

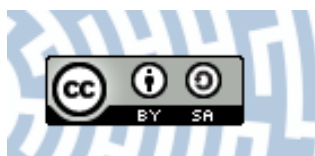


You have downloaded a document from  
**RE-BUŚ**  
repository of the University of Silesia in Katowice

**Title:** Cytat w muzyce. Odkrywanie znaczeń jako interpretacja

**Author:** Bogumiła Mika

**Citation style:** Mika Bogumiła. (2019). Cytat w muzyce. Odkrywanie znaczeń jako interpretacja. W: W. Jacyków, R. Solik (red.), "(Re)interpretacje : między praktyką twórczą a dyskursem" (S. 79-91). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Na tych samych warunkach - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu tak długo, jak tylko na utwory zależne będzie udzielana taka sama licencja.

# Cytat w muzyce

## Odkrywanie znaczeń jako interpretacja

[...] wszelki przekaz zawsze zakłada sposób, w jaki będzie odbierany<sup>1</sup>.

Umberto Eco

[...] świat sztuki powoływany jest do istnienia jedynie wtedy, kiedy dekodujemy czyli interpretujemy jakieś dzieło<sup>2</sup>.

Karol Berger

Cytat w muzyce to dźwiękowa struktura zapożyczona z innej, już istniejącej kompozycji, przytoczona w sposób dosłowny lub prawie dosłowny. Stanowiąc jeden z wielu sposobów operowania materiałem zastanym, ale równocześnie będąc sposobem specyficznym, swoim — cytat muzyczny przez kompozytorów wykorzystywany bywa na ogół w konkretnych celach wyrazowo-znaczeniowych. Twórca, licząc na rozpoznanie cytatu przez słuchacza, na skojarzenia odbiorcy wiążące się z właśnie tym typem użytej muzyki, moduluje równocześnie interpretację treściową dalszego toku utworu. Cytat jest więc zjawiskiem intencjonalnym — funkcjonuje w sposób właściwy tylko wtedy, gdy zostanie nań skierowana właściwa intencja odbiorcza słuchacza.

Komunikacyjna strona cytatu muzycznego — aspekt szczególnie ważki również ze względu na wzrost zainteresowania intertekstualnością — w sposób istotny łączy się z zagadnieniem interpretacji sztuki dźwięku. Kwestii tej pragnę zatem poświęcić niniejszy tekst. Ponieważ jednak cytat muzyczny wywodzi swą interpretację od cytatu literackiego, właśnie od zagadnień literackich wypada mi zacząć.

## Teoria komunikacji

Wedle paradygmatu ukształtowanego w XX wieku w obrębie literaturoznawstwa, w ramach tzw. teorii komunikacji literackiej, dzieło literackie może być ujmowane w sposób spójny i jednorodny, a nie jak dotąd z uwzględnieniem przeciwstawienia jego uwarunkowań wewnętrznych (**struktura**) i zewnętrznych (**kontekst społeczny i historyczny**). Koncepcje

<sup>1</sup> U. Eco: *Le problème de la réception*. In: *Critique sociologique et critique psychanalytique*. Bruxelles 1970, s. 14; cyt. za: M. GŁOWIŃSKI: *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej*. Kraków 1998, s. 116.

<sup>2</sup> K. BERGER: *Potęga smaku. Teoria sztuki*. Przeł. A. TENCZYŃSKA. Gdańsk 2008, s. 424.

dzieła literackiego ukształtowane w ramach teorii komunikacji literackiej dostarczają takich narzędzi analizy, które „pozwalają [...] mówić [o nim — B.M.] jako o artefakcie *sui generis* i jednocześnie jako o wytworze społecznym i historycznym”<sup>3</sup>. Zarówno immanentne cechy dyskursu literackiego czy samego rozpatrywanego tekstu, jak i społeczna geneza wraz z historycznymi uwarunkowaniami powołującymi do życia dane dzieło, wreszcie także kontekst, w jakim odbywa się jego recepcja, stają się odtąd równie ważne.

Tekst nie jest już więc traktowany jako wytwór „sam w sobie”, który niejako bezkontekstowo powinien zostać zanalizowany. Przeciwnie, źródeł immanentnych jego cech poszukuje się w danej sytuacji społecznej, komunikacyjnej, której był i jest elementem. Co więcej, tekst taki, stanowiąc nawet specyficzny zapis pewnej sytuacji komunikacyjnej, „w konsekwencji [...] sam staje się swego rodzaju sytuacją komunikacyjną”<sup>4</sup>. Nie chodzi już teraz o wyodrębnienie elementów „zewnątrznych” i „wewnętrznych” w tej komunikacyjnej sytuacji, lecz o całościowe i spójne jej traktowanie, z uwzględnieniem tego, iż „między tekstem [...] a tym, co tekstem w dosłownym znaczeniu nie jest, zachodzą takie relacje, że w żaden sposób nie można ich ująć w tradycyjny schemat”<sup>5</sup>.

Komunikacja literacka — mimo że specyficzna w swej jakości — staje się tym samym jedną z form komunikacji społecznej, której składnikami istotnymi są zarówno elementy społeczne, jak i historyczne<sup>6</sup>. Uwzględnienie zaś społecznego kontekstu nadania i odbioru dzieła (tekstu) stworzyło nowe możliwości dla socjologii literatury.

Spostrzeżenia odnoszące się do teorii komunikacji literackiej w sporej mierze stały się także prawomocne w odniesieniu do sztuki dźwięku. Uwzględnienie sytuacji odbioru i kategorii odbiorcy z jednej strony stało się szansą dla socjologii muzyki, z drugiej zaś — podobnie jak w przypadku literatury — umożliwiło rozpatrywanie kompozycji dźwiękowej w kategoriach komunikacji i równocześnie zachęciło do analizy jej elementów z punktu widzenia odbioru.

Wraz ze zmianą perspektywy nastąpiła również zmiana w podejściu do roli i miejsca odbiorcy w procesie komunikacji (czy to literackiej, czy też muzycznej). Wiedza o roli czytelnika (na gruncie literatury), przynależna dotąd świadomości potocznej i twierdzeniom zdroworozsądkowym, poczęła oddziaływać na koncepcje naukowe<sup>7</sup>. Podobnie wiedza o roli słuchacza zaczęła być uwzględniana w tworzeniu modeli komunikacji społecznej poprzez muzykę.

Na gruncie teorii pojawiły się rozmaite koncepcje kompetencji kulturowej, w ramach której wyodrębniono kompetencje językowe, literackie czy ściśle artystyczne. Anna Matuchniak-Krasuska pisała, że kompetencja kulturowa to „koncepcja teoretyczna ujmująca sprawności człowieka i jego zachowania w dziedzinie kultury symbolicznej, a także kultury szeroko rozumianej w antropologicznym sensie”<sup>8</sup>, a Jerzy Kmita za kompetencję kulturową uznawał „wszystkie reguły interpretacji kulturowej stosowane przez daną jednostkę przy podejmowaniu czynności kulturowych lub ich interpretacji”<sup>9</sup>. Brytyjski socjolog Basil Bernstein dodawał, iż „Kompetencja artystyczna, a także kompetencja muzyczna czy literacka są rodzajami kompetencji kulturowej, podobnie jak malarstwo, muzyka czy literatura stanowią dziedziny kultury symbolicznej”<sup>10</sup>.

<sup>3</sup> M. GŁOWIŃSKI: *Dzieło wobec odbiorcy...*, s. 13.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 13–14.

<sup>5</sup> Ibidem.

<sup>6</sup> Por. ibidem, s. 14.

<sup>7</sup> Por. ibidem, s. 15.

<sup>8</sup> A. MATUCHNIAK-KRASUSKA: *Wiedza o sztuce i kompetencja artystyczna jako warunki odbioru sztuki*. „Kultura i Społeczeństwo” 1988, R. 30, nr 1, s. 192.

<sup>9</sup> J. KMITA: *Z metodologicznych problemów interpretacji humanistycznej*. Warszawa 1981, s. 37.

<sup>10</sup> B. BERNSTEIN: *Language and social class*. „The British Journal of Sociology” 1959, Vol. 11, Issue 4, s. 194.

Kompetencją językową zajęli się między innymi Noam Chomsky<sup>11</sup> (za jedną z podstawowych jej cech uznał on zdolność twórczego posługiwania się językiem, a nie jedynie mechanicznego naśladownictwa językowych zwrotów) oraz Dell Hymes<sup>12</sup>, który koncepcję Chomskiego poszerzył o perspektywę społeczną. Wskazał on na wzory o charakterze kulturowym, bez których nie da się wyjaśnić aktu posługiwania się językiem ani jego funkcji. Zaznaczył też, że kompetencja językowa wymaga szerszej kompetencji komunikatywnej, którą zdobywa się w konkretnym środowisku socjalizującym. Andrzej Piotrowski<sup>13</sup> uznał natomiast kompetencję komunikatywną za szczególny przypadek kompetencji komunikacyjnej, istniejący obok kompetencji socjolingwistycznej czy kompetencji interaktywnej.

Kompetencja komunikacyjna wprowadzona na grunt badań literackich odnosi się głównie do recepcji dzieła literackiego, do umiejętności prawidłowego jego odczytania, w mniejszym zaś stopniu do aktu tworzenia konkretnej wypowiedzi. Faktem powszechnym stała się bowiem lektura tekstów, podczas gdy „pisarskie zastosowanie reguł wyprowadzonych z wypowiedzi będącej przedmiotem recepcji jest zjawiskiem drugiego stopnia; najpierw coś trzeba zrozumieć, by potem móc stosować”<sup>14</sup> — ma zatem charakter wtórny.

Dzieło literackie uczestniczy w sytuacji komunikacyjnej, którą można określić — posługując się terminologią psychologiczną — jako dialog asymetryczny<sup>15</sup>. I nie chodzi tu o nierówność partnerów komunikacji: nadawcy i odbiorcy, ale o inaczej wyznaczone — dla każdego z uczestników dialogu — role<sup>16</sup> („partnerem zasadniczym dzieła jest recepcja lekturowa”<sup>17</sup>). Oczywiście w niektórych przypadkach komunikacji literackiej może się pojawić też dialog symetryczny, gdy pewna wypowiedź literacka — pomyślana na przykład jako pastisz czy parodia — staje się odpowiedzią na inną wypowiedź literacką<sup>18</sup>. Są to jednak wypadki szczególne, stosunkowo rzadkie, zarezerwowane dla czytelnika — pisarza.

Borys A. Uspienski ów niesymetryczny dialog komunikacyjny ujmował następująco:

Rozróżnienie wymagań mówiącego i słuchacza [...] uwarunkowane jest przede wszystkim przez to, że mówiący idzie od systemu do tekstu (tj. koduje informacje za pomocą określonego systemu językowego, dając na końcu tekst), słuchacz zaś — przeciwnie — idzie od tekstu do systemu (tj. dekoduje otrzymany tekst). Odpowiednio, jeśli dla mówiącego najistotniejszy jest efektywny system, generujący dany tekst (gdy na sam tekst zwraca on mniejszą uwagę), to dla słuchacza ważny jest przede wszystkim dostatecznie wyrazisty i pełny tekst<sup>19</sup>.

Twórca niejako *a priori* musi przewidywać zachowania odbiorcy i nawet poniekąd arbitralnie je zakładać. Jest to oczywiście sytuacja tylko po części przewidywalna, faktycznie bowiem reakcja odbiorcy pozostaje na etapie tworzenia nieznana autorowi i nie jest on w stanie modyfikować dalszego przebiegu utworu odpowiednio do przyjęcia go przez czytelnika. Głowiński pisze:

<sup>11</sup> Por. L. KORPOROWICZ: *Kompetencja kulturowa jako problem badawczy*. „Kultura i Społeczeństwo” 1983, nr 1, s. 36, a także: N. CHOMSKY: *Language and mind*. New York 1968, s. 10.

<sup>12</sup> D. HYMES: *Why linguistics needs the sociologist*. “Social Research” 1967, Winter.

<sup>13</sup> A. PIOTROWSKI: *O pojęciu kompetencji komunikatywnej*. W: *Zagadnienia socjo- i psycholingwistyki*. Red. A. SCHAFF. Wrocław 1980; por. też A. MATUCHNIAK-KRASUSKA: *Wiedza o sztuce...*, s. 193.

<sup>14</sup> M. GŁOWIŃSKI: *Dzieło wobec odbiorcy...*, s. 28.

<sup>15</sup> Por. ibidem.

<sup>16</sup> Por. ibidem.

<sup>17</sup> Ibidem.

<sup>18</sup> Por. ibidem.

<sup>19</sup> B.A. USPIENSKI: *Problemy lingwistycznej typologii w aspekcie rozliczenia „góworiaszczegego” [adresanta] i „słuszajuszczegego” [adresata]*. In: *To honor Roman Jakobson, Essays on the occasion of his seventieth birthday*. Vol. 3. The Hague 1967, s. 2093; cyt. za: M. GŁOWIŃSKI: *Dzieło wobec odbiorcy...*, s. 30.

Pociąga to bardzo istotne następstwa. Podmiot literacki musi oczywiście reprezentować swoje własne interesy, a więc korzystać ze środków języka w sposób założony przez jego pozycję nadawcy, ale także w jakiejś przynajmniej mierze musi reprezentować interesy odbiorcy: konstruując swoją wypowiedź, stara się tak ją ukształtować by spełniała jego oczekiwania, a w ostatecznej instancji — w ogóle mogła być odebrana. Nadawca więc w jakiś sposób interioryzuje oczekiwania odbiorcy<sup>20</sup>.

Napięcia, jakie się wówczas rodzą, dotyczą zarówno poszukiwania kompromisu między interesami odbiorcy i nadawcy<sup>21</sup>, jak i zakładanych arbitralnie oczekiwań odbiorcy, które wcale nie muszą odpowiadać wymaganiom rzeczywistym<sup>22</sup>.

Aleksandra Okopień-Sławińska zauważała:

[...] rzeczywisty odbiór jest z punktu widzenia tekstu jedynie czystą potencjalnością, tekst nic nie może wiedzieć o jego przebiegu, określa tylko warunki będące gwarancją porozumienia, wskazując na rodzaj i zakres odnoszących się do niego zespołów norm<sup>23</sup>.

Konkretne dzieło tym samym pojawia się w sytuacjach komunikacyjnych, „w których kod nadawcy nie równa się kodowi odbiorcy”<sup>24</sup>, a jednak — nie tracąc swej identyczności — jest zdolne wejść w różnorakie konteksty. „[...] i to one właśnie wyznaczają charakter odbioru”<sup>25</sup>.

## Style odbioru

Kody, w obrębie których realizuje się odbiór, określane są jako „style odbioru”<sup>26</sup>. Style takie mogą być oczywiście różne i często nie pokrywają się z kontekstem oraz kodem macierzystym<sup>27</sup> danego dzieła. Jednak dzieło „przez samą sytuację komunikacyjną, jaką projektuje i w jakiej uczestniczy”<sup>28</sup>, jest predestynowane do wchodzenia z nimi w kontakt.

Styl odbioru jest zjawiskiem paralelnym, ale nietożsamym ze stylem utworu literackiego. Może się jednak zdarzyć, choć jest to przypadek szczególny i nieczęsty, że styl przekazu będzie jednocześnie stylem odbioru, a kontekst nadania będzie tożsamy z kontekstem odbioru. Wówczas jednak obaj uczestnicy komunikacji należeć muszą do tej samej kultury literackiej i działać w tym samym jej obiegu<sup>29</sup>.

Ważna jest też uwaga, że „styl odbioru jest zawsze interpretacją”<sup>30</sup>, zwykle jednak (poza celowym odbiorem krytycznym) — przez czytającego — nieświadomioną<sup>31</sup>.

Michał Głowiński przeprowadził swoistą typologię stylów odbioru i wyróżnił siedem ich podstawowych rodzajów<sup>32</sup>. Pojawiają się więc tutaj: styl mityczny, styl alegoryczny, styl

<sup>20</sup> M. GŁOWIŃSKI: *Dzieło wobec odbiorcy...*, s. 32.

<sup>21</sup> Por. ibidem.

<sup>22</sup> Por. ibidem, s. 33.

<sup>23</sup> A. OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA: *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*. W: *Problemy socjologii literatury*. Red. J. SŁAWIŃSKI. Wrocław 1971, s. 123; por. też M. GŁOWIŃSKI: *Dzieło wobec odbiorcy...*, s. 117.

<sup>24</sup> M. GŁOWIŃSKI: *Dzieło wobec odbiorcy...*, s. 117.

<sup>25</sup> Ibidem.

<sup>26</sup> Ibidem, s. 118.

<sup>27</sup> Por. ibidem.

<sup>28</sup> Ibidem.

<sup>29</sup> Por. ibidem, s. 129.

<sup>30</sup> Ibidem, s. 131.

<sup>31</sup> Por. ibidem.

<sup>32</sup> Por. ibidem, s. 145.



symboliczny, styl instrumentalny, styl mimetyczny, styl ekspresyjny i styl estetyzujący<sup>33</sup>. Co ważne, owe wymienione style odbioru na ogół nie występują w czystej postaci<sup>34</sup>. Warto także pamiętać, że pewne style wzajemnie się wykluczają<sup>35</sup>.

W literaturoznawstwie pojawia się również nawiązanie do koncepcji wspomnianego już B. Bernsteina<sup>36</sup>, który podzielił kody językowe na dwa podstawowe typy: kody ograniczone (*restricted codes*) i kody wypracowane (*elaborated codes*). Głowiński zaproponował, by także na gruncie badań literackich mówić o ograniczonych i wypracowanych stylach odbioru<sup>37</sup>. Bernsteinowskie kody ograniczone dotyczą pewnej schematyzacji, łatwej przewidywalności, relacji uproszczonych<sup>38</sup>. Kody wypracowane pozostawiają natomiast miejsce dla innowacji, nie podlegają łatwo schematyzacji i standaryzacji, są mniej przewidywalne<sup>39</sup>.

Dla Głowińskiego styl odbioru jest ograniczony, gdy prowadzi do lektury tekstu zgodnej z założonymi uprzednio (a więc przewidywalnymi) związkami i następstwami. Styl odbioru jest wypracowany, gdy jest „otwarty na coraz nowe wartości poznawcze i estetyczne”<sup>40</sup>, umożliwiające tym samym recepcję różnego rodzaju zjawisk literackich<sup>41</sup>.

Można ponadto przywołać Ingardenowski podział na „czytanie bierne i czynne”<sup>42</sup>, również wspomniany przez Głowińskiego. W rozumieniu Ingardena oba te sposoby lektury są zdeterminowane wyłącznie postawą odbiorcy, nie zależą natomiast od rodzaju poznawanego tekstu<sup>43</sup>. Według Głowińskiego „czytanie bierne i czynne” to „pochodna struktury utworu poetyckiego”<sup>44</sup>, pojmowana jako jej funkcja<sup>45</sup>. Czytanie bierne ma miejsce wtedy, gdy sens utworu jest bezpośrednio sformułowany. W przypadku pewnych tekstów czytanie bierne byłoby jednak zupełnie niezrozumiałe i te właśnie wymagają czytania czynnego<sup>46</sup>.

Przenosząc przedstawioną koncepcję na grunt muzyczny, można uznać, że pewne typy utworów dopuszczają słuchanie bierne lub przynajmniej w pewnym stopniu je ułatwiają; inne wymagają natomiast wyłącznie słuchania czynnego.

## Presupozycje a konotacje

Jakkolwiek „najistotniejsze właściwości komunikacyjne dzieła literackiego ujawniają się wówczas, gdy się je odbiera w sposób przez nie założony”<sup>47</sup>, to jednak wszelki odbiór dopuszcza modyfikacje w stosunku do owych odautorskich założeń. W tym momencie dotykamy tzw. sfery presupozycji, które zostają wprowadzone do języka (niejako niezależnie od przebiegu wypowiedzi) i sprawiają, że każda wypowiedź komunikuje coś więcej niż tylko to, co w niej bezpośrednio, eksplicytnie wypowiedziane<sup>48</sup> (budząc pewne skojarzenia).

<sup>33</sup> Por. *ibidem*, s. 145–149.

<sup>34</sup> Por. *ibidem*, s. 149.

<sup>35</sup> Por. *ibidem*.

<sup>36</sup> B. BERNSTEIN: *A socio-linguistic approach to social learning*. In: *Man, language and society. Contributions to the sociology of language*. Ed. S.K. GHOSH. The Hague 1972; podaje za: M. GŁOWIŃSKI: *Dzieło wobec odbiorcy...*, s. 150.

<sup>37</sup> Por. M. GŁOWIŃSKI: *Dzieło wobec odbiorcy...*, s. 150.

<sup>38</sup> Por. *ibidem*, s. 151.

<sup>39</sup> Por. *ibidem*.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> Por. *ibidem*.

<sup>42</sup> *Ibidem*, s. 78.

<sup>43</sup> Por. *ibidem*.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

<sup>45</sup> Por. *ibidem*.

<sup>46</sup> Por. *ibidem*.

<sup>47</sup> *Ibidem*, s. 29.

<sup>48</sup> Por. *ibidem*, s. 33.

Każda wypowiedź jest bowiem usytuowana w konkretnym kręgu kulturowym i zakłada, że jej odbiorca posiada pewną kompetencję komunikacyjną umożliwiającą odbiór właśnie w obrębie owej kultury (nie tylko literackiej). Kompetencja taka wykracza poza rozumienie „słownikowego” znaczenia wyrazów.

Presupozycje, kierując w głąb tekstu, zachowują się tutaj podobnie jak konotacje — prowadzące ku kulturze, w obrębie której tekst powstał i funkcjonuje<sup>49</sup>. „Presupozycje zależą w pewnym stopniu od kultury, w jakiej tekst został sformułowany i funkcjonuje, konotacje zaś — od najgłębszych pokładów tekstu”<sup>50</sup>, nie da się więc tych obu sfer (presupozycji i konotacji) rozdzielić.

Wreszcie, właśnie przez sferę znaczeń implikowanych, niedopowiedzianych, przez sferę presupozycji każda wypowiedź „mówi” także to, czego nie wypowiada bezpośrednio. Nie jest więc czynnością prostego powiadamiania, lecz aktem komunikacji<sup>51</sup>. Można zatem przyjąć formułę Rolanda Barthes’a, za którą opowiedział się już Głowiński, że „Dzieło literackie komunikuje siebie”<sup>52</sup>.

Pojawiające się w relacji do presupozycji pojęcie konotacji (a wcześniej obecny w definicji Uspienskiego termin „dekodowanie”<sup>53</sup>) jest również kluczowe dla rozumienia sytuacji komunikacyjnej. Głowiński pisał nawet, że „Kultura ujawnia się nie w sferze denotacji, ale właśnie — konotacji”<sup>54</sup>.

W ujęciu językoznawczym, jak przypomina nam Głowiński, „konotacja to przede wszystkim pewien naddatek znaczeniowy, przynoszący informacje wykraczające poza to, co mieści się w podstawowym, referencyjnym znaczeniu wyrażen”<sup>55</sup>.

Pojęcie „konotacja” pojawiło się też w rozważaniach Leonarda B. Meyera dotyczących „sztuki dźwięku”, zawartych w książce *Emocja i znaczenie w muzyce*. Dla Meyera konotacje „to skojarzenia wspólne pewnej grupie osób w obrębie danej kultury”<sup>56</sup>. W kulturze tej konotacje dotyczą pewnej grupy zjawisk, ulegają standaryzacji, łączą się z utrwalonymi w tej kulturze przeświadczeniami i postawami<sup>57</sup>. Meyer podaje tu przykłady instrumentów prowokujących takie, a nie inne skojarzenia, na przykład gongu (który odbiorcom europejskim kojarzy się ze Wschodem) czy harfy (której użycie budziło w średniowieczu konotacje religijne)<sup>58</sup>.

Istotny, co podkreślał Meyer, jest jednak fakt, że konotacje wywoływane przez muzykę bazują na dwojakich podobieństwach pomiędzy doświadczaniem materiału muzycznego (przez odbiorcę): 1) do organizacji tego materiału i 2) do pozamuzycznego świata pojęć, wyobrażeń, przedmiotów, jakości i stanów umysłu<sup>59</sup>. Ponadto, większe szanse wywoływania konotacji mają elementy odbiegające od neutralnych w obrębie danej kultury (czy to pod względem elementów struktury, czy też formy)<sup>60</sup>.

Jednak konotacyjne właściwości nie zależą wyłącznie od danego utworu, a są w takim czy innym stopniu wynikiem tendencji właściwych danej kulturze<sup>61</sup> (literackiej czy muzycznej). Dowodzą tego wciąż aktualne powroty niektórych tekstów czy stylów (literac-

<sup>49</sup> Por. *ibidem*, s. 34.

<sup>50</sup> *Ibidem*.

<sup>51</sup> Por. *ibidem*, s. 13.

<sup>52</sup> R. BARTHES: *L'analyse rhétorique*. In: *Littérature et société*. Bruxelles 1967; cyt. za: M. GŁOWIŃSKI: *Dzieło wobec odbiorcy...*, s. 25.

<sup>53</sup> B.A. USPIENSKI: *Problemy lingwistycznej typologii...*, s. 2093.

<sup>54</sup> M. GŁOWIŃSKI: *Dzieło wobec odbiorcy...*, s. 122.

<sup>55</sup> *Ibidem*, s. 121.

<sup>56</sup> L.B. MEYER: *Emocja i znaczenie w muzyce*. Przeł. A. BUCHNER, K. BERGER. Kraków 1974, s. 312.

<sup>57</sup> Por. *ibidem*, s. 313.

<sup>58</sup> Por. *ibidem*, s. 313—314.

<sup>59</sup> Por. *ibidem*, s. 315.

<sup>60</sup> Por. *ibidem*.

<sup>61</sup> Por. M. GŁOWIŃSKI: *Dzieło wobec odbiorcy...*, s. 128—129.

kich i muzycznych). Co więcej, właściwości konotacyjne ulegają w toku historii pewnym przemieszczeniom i modyfikacjom, nabierają czytelności, rozpoznawalności (i tym samym znaczenia), ale także pozbywają się ich. Właśnie z powodu takiej dynamiki pewne utwory (literackie lub muzyczne) przeżywają swój renesans, a inne tracą popularność i zainteresowanie w gronie odbiorców.

W odbiorze literackim trzeba jednak uwzględniać zarówno to, że samo już dzieło „zawiera pewne propozycje konotacji lub wręcz dąży do narzucenia ich czytelnikowi”<sup>62</sup>, jak i to, że „kultura literacka, w ramach której dzieło jest odbierane, również nosi w sobie pewien zespół dyrektyw konotacyjnych”<sup>63</sup>. Dopiero współzależność obu komponentów umożliwia rozpatrywanie dzieła literackiego jako faktu społecznego, a problemem centralnym dla analizy komunikacji literackiej staje się odtąd „zestawienie konotacji proponowanych przez dzieło z konotacjami sugerowanymi przez daną kulturę literacką”<sup>64</sup>.

## Wobec intertekstualności

Tradycyjnej problematyce dotyczącej odbioru tekstu (literackiego, a także muzycznego) nowe kształty nadała intertekstualność. Odnosi się ona przecież do pewnej relacji do przeszłości, do pewnego związku z przeszłością, co jednak ważne — nie tyle nazywa relację między danym tekstem a jego określonymi poprzednikami (pre-tekstami), ile ma za zadanie wskazać na „uczestnictwo dzieła w pewnej przestrzeni wypowiedzeniowej i na jego odniesienia do kodów, które stanowią potencjalną formalizację tej przestrzeni”<sup>65</sup>. Pojęcie „intertekstualność” wskazuje na usytuowanie dzieła w „przestrzeni wypowiedzeniowej”, na odniesienia do innych tekstów oraz kodów w tej przestrzeni<sup>66</sup>.

To udziałem poetyki intertekstualnej „stało się odkrycie podwójnej historyczności [tekstu — B.M.] — własnej i swego przedmiotu”<sup>67</sup>. Praktyczną konsekwencją intertekstualności jest zatem traktowanie danego tekstu (literackiego/wypowiedzeniowego) jako dialogu z innymi tekstami, jako aktów wchłaniania, parodii, krytyki<sup>68</sup>. Co więcej, tekst postrzegany w perspektywie intertekstualnej staje się rozumiały tylko w relacji do innych tekstów — tych, dla których sam jest kontynuacją, uzupełnieniem, transformacją czy sublimacją<sup>69</sup>.

Wedle perspektywy intertekstualnej znaczenie tekstów (literackich i artystycznych) ulega „przemieszczaniu”, ma charakter dynamiczny, zmienny i nieokreślony<sup>70</sup>. Dzieło nowoczesne, by uzasadnić swą zasadniczą wartość „nowości”, musi zwrócić się do „dzieł, reguł, konwencji i tradycji, na tle których nowatorstwo jego organizacji formalnej może zostać uznane”<sup>71</sup>. Oczywiście uzasadnienie takie (relacja do dzieł przeszłości) może być względne: krytyczne czy też zdeformowane karykaturalnie, parodystycznie<sup>72</sup>.

<sup>62</sup> Ibidem, s. 125.

<sup>63</sup> Ibidem.

<sup>64</sup> Ibidem.

<sup>65</sup> J. CULLER: *Presupozycje i intertekstualność*. Przeł. K. ROSNER. „Pamiętnik Literacki” 1980, R. 21, z. 3, s. 299.

<sup>66</sup> Por. ibidem.

<sup>67</sup> R. NYCZ: *Poetyka intertekstualna. Tradycje i perspektywy*. W: Krzysztof Penderecki — muzyka ery intertekstualnej. *Studia i interpretacje*. Red. M. TOMASZEWSKI, E. SIEMDAJ. Kraków 2005, s. 9.

<sup>68</sup> Por. J. CULLER: *Presupozycje i intertekstualność...*, s. 300.

<sup>69</sup> Por. ibidem, s. 303.

<sup>70</sup> Por. R. NYCZ: *Poetyka intertekstualna. Tradycje i perspektywy...*, s. 18.

<sup>71</sup> Ibidem, s. 19.

<sup>72</sup> Por. ibidem.



Wśród rozmaitych definicji dotyczących intertekstualności pojawiła się i następująca: „intertekstualność jest swoistym sposobem czytania”<sup>73</sup>. Nabrały zatem znaczenia pytania o to, **czy i w jaki** ewentualnie **sposób** intertekstualność wpływa na zmianę toku lektury, **czy i w jaki sposób** kwestionuje jej linearność. Pytania takie już w 1986 roku zadawał Michał Głowiński w szkicu *O intertekstualności*<sup>74</sup>. Literaturoznawca zauważał, że „fragment, w którym dominują relacje intertekstualne, przyciągając uwagę czytelnika, jakby kieruje ją w inną stronę, nie ku kolejnemu segmentowi tekstu, ale ku innym tekstom”<sup>75</sup>.

Głowiński zastanawiał się również, czy zawsze można rozpoznać takie relacje intertekstualne. Czy ich rozpoznanie jest warunkiem koniecznym zrozumienia tekstu, w którym występują? I co się dzieje, gdy czytelnik owych relacji nie dostrzeże, traktując dany fragment tak samo, jak i cały pozostały tekst?<sup>76</sup> Wraz z tymi pytaniami po raz kolejny powróciła kwestia kompetencji odbiorczych. W dodatku kompetencji ściślej niż zazwyczaj dookreślonych, ponieważ wyznaczonych przez precyzyjną znajomość czy to konkretnych utworów (literackich *resp.* muzycznych), czy typów tekstów lub typów utworów wchodzących w dialog intertekstualny<sup>77</sup>.

Na gruncie muzyki rozpoznanie związków intertekstualnych wymaga specyficznej kompetencji muzycznej<sup>78</sup>. Model takiej kompetencji zaproponowany został przez Gina Stefaniego<sup>79</sup> i opiera się na założeniu, że muzyczne doświadczenie często jest zorganizowane w kompleks kodów. Model tłumaczy różne sposoby interpretacji i wskazuje kierunki, w których owa interpretacja podąża, takie jak: organizowanie, kategoryzowanie, konstruowanie hierarchii (wraz z odpowiednimi kodami). Dodajmy, że Stefani traktował „kod” w sensie semiotycznym jako organizację i/lub korelację dwóch pól elementów nazwanych odpowiednio: ekspresją i zawartością. W taki sposób — pisał włoski muzykolog<sup>80</sup> — otrzymujemy z jednej strony zdarzenia dźwiękowe, z drugiej zaś każdą „rzeczywistość”, która może być z nimi powiązana.

Wyodrębnianie kodów sprzyja, zdaniem Stefaniego, pozyskaniu szerszego kontekstu danej kompozycji muzycznej oraz zebraniu większej liczby informacji na jego temat<sup>81</sup>, sama zaś kompetencja muzyczna oznacza zdolność do identyfikacji i/lub ustanowienia dodatkowych lub strukturyzujących korelacji, jak również korelacyjnych organizacji pomiędzy „zdarzeniami dźwiękowymi” i kulturowym otoczeniem.

Model kompetencji muzycznej zaproponowany przez Stefaniego ustanawia pięć poziomów kompetencji muzycznej pozwalających identyfikować dzieło z coraz większą precyzją: od najbardziej ogólnych — kodów generalnych, poprzez praktyki społeczne, techniki muzyczne, style, aż po rozpoznanie pojedynczego konkretnego utworu. Nie trzeba dodawać, że im wyższy poziom kompetencji muzycznej, tym lepsza komunikacja między twórcą a odbiorcą.

Prawidłowość taka z kolei potwierdza uwagę wybitnego francuskiego socjologa Pierre’a Bourdieu, że czytelność dzieła sztuki jest „funkcją rozbieżności istniejącej między kodem obiektywnie wymaganym do zastosowania przez dane dzieło a stopniem jego

<sup>73</sup> M. RIFFATERRE: *La Syllepse intertextuelle*. « Poétique » 1979, n° 40, s. 496; cyt. za: M. GŁOWIŃSKI: *O intertekstualności*. „Pamiętnik Literacki” 1986, R. 77, z. 4, s. 92.

<sup>74</sup> M. GŁOWIŃSKI: *O intertekstualności*...

<sup>75</sup> Ibidem, s. 92.

<sup>76</sup> Por. ibidem, s. 92—93.

<sup>77</sup> Por. ibidem s. 93; Głowiński dodawał też : „[...] gdy np. ważne jest odwołanie nie do konkretnej ballady romantycznej, ale do takich czy innych właściwości jako gatunku”. Ibidem.

<sup>78</sup> Por. G. STEFANI: *La competenza musicale*. Bologna 1982; angielska wersja: IDEM: *A Theory of musical competence*. „Semiotica” 1987, Vol. 66, Issue 3 (Special issue: *Semiotics of music*), s. 7—22.

<sup>79</sup> Por. ibidem.

<sup>80</sup> Por. ibidem, s. 10.

<sup>81</sup> Szerszy opis tych kodów por. B. MIKA: *Muzyka jako znak (w kontekście analizy paradygmatycznej)*. Lublin 2007, s. 32—36.

opanowania przez odbiorcę<sup>82</sup>, co w praktyce oznacza, iż wzrost czytelności dzieła zależy od obniżenia poziomu nadawania lub od podniesienia poziomu odbioru, „zatem poziom recepcji dzieła determinowany jest przez poziom kompetencji artystycznej odbiorcy<sup>83</sup>”.

## Cytat muzyczny a literacki styl odbioru muzyki

Michał Głowiński poza zagadnieniem odbioru literatury i stylami takiego odbioru zajmował się także odbiorem muzyki. Zaproponował tutaj kategorię literackiego stylu odbioru muzyki, którego najbardziej charakterystyczną cechą jest łatwość przejścia od sfery dźwięków do sfery sensów<sup>84</sup>. To ta ostatnia staje się wówczas podstawą słuchania muzyki. W samej muzyce natomiast poszukuje się znaczeń, konfliktów i sensów pozamuzycznych, łatwo poddających się werbalizacji<sup>85</sup>. Idee wyrażalne środkami literackimi stają się znaczącym elementem takiego odbioru muzyki. Głowiński podkreśla: „[...] możliwość przypisania utworowi muzycznemu sensów literackich czy filozoficznych staje się kryterium wartości<sup>86</sup>”. I tłumaczy: „Literackość muzyki jest tutaj przede wszystkim pochodną kultury artystycznej, niezależnie od charakteru poszczególnych utworów<sup>87</sup>”.

By jednak utwór muzyczny mógł przekazać jakieś treści pozamuzyczne, musi wyjść poza swe „naturalne ograniczenia<sup>88</sup>”, czyli poza sferę samych dźwięków, i wprowadzić „przekaz czegoś, czego owe układy dźwiękowe same w sobie nie przekazują<sup>89</sup>”.

Jednym z dwóch zasadniczych sposobów wychodzenia poza tworzywo samej muzyki jest wykorzystanie cytatów muzycznych w celu przekazania treści literackich (drugim takim sposobem jest użycie tytułu utworu)<sup>90</sup>. Głowiński dodaje: „I tytuły, i cytaty jako przejawy »literatury w muzyce«, to tereny dość wymierne i względnie łatwe do opanowania<sup>91</sup>”.

Zarówno poprzez użycie tytułu, jak i poprzez sięgnięcie po cytaty w muzyce uobecniają się, wspomniane już tu wcześniej, właściwości konotacyjne. Tytuły na ogół budzą bowiem pewne konotacje o charakterze ogólnym, których rola polega na powiązaniu dzieła z pewnymi ogólnymi wartościami, na sugerowaniu jego głębi czy na naprowadzaniu na znaczenia<sup>92</sup>. Cytaty mogą symbolizować również pewien krąg wyobrażeń o charakterze niemuzycznym<sup>93</sup> i wносить swoiste pozamuzyczne treści. Jednak oczywiście nie wszystkie cytaty spełniają takie właśnie kryteria, nie wszystkie zatem mają charakter literacki<sup>94</sup>.

Cytat muzyczny, który ma wspomagać literackość muzyki, choć zwykle jest cytatem bezsłownym, to powinien być „pośrednio werbalizowany<sup>95</sup>”. W swym podtekście ma ewo-

<sup>82</sup> A. MATUCHNIAK-KRASUSKA: *Gust i kompetencja*. Łódź 1988, s. 66; por też: P. BOURDIEU: *La distinction*. Paris 1979; IDEM: *La disposition esthétique et la compétence artistique*. « Les temps modernes » 1972, 2; IDEM: *Éléments d'une théorie sociologique de la perception artistique*. « Revue internationale des sciences sociales » 1968, n° 4.

<sup>83</sup> A. MATUCHNIAK-KRASUSKA: *Gust i kompetencja...*, s. 66.

<sup>84</sup> Por. M. GŁOWIŃSKI: *Literackość muzyki — muzyczność literatury*. W: IDEM: *Narracje literackie i nieliterackie*. Kraków 1997, s. 190.

<sup>85</sup> Por. ibidem.

<sup>86</sup> Ibidem.

<sup>87</sup> Ibidem.

<sup>88</sup> Por. ibidem, s. 200.

<sup>89</sup> Ibidem, s. 191.

<sup>90</sup> Por. ibidem.

<sup>91</sup> Ibidem, s. 200.

<sup>92</sup> Por. ibidem, s. 192—193.

<sup>93</sup> Por. Z. LISSA: *O cytacie w muzyce*. W: EADEM: *Szkice z estetyki muzycznej*. Kraków 1965, s. 291.

<sup>94</sup> M. GŁOWIŃSKI zauważa, że „charakteru literackiego nie mają z pewnością przytoczenia u Strawińskiego utworów Pergolesiego w *Pulcinelli*, Rossiniego w *Grze w karty* czy Czajkowskiego w *Pocałunku wieszczki*”. IDEM: *Literackość muzyki — muzyczność literatury...*, s. 197.

<sup>95</sup> Ibidem.

kować pewne treści literackie i pewnie dlatego „w muzyce instrumentalnej największą nośność mają przytoczenia utworów wokalnych, z natury rzeczy wyposażonych w tekst”<sup>96</sup>. Potwierdzeniem tego spostrzeżenia jest chętnie wykorzystywanie cytatów pochodzących z chorału gregoriańskiego, chorału protestanckiego, z pieśni religijnych lub patriotycznych. Na gruncie polskim przykładów dostarczać mogą muzyczne cytaty z sekwencji *Dies Irae*, z pieśni *Boże coś Polskę*, z hymnu *Bogurodzica* czy z suplikacji *Święty Boże...* — wszystkie budzące określone konotacje literackie.

Nawet mniej znane powszechnie fragmenty muzyki wokalne zacytowane w kompozycjach instrumentalnych dowodzą natomiast możliwości ich interpretacji w postaci odwołania się do oryginalnego tekstu, sugerującego słuchaczowi konkretne znaczenia i zapraszającego go do interpretacji programowych. Strategie takie obecne były choćby w utworach Johannesa Brahmsa czy Gustava Mahlera, gdy cytowali oni w symfoniach własne pieśni, lub na przykład gdy cytaty z *Symfonii lirycznej* Aleksandra Zemlinskiego pojawiły się w *Suicie lirycznej* Albana Berga (1925—1926)<sup>97</sup>.

Dobrymi przykładami cytatów wspomagających „literackość muzyki” są również cytaty pełniące funkcję „kulturalnych symboli”<sup>98</sup>. Zara Minc pisała: „Ponieważ cytat odsyła do tekstu, a inne rodzaje ‘cudzego słowa’ do mowy nieuformowanej, właśnie cytaty mogą pełnić rolę ‘kulturalnych symboli’”<sup>99</sup>. Takimi „kulturalnymi symbolami” są przede wszystkim cytaty z hymnów narodowych, szeroko i jednoznacznie wykorzystywane przez twórców pragnących poza-dźwiękowej semantyzacji swej muzyki.

Wreszcie cytatami mającymi pełnić funkcje literackie mogą być cytaty z utworów instrumentalnych czy cytaty z folkloru, niekojarzone co prawda z żadnym tekstem, ale symbolizujące coś pozamuzycznego (w cytatach z folkloru ważna jest sama „ludowość”<sup>100</sup>). Nawet takie cytaty, choć bezpośrednio nieewokujące treści literackich, pomagają w literackim stylu odbioru muzyki, albowiem ich „wartości konotacyjne nie są mniej doniosłe niż rola w przebiegu dzieła muzycznego”<sup>101</sup>.

Ogólnie rzecz biorąc, cytaty muzyczne stanowiące sposób wychodzenia poza tworzywo samej muzyki (tak samo jak cytaty literackie) mają za zadanie apelować nie tylko „do samego tekstu słownego, także do wiedzy o roli, jaką cytowana pieśń odegrała, do wiedzy o jej powstaniu, funkcjonowaniu, o jej kontekście historycznym”<sup>102</sup>. Muszą więc posiadać zdolności konotacyjne, muszą odznaczać się nie tyle specyficznymi jakościami muzycznymi, ile rozpoznawalnością stanowiącą wynik zakotwiczenia w danej kulturze<sup>103</sup>.

To właśnie owa cecha rozpoznawalności zdecydowała, iż w europejskiej kulturze muzycznej określony został swoisty repertuar cytatów, wyznaczony przez „cytatową topikę muzyczną o założeniach wyraźnie literackich”<sup>104</sup>. Nie jest to repertuar zbyt rozległy, jednak wyraźnie i powszechnie identyfikowalny, a przykładów dostarczają choćby: *Marsylianka* — używana jako symbol rewolucji, oporu; hymn *God Save the King/Queen* — jako symbol starego porządku świata, uprzywilejowanej roli przywódcy, siły królewskiej i podkreślenie narodowej tożsamości w krajach obcych; *Bogurodzica* — symbol narodowej tożsamości; chorał *Ein feste Burg* — jako symbol reformacji; czy sekwencja *Dies Irae* — symbol grozy śmierci, wojny, symbol Sądu Ostatecznego (a nawet szerzej: symbol średniowiecza).

<sup>96</sup> Ibidem.

<sup>97</sup> Por. J.P. BURKHOLDER: *Quotation*. In: *The New grove dictionary of music and musicians*. Vol. 20. Ed. S. SANDIE. 2<sup>nd</sup> edn. London 2001, s. 689—690.

<sup>98</sup> Por. M. GŁOWIŃSKI: *Literackość muzyki — muzyczność literatury...*, s. 197.

<sup>99</sup> Z. MINC: *Funkcja reminiscencji w poezji A. Błoka*. „Trudy po znakowym systemie” 1973, выпуск 6, s. 387; cyt. za: M. GŁOWIŃSKI: *Literackość muzyki — muzyczność literatury...*, s. 197.

<sup>100</sup> Por. M. GŁOWIŃSKI: *Literackość muzyki — muzyczność literatury...*, s. 198.

<sup>101</sup> Ibidem.

<sup>102</sup> Ibidem.

<sup>103</sup> Por. ibidem.

<sup>104</sup> Ibidem.

Ważną jakością takich cytatów o silnych zdolnościach konotacyjnych (czyli o założeniach wyrażnie literackich) jest ich niezusuwalność<sup>105</sup>. Mogą być one bowiem wykorzystywane wielokrotnie, w rozmaitych kontekstach (poważnych, parodiowych, a nawet zbliżających się do kiczu), a na ogół nie utracą swego znaczeniowego charakteru. Więcej nawet, jak zauważa Głowiński: „[...] często przywoływania mogą podnosić jeszcze ich użyteczność, bo stają się łatwiej rozpoznawalne, łatwiej można odczytać kryjące się poza nimi intencje literackie”<sup>106</sup>.

Obecność niektórych cytatów muzycznych o charakterze symbolicznym może być także tłumaczona w kontekście tzw. teorii recepcji o charakterze kumulatywnym (pojawiającej się na gruncie badań literackich). Kumulatywność taka, będąca jednym ze składników stylu odbioru, uwzględnia odwołania historyczne dotyczące konkretnego dzieła. Tym samym na współczesną recepcję utworu ma wpływ jej uprzedni, historyczny odbiór. Świadomość zaś roli, jaką dane dzieło odgrywało w historii lub w danej kulturze, towarzyszy odbiorowi obecnemu i w pewnym stopniu modyfikuje go<sup>107</sup> (uwzględnia się zatem poprzednie style czytania tego tekstu). W przypadku muzyki najlepszym przykładem zdaje się użycie cytatu z *Bogurodzicy* w polskich utworach skomponowanych w XX wieku. Sama już obecność takiego cytatu, wzmacniana świadomością roli, jaką odegrała ta pieśń w historii i kulturze naszego narodu, w istotny sposób wpływa na odbiór współcześnie pisanej muzyki. I poniekąd warunkuje jej właściwy odbiór nawet u mało wyrobionego słuchacza.

## Uwagi końcowe

Tak jak na gruncie literatury, badanej z perspektywy teorii komunikacji, pojedynczy utwór, który „przez swą strukturę zakłada odbiór także poza kontekstem i kodem macierzystym”<sup>108</sup>, można uznać za współtwórcę pewnej sytuacji komunikacyjnej, tak samo — w komunikacyjnej perspektywie — postrzegać można konkretny utwór muzyczny. I jeśli prawidłowe odczytanie tekstu literackiego zapewnia kompetencja literacka, to właściwy, zgodny z intencją kompozytora odbiór utworu muzycznego jest możliwy tylko z udziałem kompetencji muzycznej. Im szerszy jej zasięg, im wyższy jej poziom, tym oczywiście bardziej adekwatna interpretacja odbiorcza muzyki, tym pełniejsza, lepsza komunikacja pomiędzy kompozytorem a słuchaczem.

Jednak pragnienie, by akt komunikacyjny zaistniał faktycznie, zaistniał możliwie najpełniej, leży nie tylko po stronie odbiorcy (ten przecież może poszukiwać w muzyce na przykład jedynie przeżyć uwznioślających, czysto estetycznych, nie troszcząc się o intencjonalny przekaz dzieła), lecz i po stronie nadawcy — kompozytora. To twórca, pisząc muzykę, przeżywa pewien rodzaj napięcia pomiędzy pragnieniem najpełniejszego wyrażenia siebie poprzez sztukę dźwięku a nawiązaniem dialogu z odbiorcą, sprowokowaniem adekwatnej interpretacji. By to napięcie rozwiązać — kompozytor może posłużyć się różnymi metodami, różnymi strategiami. Te ostatnie reprezentuje właśnie strategia cytowania „muzyki w muzyce”.

Cytat semantyzuje bowiem przekaz muzyczny, pomaga ewokować konkretne treści pozadźwiękowe (poprzez związane z nimi skojarzenia), nadaje utworowi wymiar symboliczny

<sup>105</sup> Por. *ibidem*, s. 200.

<sup>106</sup> *Ibidem*; Głowiński podaje przykład zasięgu cytatu z sekwencji *Dies Irae*, który pojawiał się od *Symfonii fantastycznej* Berliozą do utworu Crumba, mającego być współczesną muzyką piekiel, cytatu, który wciąż nie zatracił wartości konotacyjnych.

<sup>107</sup> Por. M. GŁOWIŃSKI: *Dzieło wobec odbiorcy...*, s. 134.

<sup>108</sup> *Ibidem*, s. 135.



(poprzez użyte konotacje — cytaty symboliczne), kierunek intencjonalny, indeksykalny (poprzez wskazanie na danego twórcę czy konkretny utwór), umożliwia wreszcie „spotkanie w jednej muzyce” różnych jakości (na przykład muzyki „wysokiej” i trywialnej, popularnej) oraz różnych stylów (muzyki dawnej i późniejszej, często — jak w naszym wypadku: dwudziestowiecznej). Cytat jest wypowiedzią nacechowaną znaczeniowością.

Cytat, w pewnym sensie, ubogacając muzyczne przesłanie, niejednokrotnie równocześnie je zawęża, ponieważ precyzyjnie je ukierunkowuje, ponieważ ukonkretnia i sprowadza do ściśle określonego wymiaru. Czasami też cytaty ułatwiają słuchanie, stwarzając możliwość literackiego odbioru muzyki, czasami zaś percepcję — właśnie poprzez taką literackość muzyki — utrudniają.

Z pewnością jednak cytaty muzyczne, na który została skierowana właściwa intencja odbiorcza słuchacza, czyli taki, który został przez odbiorcę postrzeżony, nie pozostaje bez wpływu na intencjonalny przekaz kompozycji. Dlatego że stanowiąc przykład strategii intertekstualnej, odsyła do innych tekstów (nie tylko muzycznych), zaburza linearyzm narracji muzycznej w stronę odwołań w rodzaju „kłącza”. Moduluje interpretację treściową dalszego toku utworu muzycznego. Tym samym zaś zachęca do słuchania czynnego, do aktywnej muzycznej interlektury.

Wybitny semiotyk muzyki Kofi Agawu pisał:

Świadome „słuchanie intertekstualne” zwalnia tempo narracji, poszerzając przestrzenny [...] wymiar dzieła. [...]. Stwarza subświaty, wprowadzając do sfery odbioru nowe i czasem nieoczekiwane relacje. Pozwalają one na takie słuchanie, które nie jest li tylko bezpośrednim, linearnym pokonywaniem drogi między dwoma punktami w czasie A i Z, ale wysoce urozmaiconą podróżą z przystankami. Odniesienia do tego, co z przodu, z tyłu i „po bokach” zmuszają do rewidowania poczucia początku i końca, niepomernie wzbogacając doznania słuchowe. Odbiór intertekstualny osłabia hegemonię narracyjności, przypominając raczej poruszanie się w przestrzeni czasowej i budowanie złożonej sieci relacji wokół tekstu oraz intertekstów<sup>109</sup>.

Poszukiwanie sensów i odniesień cytatu muzycznego odsłania zatem nowe pola interpretacji.

## Bibliografia

- AGAWU K.: *The Second Nachtmusik from Mahler's Seventh Symphony*. In: *Analytical strategies and musical interpretation. Essays on nineteenth- and twentieth-century music*. Eds. C. AYREY, M. EVERIST. Cambridge—New York 1996.
- BARTHES R.: *L'analyse rhétorique*. In: *Littérature et société*. Bruxelles 1967.
- BERGER K.: *Potęga smaku. Teoria sztuki*. Przeł. A. TENCZYŃSKA. Gdańsk 2008.
- BERNSTEIN B.: *A socio-linguistic approach to social learning*. In: *Man, language and society. Contributions to the sociology of language*. Ed. S.K. GHOSH. The Hague 1972.
- BERNSTEIN B.: *Language and social class*. „The British Journal of Sociology” 1959, Vol. 11, Issue 4.
- BOURDIEU P.: *Éléments d'une théorie sociologique de la perception artistique*. «Revue internationale des sciences sociales» 1968, n° 4.
- BOURDIEU P.: *La disposition esthétique et la compétence artistique*. «Les temps modernes» 1972, 2.
- BOURDIEU P.: *La distinction*. Paris 1979.

<sup>109</sup> K. AGAWU: *The Second Nachtmusik from Mahler's Seventh Symphony*. In: *Analytical strategies and musical interpretation. Essays on nineteenth- and twentieth-century music*. Eds. C. AYREY, M. EVERIST. Cambridge—New York 1996, s. 236—237; cyt. za: Th. WESELMANN: *Musica incrostata. Szkice o muzyce Krzysztofa Meyera*. Przeł. D. GWIZDALANKA. Poznań 2003, s. 118.



- BURKHOLDER J.P.: *Quotation*. In: *The New grove dictionary of music and musicians*. Vol. 20. Ed. S. SADIE. 2<sup>nd</sup> edn. London 2001.
- CHOMSKY N.: *Language and mind*. New York 1968.
- CULLER J.: *Presupozycje i intertekstualność*. Przeł. K. ROSNER. „Pamiętnik Literacki” 1980, R. 21, z. 3.
- ECO U.: *Le problème de la réception*. In: *Critique sociologique et critique psychanalytique*. Bruxelles 1970.
- GŁOWIŃSKI M.: *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej*. Kraków 1998.
- GŁOWIŃSKI M.: *Literackość muzyki — muzyczność literatury*. W: IDEM: *Narracje literackie i nieliterackie*. Kraków 1997.
- GŁOWIŃSKI M.: *O intertekstualności*. „Pamiętnik Literacki” 1986, R. 77, z. 4.
- HYMES D.: *Why linguistics needs the sociologist*. “Social Research” 1967, Winter.
- KMITA J.: *Z metodologicznych problemów interpretacji humanistycznej*. Warszawa 1981.
- KORPOROWICZ L.: *Kompetencja kulturowa jako problem badawczy*. „Kultura i Społeczeństwo” 1983, nr 1.
- LISSA Z.: *O cytacie w muzyce*. W: EADEM: *Szkice z estetyki muzycznej*. Kraków 1965.
- MATUCHNIAK-KRASUSKA A.: *Gust i kompetencja*. Łódź 1988.
- MATUCHNIAK-KRASUSKA A.: *Wiedza o sztuce i kompetencja artystyczna jako warunki odbioru sztuki*. „Kultura i Społeczeństwo” 1988, R. 30, nr 1.
- MEYER L.B.: *Emocja i znaczenie w muzyce*. Przeł. A. BUCHNER, K. BERGER. Kraków 1974.
- MIKA B.: *Muzyka jako znak (w kontekście analizy paradygmatycznej)*. Lublin 2007.
- MINC Z.: *Funkcja reminiscencji w poezji A. Błoka*. „Trudy po znakowym systemie” 1973, wydanie 6.
- NYCZ R.: *Poetyka intertekstualna. Tradycje i perspektywy*. W: Krzysztof Penderecki — *muzyka ery intertekstualnej. Studia i interpretacje*. Red. M. TOMASZEWSKI, E. SIEMDAJ. Kraków 2005.
- OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA A.: *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*. W: *Problemy socjologii literatury*. Red. J. SŁAWIŃSKI. Wrocław 1971.
- PIOTROWSKI A.: *O pojęciu kompetencji komunikatywnej*. W: *Zagadnienia socjo- i psycholingwistyki*. Red. A. SCHAFF. Wrocław 1980.
- RIFFATERRE M.: *La Syllepse intertextuelle*. « Poétique » 1979, n° 40.
- STEFANI G.: *La competenza musicale*. Bologna 1982; angielska wersja: IDEM: *A Theory of musical competence*. “Semiotica” 1987, Vol. 66, Issue 3 (Special Issue: *Semiotics of music*).
- USPIENSKI B.A.: *Problemy lingwistycznej typologii w aspekcie rozliczenia „goworiaszczego” [adresanta] i „słuszajuszczego” [adresata]*. In: *To honor Roman Jakobson. Essays on the occasion of his seventieth birthday*. Vol. 3. The Hague 1967.
- WESELMANN Th.: *Musica incrostata. Szkice o muzyce Krzysztofa Meyera*. Przeł. D. GWIZDALANKA. Poznań 2003.

## Quotation in music. Discovering meanings as interpretation

### Summary

The following article discusses the notion of quotation in music and its communicative qualities, which affect the interpretation of the art of the sound. In music, quotation is defined as a sound structure borrowed from another, existing piece, quoted exactly or almost exactly. It constitutes one of the many ways to incorporate existing material, but it is at the same time extremely specific. It is utilized by composers for particular expressions and meanings it evokes. The composer, counting on the listeners to recognize the quotation and understand the associations connected with the type of music used in the piece, manipulates also the interpretation of the following parts of the piece. A quotation is thus intentional — it functions properly only when the listener is actively directed towards it.

The author utilizes theory of communication (literary studies), linguistic, cultural and musical competence as well as styles of reception (theorized by literature and music theory). Moreover, she points to the connotations of a musical quotation, situating the phenomenon within the sphere of intertextuality.

**Key words:** musical quotation, interpretation, communication theory, styles of reception, intertextuality