chopinowskich *Wariacjach na temat „Là ci darem la mano”* Mozarta na fortepian i orkiestrę (1827).

Zainteresowanie muzyką przeszłości, zarówno traktowaną przedmiotowo, jak i w postaci modelu, uwidoczniło się także w odrodzeniu barokowych wariacji ostinato w kompozycjach Liszta takich, jak *Preludium, wariacje i chorał na fortepian na temat Bachowskiego Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* (1859) i w *Rhapsodie espagnole* na fortepian (ok. 1867) na temat Folies d’Espagne (najlepiej znany w XIX wieku zbiorze wariacji Corellego). W stronę przeszłości kierował swe zainteresowania także Brahms, sięgając do niej po tematy swych kompozycji, m.in. w *Wariacjach na temat Haendla* (1861) czy w *Wariacjach na temat Haydna* (1873).

Rozpowszechnianie się wydawnictw muzycznych i stosunkowo niedrogie wytwarzanie instrumentów, zwłaszcza fortepianów, doprowadziło do umasowienia muzyki lekkiej, przeznaczonej do wykonywania w domu przez amatorów.

Na rynku takim obfitowały fortepianowe transkrypcje (na dwie i cztery ręce) i rozmaite opracowania. To dzięki nim wiele osób mogło usłyszeć i samodzielnie wykonać fragmenty oper i symfonii wówczas tworzonych. Niektóre transkrypcje wierne były oryginałom i stanowiły rodzaj nowej ich wersji, inne wykorzystywały opracowania i przeróbki, jeszcze inne – praktykowane zwykle przez wirtuozów – stanowiły odważne, samodzielne, swobodne parafrazy (np. *Réminiscences de Don Juan* (1841) Liszta, gdzie fragmenty zaczerpnięte z *Don Juana* Mozarta uszeregowane są w nowy sposób, uzupełnione o interludium, a następnie rozwijane zgodnie z nowym dramatycznym ujęciem).

Ten sam zakres – od ścisłych transkrypcji do swobodnej parafrazy – można odnaleźć w opracowaniach oper i innych dzieł przeznaczonych na instrumenty dęte i orkiestry taneczne. Popularne, zarówno w wersji na fortepian, jak i na orkiestrę czy zespół, było zwłaszcza potpourri – seria melodii zaczerpniętych z jednej lub kilku oper albo też innych źródeł powiązanych różnymi pasażami – łącznikami.

Kompozytorzy XIX wieku – zgodnie z romantycznym zainteresowaniem okazywanym zwykłemu ludowi, cechom regionalnym i egzotycznym – często korzystali z pieśni ludowych i innych melodii narodowych. Nie bez znaczenia dla takich procedur pozostawały też narodowe

ruchy w kulturze i polityce. Opracowania pieśni ludowych pojawiały się w dorobku różnych twórców: od Beethovena do Brahmsa, Czajkowskiego i d’Indy’ego. Różnica dotyczyła jedynie zakresu tematycznego, jeśli Beethoven i Haydn specjalizowali się w pieśniach brytyjskich i irlandzkich, to kompozytorzy romantyczni koncentrowali się na pieśniach swych narodów. Liszt tworzył utwory na instrumenty klawiszowe na tematy narodowe zaczerpnięte z Węgier, Francji, Anglii, Niemiec, Czech, Polski i Rosji. Repertuar taki stanowił rodzaj hołdu dla krajów, do których podróżował i w których wykonywano jego muzykę.

Wykorzystanie melodii ludowych w sensie tematów nadawało muzyce odcień narodowy lub egzotyczny (w zależności od tego czy kompozytor zapożyczał muzykę swego kraju czy obcych). Dodawanie „smaczków” bywało także osiąganе na drodze ewokacji stylizacyjnych, czasem nawet bardziej popularnych niż bezpośrednio zapożyczenia.

Wraz z upływem czasu kompozytorzy często powtórnie sięgali do swej własnej muzyki, używając jej dla nowych okoliczności i odkrywając w niej niezrealizowany dotąd potencjał. Czynili tak: Beethoven, Rossini, Schubert, Brahms, Mahler, Berlioz, Bizet, Wagner, Bruckner. W XIX wieku praktykowana była też zasada modelowania (pracowania na modelach cudzej muzyki) i udoskonalania (emulacja) cudzych kompozycji.

Kulturę muzyczną w XIX wieku w sposób istotny zmieniło kilka wzajemnie prześcigających się trendów, takich jak: publiczne wykonania muzyki, zaistnienie nowej grupy koneserów, rozumienie muzyki jako sztuki autotelicznej, postrzeganie kompozytora jako artysty, a nie jako jedynie rzemieślnika (wraz z jego indywidualnością), wzrost stałego repertuaru muzycznej klasyki i w rezultacie rozdzieranie między muzyką artystyczną i popularną. Zmiany te spowodowały większe zainteresowanie osobowością kompozytora i, przynajmniej w muzyce, przydały większego akcentu autorstwu danego dzieła (większa była odtąd ranga kompozytora niż mecenasa, wykonawcy lub słuchacza). Prawo własności zostało skodyfikowane przez odpowiednie prawa autorskie. Uwidaczniało się też w dokładności, skrupulatności wygrywania nut napisanych przez twórcę, w pozostawieniu mniejszej swobody wykonawcy dla ich realizacji lub adaptacji.

W takich okolicznościach wzrosła rola oryginalności. Zapożyczenie zyskało pełną akceptację jedynie w tych gatunkach, z którymi było tradycyjnie związane (od wariacji do potpourri). Ważne było też ewokowanie konkretnych odcieni narodowych lub etnicznych, kultury egzotycznej lub dawnej osiąganе przez zapożyczenie muzyki obcej – zasadniczo różnej od aktualnego idiomu artystycznego. Umieszczanie pewnego typu muzyki

w nowym, odmiennym kontekście – jako zabieg kompozytorski – było powszechnie zrozumiane.

Problematyczne stało się natomiast „udoskonalanie” (emulacja) wcześniejszych dzieł tego samego gatunku, a więc zjawisko, które stanowiło żywą praktykę dotychczasowej tradycji muzycznej. Zbyt duże podobieństwo do dzieła innego twórcy – tak w melodii, jak i w stylu – mogło sprowokować krytykę i zarzut bycia nieoryginalnym, zarzut popełnienia plagiatu. Pożądane były natomiast dowcipne aluzje – rodzaj „mrugnięcia okiem” w stronę konesera.

W XX wieku kompozytorzy kontynuowali praktykę wcielania w swoje utwory istniejącej już muzyki. Najczęściej, tak jak i w wieku XIX, ewokowano w ten sposób odcienie narodowe lub regionalne, przywoływano też przeszłość. Kontynuowano wykorzystanie tradycyjnych sposobów zapożyczeń, przepracowywanie własnych utworów, wykorzystywanie modeli i pisanie wariacji na zapożyczone tematy. Pojawił się jednak nowy element. Jeśli do tej pory zapożyczano z muzyki brzmiącej nietypowo lub egzotycznie, to teraz kompozytorzy moderni i awangardy zapożyczali materiał tonalny, który, rozpoznany czy nie, odbierany był jako najbardziej „swojski” element muzyki (procedura zatem niejako się odwróciła). Szczególnie po II wojnie światowej zabieg taki wykorzystywano dla uzyskania efektu alienacji, szoku czy nostalgii⁶¹.

Problematyka zapożyczeń w tradycji muzyki Zachodu aktualna już od wieków średnich do czasów obecnych – jak zauważył Burkholder w swym opracowaniu zamieszczonym w *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*⁶² – jest bardziej zróżnicowana i szersza, niż do tej pory sądzono. W niektórych epokach historycznych i w pewnym repertuarze zapożyczanie było zasadą, w innych zaś stawało się wyjątkiem, w jeszcze innych stwarzało możliwość przekazywania szczególnych znaczeń. Ale chociaż zasięg i metody w tym zakresie różniły się, każdy kompozytor lub improwizator z procedurą zapożyczenia i przerabiania muzyki już istniejącej jest obeznany. Procedura ta, tak samo jak znajomość kontrapunktu, harmonii, faktury i formy, stanowi ważną część kompozytorskiego wyposażenia. A uczenie się kompozycji przez imitację modeli i manipulację zapożyczonym materiałem praktykowano jeszcze w XX wieku i praktykowane jest po dziś dzień⁶³.

¹ J.P. BURKHOLDER: *Borrowing*. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 4. 2nd edn. Ed. S. SADIE. London 2001, s. 8.

² Ibidem.

³ Ibidem, s. 9.

⁴ Ibidem.

⁵ Ibidem, s. 10.

⁶ Ibidem, s. 12.

⁷ Ibidem, s. 13.

⁸ Ibidem. Należy tu jednocześnie wyraźnie podkreślić, że intabulacje albo intawolacje dotyczą bardziej zmiany zapisu i środka wykonawczego aniżeli wykorzystania samego zapożyczenia jako źródła inspiracji. Istniały bowiem intawolacje niezawierające niemal żadnych zmian w stosunku do pierwowzoru.

⁹ Zob. R. WIECZOREK: *Fakty o kontrafaktach. Muzyka niderlandzko-włoska w źródłach sasko-śląskich przełomu XV/XVI wieku* (wersja skrócona). W: *Europejski repertuar muzyczny na ziemiach Polski*. Red. E. WOJNOWSKA. Warszawa 2003, s. 40–41.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Ibidem, s. 51.

¹² Ibidem, s. 40–41.

¹³ Podkładanie tekstu łacińskiego pod kontrafaktury spowodowane powszechną niezajomością języka francuskiego jest tylko jednym (lecz nie jedynym) z powodów takiej procedury. Por. R. WIECZOREK: *Fakty o kontrafaktach...*, s. 40–41.

¹⁴ Ibidem, s. 51.

¹⁵ Ibidem, s. 42–43.

¹⁶ J.P. BURKHOLDER: *Borrowing...*, s. 13.

¹⁷ W tej kompozycji de facto czynnikiem łączącym jest obecność we wszystkich częściach mszy (także proprium!) chorału gregoriańskiego przeznaczonego na Dzień św. Jakuba.

¹⁸ J.P. BURKHOLDER: *Borrowing...*, s. 14.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Ibidem, s. 15.

²¹ Ibidem, s. 16.

²² L. LOCKWOOD: *On "Parody" as Term and Concept in 16th-Century Music*. In: *Aspects of Medieval and Renaissance Music: a Birthday Offering to Gustave Reese*. Eds. J. LARUE et al. New York 1966, s. 560–575.

²³ J.P. BURKHOLDER: *Borrowing...*, s. 17.

²⁴ Por. A. LESZCZYŃSKA: *Technika parodii w twórczości renesansowych kompozytorów kręgu gdańskiego*. W: „Polski Rocznik Muzykologiczny”. T. 4: *Polskość, europejskość, uniwersalizm muzyki*. Warszawa 2005, s. 41.

²⁵ Ibidem.

²⁶ J.P. BURKHOLDER: *Borrowing...*, s. 18.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Por. R. WIECZOREK: *Fakty o kontrafaktach...*, s. 39.

²⁹ Ibidem.

³⁰ Por. A. PATALAS: *Missa parodia w twórczości Monteverdiego i Scacchiego w świetle teorii Angela Berardiego*. „Muzyka” 1998, nr 2, s. 47–64.

³¹ R. WIECZOREK: *Fakty o kontrafaktach...*, s. 39.

³² Chodzi o utwory komponowane przez protestantów jedno- lub wielogłosowe, ale też o przerabiane przez nich z utworów katolickich.

³³ J.P. BURKHOLDER: *Borrowing...*, s. 19.

³⁴ Ibidem.

³⁵ Ibidem.

³⁶ J.P. BURKHOLDER: *Borrowing...*, s. 20.

³⁷ Ibidem.

³⁸ Ibidem.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Ibidem, s. 21. Tego typu utwory zawiera też *Tabulatura Pelplińska* z pierwszej połowy XVII wieku.

⁴¹ Ibidem.

⁴² Ibidem.

⁴³ Ibidem, s. 22.

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ Ibidem, s. 23.

⁴⁷ Ibidem, s. 24.

⁴⁸ Ibidem, s. 24.

⁴⁹ Ibidem, s. 25.

⁵⁰ Por.: G.J. BUELOW: *Handel's Borrowing Techniques: some Fundamental Questions Derived from a Study of Agrippina (Venice, 1709)*. In: „Göttinger Händel-Beiträge” 1986, s. 105–128;

IDEM: *Originality, Genius, Plagiarism in the English Criticism of the Eighteenth Century*. In: *Florilegium musicologicum: Hellmut Federhofer zum 75. Geburtstag*. Hrsg. C.-H. MAHLING. Tutzing 1988, s. 57–66.

⁵¹ J.P. BURKHOLDER: *Borrowing...*, s. 26.

⁵² F.W. HORNCastle: *Plagiarism*. "Quarterly Musical Magazine and Review" 1822, no. 4, s. 141–147.

⁵³ E.T. HARRIS: *Integrity and Improvisation in the Music of Handel*. "Journal of Musicology" 1990, vol. 8, s. 301–315; J.T. WINEMILLER: *Handel's Borrowing and Swift's Bee: Handel's 'Curious' Practice and the Theory of Transformative Imitation*. Chicago 1994; IDEM: *Recontextualizing Handel's Borrowing*. JM 1997, vol. 15, s. 444–470; M.P. RISINGER: *Handel's Compositional Premises and Procedures: Creative Adaptation and Assimilation in Selected Works, 1733–1744*. Harvard University 1996.

⁵⁴ J.P. BURKHOLDER: *Borrowing...*, s. 27.

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ Ibidem.

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ Ibidem, s. 28.

⁶¹ J.P. BURKHOLDER: *Borrowing...*, s. 29.

⁶² Ibidem, s. 36.

⁶³ Ibidem.

Bogumiła Mika

From the history of borrowings of "music in music"

Summary

The article makes a historical overview of various methods of borrowings in music, the so called presence of „music in music”, the presence of works composed earlier (or their fragments) in music written later on. The very practice was very broad and

diversified, however, depending on a given epoch, its usage was becoming either a rule or exception. In some epochs, borrowing made it possible to show special meanings and was a solution to a special kind of communication taking place between an author and the audience. An overview of the very issues shows that each composer and improvisator usually knew well the procedure of borrowing and rewriting already existing music. Such a procedure, though, has always constituted a vital part of a composer's equipment.

Keywords: „music in music”, quotation, borrowing, improvisation, composition

Bogumiła Mika

Z historie výpůjček „hudby v hudbě”

Shrnutí

Ve článku byl proveden historický přehled rozmanitých metod výpůjček v hudbě, tzv. přítomnosti „hudby v hudbě”, přítomnosti děl zkomponovaných dříve (nebo jejich fragmentů) v hudbě napsané později. Taková praxe byla velmi široká a různorodá, avšak v závislosti na dané epoše se její využívání stávalo buď zásadou, nebo výjimkou. V některých dobách vytvářely výpůjčky možnost předávat specifické významy, byly tedy způsobem zvláštního druhu komunikace, ke kterému docházelo mezi tvůrcem a odběratelem. Přehled problematiky ukazuje, že každý skladatel a improvizátor byl s procesem výpůjček a přepracování již existující hudby obvykle dobře obeznámen. A takovýto postup představoval a dále představuje důležitou součást skladatelova vybavení.

Klíčová slova: „hudba v hudbě”, citace, výpůjčka, improvizace, kompozice