

Bogumiła Mika

---

Instytut Muzyki, Wydział Artystyczny  
Uniwersytet Śląski

## **„Muzyka w muzyce” Igora Strawińskiego i sposoby interpretacji tej procedury w piśmiennictwie muzykologicznym – przegląd stanowisk**

Zagadnienie „muzyki w muzyce” – rozumianej jako procedura kompozytorska obejmująca cytaty, odwołania do muzyki istniejącej, przywołania tej muzyki, aluzje, imitacje, zapożyczenia, modelowanie itd. – w odniesieniu do twórczości Igora Strawińskiego doczekało się w minionym półwieczu szeregu opracowań muzykologicznych. Przegląd literatury z tego zakresu – napisanej w języku angielskim, francuskim, niemieckim i polskim – pozwolił na wyłonienie blisko dwudziestu prac naukowych (artykułów lub rozdziałów w książkach), w których tytułowa kwestia tego artykułu była dyskutowana.

Na podstawie dokonanego przeglądu można wyodrębnić kluczowe daty w piśmiennictwie na temat „muzyki w muzyce” u Strawińskiego. Byłyby to:

- rok 1962 – rok wizyty Strawińskiego w rodzinnej Rosji po wielu latach nieobecności;
- lata 70. XX wieku, kiedy to kwestia „muzyki w muzyce” wzbudzała szczególne zainteresowania w muzykologii<sup>1</sup>, w związku z badaniami nad tzw. intertekstualnością;
- koniec lat 90. XX wieku i początek XXI stulecia – gdy podejmowano próby systematycznego i całościowego opracowania kwestii „muzyki w muzyce”. Te opracowania rodziły się w nowym kontekście kultury postmodernistycznej i w obrębie „nowej muzykologii”, która takie procedury, jak zapożyczenia, cytaty, przywołania i aluzje uznała za ważne.

---

<sup>1</sup> Wymieniam tu kilka przykładowych prac na temat „muzyki w muzyce” pomijając teksty dotyczące Strawińskiego, dyskutowane w głównym tekście. Por. więc np. W. Boetticher, *Zur Zitatpraxis in R. Schumann Klavierwerken*, w: *Festgabe für Heinrich Hüsch*, red. H. Becker i R. Gerlach, München, Fink, 1970, s. 63-73; H. Goldschmidt, *Zitat oder Parodie*, „Beiträge zum Musikwissenschaft” 1970, nr 12, s. 171-198; J. A. Meyer, *Beethoven and Bartok – A Structural Parallel*, „The Music Review” 1970, nr 31, s. 315-321; C. Sterne, *The Quotations in Charles Ives’s Second Symphony*, „Music & Letters” 1971, nr 52, s. 39-45; C. Kühn, *Das Zitat in der Musik der Gegenwart - mit Ausblicken auf bildende Kunst und Literatur*, Hamburg, Verlag der Musikalienhandl, 1972; T. Kneif, *Zur Semantik des musikalischen Zitats*, „Neue Zeitschrift für Musik” 1973, nr 134, s. 3-9; G. Gruber, *Das Zitat als historisches und systematisches Problem*, „Musicologica Austriaca” 1977, nr 1, s. 121-135; B. Sonntag, *Untersuchungen zur Collagetechnik in der Musik des 20. Jahrhunderts*, Regensburg, Bosse, 1977; Ch. Balantine, *Charles Ives and the Meaning of Quotation in Music*, „The Musical Quarterly” 1979, nr 65, s. 167-184.

Przed podjęciem dyskusji na temat najważniejszych tekstów traktujących o „muzyce w muzyce” Strawińskiego warto jeszcze zaznaczyć, że główny obszar zainteresowania badaczy podejmujących ten wątek stanowiła oczywiście muzyka skomponowana w dwóch okresach twórczych autora *Święta Wiosny*, tj. w tzw. okresie rosyjskim oraz neoklasycznym.

Nasz przegląd warto rozpocząć od artykułu Hansa Christopha Worbsa zatytułowanego *Das Zitat in der Neuen Musik*<sup>2</sup> z 1961 roku, jednego z pierwszych tekstów referowanej tu tematyki. Autor poświęcił w nim jednak muzyce Strawińskiego i cytatom użytym przez niego, wyłącznie jeden akapit. Co natomiast ważne, cytaty muzyczne uznał za istotny składnik wypowiedzi kompozytorskiej.

Początkowo – blisko 50 lat temu – muzykologów interesowało zasadniczo wyłącznie wymienianie utworów wykorzystanych przez Strawińskiego w jego własnej muzyce i wskazanie miejsc w partyturach, w których takie kompozycje się pojawiały<sup>3</sup>. Do studiów tego typu należy *Das Zitat bei Igor Strawinsky* Uwe Krämera z 1970 roku<sup>4</sup>.

Krämer wymienił jedynie chronologicznie motywy i tematy cytowane przez Strawińskiego w jego muzyce. Tekst zilustrował fragmentami partytur – wskazując tym samym na podobieństwa między oryginałami i cytatami u Strawińskiego. Krämer analizie poddał następujące kompozycje: *Ognisty ptak* (1909-1910), *Pietruszka* (1910-1911), *Święta Wiosny* (1911-1913), *Wesele* (1914-1917), *Gra w karty* (1936), *Polka cyrkowa* (1942) i *Preludium powitalne* (1955). Swój tekst muzykolog wzbogacił kilkoma wypowiedziami Strawińskiego na temat „zapożyczeń w muzyce”, odwołał się też do opinii innych badaczy i do cytatów literackich (pojawiających się w różnych epokach).

Nowe podejście metodologiczne do kwestii „muzyki w muzyce” wyraziło się w analizie idiomu języka muzycznego Strawińskiego z uwzględnieniem dokonanych przez niego sposobów transformacji cech melodycznych i rytmicznych rosyjskiego folkloru. Taka bowiem strategia kompozytorska pozwoliła autorowi *Święta Wiosny* stworzyć oryginalną muzykę własną, wręcz nasyconą idiomatyką muzyki ludowej. Cykl prac z takiego zakresu zapoczątkowała Alicja Jarzębska tekstem *Folklor rosyjski w „Pietruszce” Igora Strawińskiego*<sup>5</sup> z 1973 roku. Muzykolog wyszła od przypomnienia podstawowych wniosków pracy Fredericka Sternfelda<sup>6</sup>, zwracając uwagę na fakt, iż koncentrował się on głównie na wykazaniu zbieżności melodycznej tematów w *Pietruszce* z pieśniami opublikowanymi lub tylko popularnymi na początku XX wieku. Sama Jarzębska nie zatrzymała się w swej pracy badacza wyłącznie na stworzeniu katalogu cytatów i zapożyczeń w *Pietruszce* Strawińskiego, ani nawet na wykazaniu ich podobieństw z oryginałami. Celem uczzonej stała się próba zbadania, w jaki sposób Strawiński wykorzystał w swym balecie rosyjski folklor. Zanalizowała ona zatem sposoby transformacji melodii, metrum i rytmu, sposoby stylizacji muzyki ludowej, sposoby wykorzystania harmonii i podporządkowania jej koncepcji barwnej. Zauważyła, że Strawiński harmonizował melodie ludowe wnikając głęboko we właściwości tonalne folkloru rosyjskiego. Autorka zidentyfikowała też dwa typy faktury użyte przez kompozytora w *tutti*: przeciwstawianie jednorodnych grup instrumentalnych lub

<sup>2</sup> H.Ch. Worbs, *Das Zitat in der Neuen Musik*, „Neue Zeitschrift für Musik” 1961, nr 122/2, s. 47-49.

<sup>3</sup> Chronologicznie pierwszą pracą z omawianego zakresu byłby artykuł F.W. Sternfelda (*Some Russian Folk Songs in Stravinsky's Petroushka*, Music Library Associations Notes II, 1945, s. 95-107), który jednak znam tylko pośrednio z artykułu A. Jarzębskiej, o czym będzie mowa jeszcze w tekście.

<sup>4</sup> U. Krämer, *Das Zitat bei Igor Strawinsky*, „Neue Zeitschrift für Musik” 1970, nr 131, s. 135-141.

<sup>5</sup> A. Jarzębska, *Folklor rosyjski w „Pietruszce” Igora Strawińskiego*, „Muzyka” 1973, nr 3, s. 77-90.

<sup>6</sup> F.W. Sternfeld, *op. cit.*

współdziałanie wszystkich instrumentów w ramach stałej dynamiki *forte*. W konkluzji Jarzębska zaznaczyła, że Strawiński wykorzystał twórczość ludową głównie w skrajnych obrazach *Pietruszki*.

Do tej samej, pod względem metodologicznym, grupy tekstów mogą być zaliczone dwie prace Lawrence'a Mortona. W pierwszej – z 1962 roku, zatytułowanej *Stravinsky and Tchaikovsky: La baiser de la fée*<sup>7</sup>, Morton wymienił szczegółowo podobieństwa między muzyką Strawińskiego i Czajkowskiego, a następnie przystąpił do interpretacji procedury zapożyczenia.

Morton wyszedł od przypomnienia stosunku Strawińskiego do Czajkowskiego. Podziw autora *Święta Wiosny* dla twórcy *Dziadka do orzechów* zaczął się już bowiem w latach 90. XIX wieku, gdy w Petersburgu wystawiono balety klasyka. Dla 12-letniego Igora niepowtarzalnym doświadczeniem okazało się zobaczenie autora *Patetycznej* we foyer Teatru Maryjskiego w 50. rocznicę wystawienia *Rusłana i Ludmiły*<sup>8</sup>. Szczyt zainteresowania Strawińskiego muzyką Czajkowskiego przypadł na lata 20. XX wieku, kiedy to zorkiestrował on kilka numerów baletu *Śpiąca królewna* wystawianego przez Diagilewa w Londynie<sup>9</sup>.

Morton przypomniał także okoliczności powstania *Pocałunku wieszczki*; było nim zamówienie Idy Rubinstein dla nowego przedsięwzięcia mającego uczcić w 1928 roku 35. rocznicę śmierci Czajkowskiego. Morton podjął się analizy zapożyczeń z kompozycji Czajkowskiego w muzyce baletu Strawińskiego (materiałem źródłowym stało się 14 utworów fortepianowych albo lub przeznaczonych na głos z fortepianem Czajkowskiego), wykazując szczegółowo, co i kiedy zostało zapożyczone, komentując jedynie sporadycznie sposoby przekształceń oryginału. Na podstawie przeprowadzonej analizy zauważył, że jedynie dwa utwory Czajkowskiego zostały użyte w *Pocałunku wieszczki* w całości, choć i te poddano znaczącym transformacjom. Inne zapożyczenia z muzyki Czajkowskiego to jedynie krótkie fragmenty i to w dodatku całkowicie przekształcone, trudno więc rozpoznawalne.

Morton przypomniał, że Strawiński przy różnych okazjach wyrażał podziw dla melodycznego talentu Czajkowskiego, dlatego więc zapożyczone z niego melodie nie tyle zmieniał, ile traktował jak tematy (a nie jako satysfakcjonującą całość), jak materiał dla dalszego rozwoju.

W konkluzji Morton podkreślił, iż dla Strawińskiego ważniejsze były pewne idee płynące z muzyki Czajkowskiego, niż same oryginalne melodie. Kompozytor potrzebował idei, z których mógłby wyprowadzić swą własną syntaksę, dzięki własnemu kunsztowi wypracować swój idiom. Przy takim podejściu muzyka Czajkowskiego generalnie służyła Strawińskiemu przede wszystkim jako źródło inspiracji. Autor *Święta Wiosny* choć zafascynowany był Czajkowskim, to nie uległ wpływom wielkiego poprzednika. W rezultacie udoskonalił wzorce zaczerpnięte z Czajkowskiego i stworzył kompozycję lepszą niż oryginał. *Pocałunek wieszczki* przynależy więc bardziej do Strawińskiego niż do Czajkowskiego, choć tego ostatniego twórcę oczywiście rozpoznamy po niektórych melodiach, odniesieniach metaforycznych i pewnych cechach stylistycznych. Balet jest zatem swoistym aktem krytycyzmu – portretem Czajkowskiego, który go nie przypomina – ocenia Morton.

W drugim ze swych artykułów, pochodzącym z 1979 roku a zatytułowanym *Footnotes to Stravinsky Studies: 'Le Sacre du Printemps'*<sup>10</sup> Lawrence Morton wykazał,

<sup>7</sup> L. Morton, *Stravinsky and Tchaikovsky: La baiser de la fée*, „The Musical Quarterly” 1962, nr 48, s. 313-326.

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 313.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> L. Morton, *Footnotes to Stravinsky Studies: "Le Sacre du Printemps"*, „Tempo” 1979, nr 128, s. 9-16.

że motywy melodyczne w *Święcie Wiosny* Strawińskiego pochodzą ze zbioru Antoniego Juskiewicza<sup>11</sup> *Litewskie melodie ludowe*, opublikowanym w Krakowie z 1900 roku i zawierającym 1785 przykładów muzycznych. Morton przypomniał powody skomponowania *Święta Wiosny* i opisał szczegółowo okoliczności powstania baletu. Zwrócił uwagę na rolę marzeń czy wizji sennych dla całej twórczości Strawińskiego, ale – co zdecydowanie ważniejsze – na zbiór poematów *Jar – wiersze liryczne i liryczno-epickie* z 1906 roku Sergieja Mitrofanowicza Gorodeckiego (1884-1967) – rosyjskiego poety i pisarza, z którego utwór *Jariła* – prawdopodobnie bezpośrednio zainspirował powstanie *Święta Wiosny* (*Jariła* – to nazwa jednego z głównych bogów słowiańskiej mitologii przedchrześcijańskiej – boga wiosny, a wiersz *Jariła* opowiadał o pogańskim rytuale poświęcenia młodej dziewczyny dla przebłagania tegoż właśnie boga). Morton wskazał również na liczne podobieństwa między kompozycją Strawińskiego i wybranymi melodiami z kolekcji Juskiewicza. W konkluzji swego tekstu Morton dokonał porównania trzech baletów rosyjskich Strawińskiego. Stwierdził, że melodie ludowe w *Ognistym ptaku* i w *Pietruszce* są łatwo rozpoznawalne i zachowują swą ludową identyfikację (były bezpośrednimi cytatami z folkloru), chociaż zostały bogato zorkiestrowane. W *Święcie Wiosny* tymczasem melodie ludowe stały się niemal „osobistą własnością kompozytora”. Strawiński posługując się folklorem zachował się tak, jakby zapomniał o ludowym pochodzeniu melodii i traktował je jako własne pomysły muzyczne.

„Muzyka w muzyce” u Strawińskiego przez niektórych badaczy opisana była z uwzględnieniem modeli zastosowanych przez twórcę. W taką perspektywę wpisali się Edward T. Cone w swym artykule *The Uses of Conventions: Stravinsky and His Models*<sup>12</sup>. Tekst ten w 1962 roku był jednym z pierwszych studiów poświęconych „muzyce w muzyce” u Strawińskiego. Cone skupił się na *Symfonii in C* odczytując tę kompozycję jako reinterpretację klasycznego modelu formalnego.

Cone rozpoczął swój tekst od skierowania uwagi czytelnika w stronę socjologiczną (psychologiczną) poruszając kwestie kompetencji odbiorcy muzyki, idealnego słuchacza, oczekiwań i zaskoczenia (elementu niespodzianki) towarzyszących procesowi słuchania. Analizując *Symfonię in C* muzykolog porównał muzykę Strawińskiego i Haydna. Przypomniał, że Haydn pisał dla publiczności żądającej wciąż nowych utworów, mógł więc liczyć na słuchacza idealnego, oswojonego z każdym detalem stylu jego czasów. Strawiński tymczasem musiał polegać na pasywnym, historycznie zorientowanym uczestniku koncertu w XX wieku. U Haydna „niespodzianki” w obrębie muzyki symfonicznej były dwojakiego rodzaju: 1/ wyrastające nagle i spontanicznie z muzycznego materiału; 2/ przybierające postać „gry z formą” – formą rozumianą jako wzorzec dla twórczego rozwoju.

Następnie Cone przeprowadził analizę *Symfonii in C* Strawińskiego, zwracając uwagę na oparcie jej formy na klasycznym modelu, jednak bez użycia tematycznych cytatów. Jego analiza miała na celu odkrycie zarówno „klasycznych” cech w muzyce Strawińskiego, jak i „niespodzianek” w obrębie tej „klasyczności”. Cone podkreślił, że muzyka klasyczna interesowała Strawińskiego z powodu rozkładu fraz i okresów muzycznych starannie „przylegających” do potrzeb tonalności funkcyjnej. W *Symfonii in C* Strawiński nie rozszerzył klasycznego modelu symfonii, lecz dokonał jego reinter-

---

<sup>11</sup> Pełny tytuł zbioru brzmi: *Melodie ludowe litewskie, zebrane przez księdza Antoniego Juskiewicza, opracowane przez Oskara Kolberga i Izydora Kopernickiego, a ostatecznie opracowane, zredagowane i wydane przez Zygmunta Noskowskiego i Jana Baudouin'a de Courtenay*, Kraków, Wydawnictwo Akademii Umiejętności, 1900.

<sup>12</sup> E.T. Cone, *The Uses of Convention: Stravinsky and His Models*, „The Musical Quarterly” 1962, nr 48, s. 287-299.

pretacji i transformacji. Cone przypomniał również swym czytelnikom, że *Symfonia in C* jako przykład utworu neoklasycznego przez wiele lat oskarżana była o parodystyczny pastisz<sup>13</sup>, dopiero niedawno zostało rozpoznana jako arcydzieło (przypominajmy, że pisał to w 1962 roku). W swym tekście Cone odwołał się również do muzyki Schönberga, twierdząc, że zarówno Haydn, jak i Schönberg nieustannie „modyfikowali konwencję i rozszerzali technikę swego muzycznego języka od wewnątrz”, podczas, gdy Strawiński dokonał tego niejako „z zewnątrz”, bo zapożyczone konwencje modyfikowały jego własny styl. Dlatego podobieństwo między symfonią Strawińskiego i Haydna jest jedynie podobieństwem powierzchownym.

Kategorią modeli zajęła się również Zofia Helman w swym studium „*Muzyka w muzyce*” u Igora Strawińskiego<sup>14</sup> opublikowanym w 1980 roku. Autorka wyodrębniła w nim cztery typy modeli obecnych w muzyce autora *Święta Wiosny* i służących za podstawę kształtowania kompozycji. Są to:

1. indywidualny styl wybranego kompozytora;
2. gatunek, schemat formalny, zasada kształtowania;
3. styl historyczny;
4. konkretny utwór.

Wybrane utwory Strawińskiego Helman przypisała do tych właśnie modeli w sposób następujący:

1. na modelu konkretnego kompozytora zostały oparte: *Pulcinella* (na Pergolesim) oraz *Pocałunek wieszczki* (na Czajkowskim), obecność muzyki protagonisty wzmocniona jest tu cytatami muzycznymi;
2. model muzycznego gatunku/ schematu formalnego lub zasad kształtowania został wykorzystany w takich utworach, jak: *Capriccio na fortepian i orkiestrę* (zasada zaczerpnięta z Praetoriusa); *Sonata fortepianowa* (wzorowana na sonacie barokowej), *Serenada* (wzorowana na formach suitowych z XVIII wieku w rodzaju *Nachtmusik*), *Apollo i muzy* oraz *Persefona* (na balecie klasycystycznym), a także *Mawra* (na operze buffa);
3. wybrany styl historyczny stanowił podstawę takich utworów, jak *Koncert skrzypcowy* (styl barokowy), *Oktet na instrumenty dęte*, *Koncert in Es*, *Dumbarton Oaks* (styl muzyki baroku), *Capriccio na fortepian i orkiestrę* (styl brillant Webera i Mendelssohna), *Symfonia in C* (klasycyzm wiedeński, szczególnie w wersji Haydna i Beethovena);
4. wybrana kompozycja stanowi podstawę modelowania, jak w III części *Sonaty fortepianowej* Strawińskiego (opartej na *Fudze e-moll DWK I* Bacha).

Niezwykle ważny wkład w dyskusję na temat procedury „muzyki w muzyce” u Strawińskiego wniósł Richard Taruskin swym artykułem *Russian Folk Melodies in „The Rite of Spring”*<sup>15</sup> z 1980 roku. Swój tekst Taruskin rozpoczął od pokazania zmiany stosunku Strawińskiego do ojczyzny i rosyjskiego folkloru.

W okresie komponowania *Święta Wiosny* Strawiński często demonstrował anty-folklorystyczną, kosmopolityczną i modernistyczną postawę. Twierdził nawet – w odniesieniu do całego swego tzw. rosyjskiego okresu – że jeśli jakiegokolwiek z tych utworów lub ich fragmenty brzmią jak oryginalna muzyka ludowa, to dzieje się tak z powodu jego nieświadomej „ludowej pamięci”, zdolności „fabrykowania” i nieświa-

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 299.

<sup>14</sup> Z. Helman, „*Muzyka w muzyce*” u Igora Strawińskiego, w: *Spotkania muzyczne w Baranowie 2/I: Muzyka w muzyce*, red. T. Małecka i L. Polony, Kraków 1980.

<sup>15</sup> R. Taruskin, *Russian Folk Melodies in “The Rite of Spring”*, „*Journal of the American Musicological Society*” 1980, nr 33, s. 501-543.

domego odtwarzania folkloru<sup>16</sup>. Taruskin pisał: „Strawińskiemu folklorizm, w istocie, w latach jego „wygnania” do Europy Zachodniej kojarzył się bardzo źle. Tak samo, jak wielu „białych emigrantów” tego czasu utożsamiał on folklorizm z rosyjską myślą polityczną i społeczną, które doprowadziły do katastrofy”<sup>17</sup>. Folklorizm kojarzył się Strawińskiemu z „tańczącym kołchozem” znienawidzonej czerwonej Rosji, w której sztuka miała być „narodowa w formie i socjalistyczna w treści”. Estetyczne przekonania Strawińskiego w latach 20. i 30. XX wieku były ściśle związane w prawicowymi poglądami politycznymi.

Taruskin przypomniał także, że Strawiński często deklarował, że *Święto Wiosny* ma czysto „symfoniczny” charakter i że „bardzo niewiele prawdziwej tradycji leży u podłoża tej muzyki”<sup>18</sup>. W rezultacie kompozytor preferował wykonanie baletu w wersji koncertowej<sup>19</sup>.

Nowe światło na tzw. „rosyjski okres” Strawińskiego zostało rzucone w latach 70. XX wieku, kiedy to - po wizycie 80-letniego kompozytora w ZSRR, a także już po jego śmierci zostały odnalezione nowe dokumenty w archiwach sowieckich.

Nowa dokumentacja przybrała trojaką postać. Tworzyły ją:

1/ fotografia wykonana w Ustiuługu, w letnim domu Strawińskiego, która zarejestrowała kompozytora w roli muzycznego etnografa, transkrybującego „pieśń wykonywaną przez niewidomego śpiewaka ludowego, który akompaniował sobie na lirze korbowej”<sup>20</sup>;

2/ list kompozytora skierowany do matki (datowany na luty 1916 roku), w którym Strawiński prosi o przesłanie mu zbioru pieśni ludowych ludu kaukaskiego, pieśni transkrybowanych /przy udziale fonografu)<sup>21</sup>;

3/ faksymile szkiców do *Święta Wiosny*. Ten dokument jest w istocie najważniejszy bowiem daje wgląd w:

- oryginalną chronologię komponowania poszczególnych sekcji baletu;
- w tematyczne związki, które faktycznie jednoczą muzycznie całe dzieło;
- progresywną ewolucję rytmicznych technik stosowanych przez Strawińskiego;
- relacje między baletem i rosyjską muzyką ludową, z której balet czerpie<sup>22</sup>.

Taruskin dokonał analizy szkiców do baletu *Święto Wiosny*, aby wyeksponować fakt, iż Strawiński nieustannie czerpał inspirację z rosyjskiej muzyki ludowej (z Ustiuługu). Muzykolog starał się też wyjaśnić, jakich procedur twórca użył, by dokonać transformacji i manipulacji oryginalnego materiału ludowego w swą własną muzykę. Dzięki tym procedurom folklor rosyjski stanowiący zasadniczą podstawę baletu, na pierwszy rzut oka stał się wręcz nierozpoznawalny.

Muzykolog dokonał analizy poszczególnych scen baletu, takich, jak: *Wiosenne korowody*, *Tajemniczy krąg dziewcząt*, *Wejście starców* oraz *Taniec Ziemi*. Na podstawie przeprowadzonych analiz i porównania oryginalnego materiału ludowego z muzyką Strawińskiego Taruskin wykazał, że podstawowym elementem adaptacji było metrum.

Ponadto kompozytor w swej procedurze adaptacji folkloru posłużył się takimi zabiegami technicznymi, jak:

- dyminucje wartości rytmicznych;

<sup>16</sup> I. Stravinsky i R. Craft, *Memories and Commentaries*, Garden City, N.Y., Doubleday 1960, s. 92.

<sup>17</sup> R. Taruskin, *op.cit.*, s. 504.

<sup>18</sup> I. Stravinsky i R. Craft, *Expositions and Developments*, London 1962, s. 165.

<sup>19</sup> R. Taruskin, *op.cit.*, s. 506.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 507-508.

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 508.

- redukcje taktów;
- transpozycje melodii i odwrócenia jej kierunku (przy zachowaniu następstwa interwałów);
- plagalne kontury melodii;
- „przerzucanie” dźwięków o oktawę w górę;
- powiązania motywiczne kilku melodii w jedną;
- zmiany dźwięku tonicznego osiągnęte alteracją chromatyczną;
- wprowadzenie ostinato;
- wprowadzenie paralelnych kwint.

Według Taruskina, elementy wyabstrahowane z folkloru stymulowały wyobraźnię Strawińskiego<sup>23</sup>. Kompozytor poszukiwał w muzyce ludowej podstawowej jakości dla swego muzycznego słownika i techniki<sup>24</sup>. Folkloru użył jako bodźca do wyzwolenia się z artystycznego *mainstreamu* i – podkreśla rosyjski badacz – jak się okazało, dokonał tym samym całkowitego przewrotu w muzyce<sup>25</sup>.

Z 1984 roku pochodzi książka francuskiej badaczki Françoise Escal *Le compositeur et ses modeles*<sup>26</sup>, w której to pojawia się rozdział dedykowany autorowi *Święta Wiosny*, zatytułowany: *La citation imaginaire: Stravinsky*<sup>27</sup>. Autorka, analizując twórczość z okresu „rosyjskiego” i „neoklasycznego” Strawińskiego zastanawia się na bazie jakiej muzyki stworzył on swe kompozycje i wyróżnia następujące typy zapożyczeń: cytaty dosłowne, cytaty stylistyczne, generalne nawiązania do systemu tonalnego. Badaczka podejmuje też takie wątki, jak: poziom znaczący i znaczony w muzyce; kontynuacja i dys-kontynuacja, heteronomia i autonomia dzieła, kwestia inspiracji, nostalgia za tym co minione, kompetencja odbiorcza słuchaczy, transformacja utworu znaczącego estetycznie w dzieło oryginalne. Escal zwraca uwagę, że modernizm Strawińskiego stanowi rezultat „gry” między muzyką dawną a współczesną; muzyka traktowana jest przez niego jako sposób autoekspresji i jako reprezentacja świata. Rozdział książki Escal dedykowany Strawińskiemu jest na tyle rozbudowany i wielowątkowy, że domaga się szerszego, szczegółowego zrelacjonowania, wykraczającego już poza niniejszy artykuł.

Oryginalny wkład w studia na temat „muzyki w muzyce” Strawińskiego wniósł w 1986 roku Joseph N. Straus artykułem zatytułowanym *Recompositions by Schoenberg, Stravinsky, and Webern*<sup>28</sup>. Straus podszedł do problemu rekompozycji w świetle lektury tekstów Harolda Blooma (*The Anxiety of Influence*<sup>29</sup>) oraz Petera Burkholdera (*Museum Pieces*<sup>30</sup>). Przypomniał również historię muzycznych re-kompozycji od XV wieku i powody stosowania takiej procedury. Badacz zwrócił uwagę na fakt, iż w XX wieku kompozytorzy znaleźli się w kulturze muzycznej zdominowanej przez postaci w przeszłości; w konsekwencji w swych utworach reinterpretowali przeszłość, by nie być przez nią „zdławionymi” lub też realizowali koncepcję neutralizacji znaczących i charakterystycznych dzieł przeszłości przez nałożenie nowych wyraźnych struktur muzycznych.

Procedurę re-kompozycji Straus omówił na przykładzie *Pulcinelli* Strawińskiego uznając utwór za przykład re-aranżacji modelu. Dla swej analizy użył teorii zbio-

<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 543.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> F. Escal, *Le compositeur et ses modeles*, Paris, PUF, 1984.

<sup>27</sup> *Ibidem*, s. 81-179.

<sup>28</sup> J. N. Straus, *Recompositions by Schoenberg, Stravinsky, and Webern*, „The Musical Quarterly” 1986, nr 72, s. 301-328.

<sup>29</sup> H. Bloom, *The Anxiety of Influence: a Theory of Poetry*, Oxford 1973.

<sup>30</sup> P. Burkholder, *Museum Pieces*, „Journal of Musicology” 1983, nr 2, s. 115-134.

rów klas wysokości. Straus wykazał, że w *Pulcinelli* Strawiński dokonał radykalnej rewizji struktur dźwiękowych poprzez ich transformacje motywiczne<sup>31</sup> (rekompozycje Strawińskiego były oparte o procesy motywiczne), a także przez użycie odpowiednich środków rytmicznych i barwę instrumentacyjną struktur zaczerpniętych z oryginalnej muzyki (Pergolesiego i innych twórców). W niektórych częściach Strawiński dodał również znaczącą ilość „falszywych nut”, nigdy nie było ich jednak zbyt dużo, tak więc „oryginał zawsze łatwo można odkryć pod powierzchnią”<sup>32</sup>. Nowe „falszywe nuty” były nakładane zawsze tak charakterystycznie, by wyodrębnić warstwę nałożoną na „dawną muzykę”. Strawiński wybierał również takie elementy źródłowego utworu, które mogłyby zostać uznane za odrębne muzyczne idee i poddawał je transformacjom motywicznym<sup>33</sup> (czasami były to transformacje radykalne). Użycie tych wszystkich procedur, a także wykorzystanie nie-tradycyjnych harmonii sprawiło, że stworzone zostało dzieło zwarte i spójne. Analiza za pomocą teorii zbiorów klas wysokości zastosowana dla *Pulcinelli* pozwoliła odkryć, że zbiory (klasy) motywów użyte przez Strawińskiego pochodziły z oryginału Pergolesiego<sup>34</sup>. Strawiński użył więc osiemnastowiecznego modelu jako prototypu własnej muzyki; dlatego nazwał *Pulcinellę* „spojrzeniem w lustro”<sup>35</sup>. Straus podkreślił również, że Strawiński „postrzegał siebie nie jako spadkobiercę dawnych mistrzów, ale jako twórcę samego siebie i swojej przeszłości”<sup>36</sup>. W muzyce dawnych mistrzów widział raczej „odbicie samego siebie”<sup>37</sup>.

Kolejnym badaczem wartym wymienienia jest muzykolog Margarita Mazo, która opublikowała dogłębną analizę baletu *Wesele* Strawińskiego w tekście zatytułowanym *Stravinsky's "Les Noces" and Russian Village Wedding Ritual*<sup>38</sup> z 1990 roku. Mazo, podobnie jak Taruskin, odwołała się do wizyty Strawińskiego w ZSRR w 1962 roku, po wielu latach nieobecności twórcy w ojczyźnie. Przypomniała, że Strawiński przyjęty był wówczas w ZSRR jako powracający celebryta. W czasie tej wizyty „Komsomolskaia Prawda” – sowiecka gazeta młodzieżowa, opublikowała fragment wypowiedzi kompozytora skierowanej do rodzimej publiczności. Mówił on: „Całe moje życie mówiłem po rosyjsku, sposobem mojej ekspresji jest rosyjski. Rosyjskość jest głęboko włączona w moją muzykę i leży w jej wewnętrznej naturze, choć na pierwszy rzut oka może to nie być dostrzegalne”<sup>39</sup>. Kilka dni później, 1 października 1962 roku, podczas oficjalnego obiadu w Moskwie – sowieccy kompozytorzy: Dymitr Szostakowicz, Aram Chaczaturian, Qara Qarayev i Tichon Chriennikow wzniesli toast na cześć autora *Święta Wiosny* przyznając się do wcześniejszego niewłaściwego zrozumienia jego muzyki. Strawiński w odpowiedzi rzekł: „Człowiek ma jedno miejsce urodzenia, jedną ojczyznę, jeden kraj – może mieć tylko jeden kraj – miejsce urodzenia jest najważniejszym czynnikiem w jego życiu. Żałuję, że okoliczności oddzieliły mnie od ojczyzny”<sup>40</sup>.

Mazo, w swym fascynującym studium, obfitującym w szczegóły przeanalizowała jeden aspekt tradycyjnego życia w wiosce rosyjskiej – rytuał ślubny – po to, by

---

<sup>31</sup> J. N. Straus, *op.cit.*, s. 313.

<sup>32</sup> *Ibidem*, s. 314.

<sup>33</sup> *Ibidem*, s. 315.

<sup>34</sup> *Ibidem*, s. 317.

<sup>35</sup> *Ibidem*, s. 319.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> M. Mazo, *Stravinsky's "Les Noces" and Russian Village Wedding Ritual*, „Journal of the American Musicological Society” 1990, nr 1, s. 99-142.

<sup>39</sup> Podaję za: *ibidem*, s. 99.

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



odkryć i wyeksponować „wewnętrzną naturę muzyki Strawińskiego”. Jej studium przybrało formę dwuczęściową: w pierwszej części autorka przedyskutowała kontakty Strawińskiego z pierwotnymi (oryginalnymi) źródłami rosyjskiej muzyki ludowej, okoliczności zatem niezbędne dla napisania *Wesela*; w części drugiej muzykolog zbadała proces artystycznej konceptualizacji baletu w świetle wiejskich zaślubin pojmowanych jako rytuał.

Mazo opisała szczegółowo wszystkie 17 części rosyjskiego obrzędu wesela ludowego, koncentrując się szczególnie na elementach odpowiadającym muzycznym i dramatycznym ideom *Wesela* Strawińskiego, szczególnie na lamentach i tzw. „popiewkach”. Muzykolog dokonała szczegółowej charakterystyki cech solowego i chóralnego śpiewu towarzyszącego rytuałom weselnym, wreszcie zaś wskazała podobieństwa między dziełem Strawińskiego i oryginalnymi źródłami.

W swej konkluzji Mazo podkreśliła, że Strawiński nie „kopiował” ani nie odtwarzał rosyjskiego wesela ludowego. Jego balet stanowi rezultat geniuszu, pomysłowości i nieprawdopodobnej intuicji autora w zakresie odtwarzania praktyk ludowych<sup>41</sup>. To właśnie te zdolności pozwoliły twórcy „odczuć, zrozumieć i w wolny sposób używać zasadniczych cech rosyjskiej tradycji ludowej, co przez innych muzyków nie było odkryte przez wiele lat”<sup>42</sup>.

Z lat 90. XX wieku pochodzą dwie interesujące książki, w których tytułowe zagadnienie mojego tekstu również znalazło miejsce. Pierwszym jest fundamentalna rozprawa naukowa Richarda Taruskina *Stravinsky and the Russian Traditions: a Biography of the Works Through 'Mawra'*<sup>43</sup>, wydana w 1996 roku, stanowiąca genialne studium życia i twórczości Strawińskiego. Książka Taruskina to dwutomowe *opus magnum* badacza, stanowiące wynik dwudziestu lat jego wykładów prowadzonych na Uniwersytecie Columbia w Stanach Zjednoczonych. Dzieło to jest pionierskie pod wieloma względami. Wystarczy wspomnieć, że autor jako pierwszy opisuje środowisko artystyczne, z którego wywodził się Strawiński, pierwszy bada kontekst muzyki rosyjskiej (stan zachowania tej muzyki, jak i tradycji) rozumianej jako element wpływu na twórczość autora *Święta Wiosny*, bierze pod uwagę publikacje w prasie muzycznej za czasów Strawińskiego, relacjonuje poglądy kompozytora na muzykę Rimskiego-Korsakowa i innych uczniów z jego klasy, bada materiały źródłowe – zwłaszcza folklor rosyjski i wskazuje, jaki wpływ wywarł on na muzykę Strawińskiego, pyta wreszcie o wpływ Baletów Rosyjskich Diagilewa na muzykę tytułowego bohatera swej rozprawy. Jednym słowem, Taruskin umieszcza muzykę Strawińskiego w szerokim kontekście i uwzględnia tzw. perspektywę kulturową, czyli historyczne i kulturowe zakorzenienie autora *Mawry* i jego muzyki. W swej pracy Taruskin łączy rozmaite metody badawcze: historyczną, teoretyczną, analityczną i etnologiczną (jako wyznawca i rzecznik tzw. nowej muzykologii). Uczony bada też związek Strawińskiego z rosyjską tradycją, ale pojmowaną wielowymiarowo, jako tradycję: intelektualną, artystyczną, kulturową, społeczną, lingwistyczną i oczywiście muzyczną – na kilku poziomach. W tej pracy procedurze „muzyki w muzyce” zostało poświęcone tak wiele miejsca, że zrelacjonowanie tych rozważań zasługuje na odrębne, szerokie studium i przekracza ramy niniejszego tekstu.

---

<sup>41</sup> *Ibidem*, s. 136.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> R. Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions: a Biography of the Works Through 'Mawra'*, Oxford 1996.

Jean-Paul Olive w książce *Musique et Montage. Essai sur le Matériau musical au debut du XX<sup>e</sup> siècle*<sup>44</sup> z 1998 roku procedurę „muzyki w muzyce” analizuje z perspektywy intertekstualnej. Badacz rozpatruje kwestię intertekstualności nie tylko w twórczości Strawińskiego, ale i Mahlera, Debussy’ego czy Berga. W odniesieniu do autora *Symfonii Psalmów* Olive odwołuje się do dwóch tekstów Adorna: *Filozofii nowej muzyki* i *Quasi una fantasta. Essays on Modern Music*<sup>45</sup>, przywołuje także analizę *Święta wiosny* dokonaną przez Bouleza w 1966 roku (książka *Relevés d’apprenti*). Zwraca uwagę na takie procedury wykorzystane przez Strawińskiego, jak: nieregularna dystrybucja elementów w obrębie zmiennego metrum, dekompozycje linii melodycznej i planów horyzontalnych, nałożenie i montaż struktur wertykalnych (bloki akordowe) i struktur linearnych (element „zaskoczenia” wobec oczekiwań i „przeczcucia”), zatrzymanie „muzycznego strumienia” w celu uformowania własnej struktury czasowej, nałożenie takich figur, jak ostinato czy bas harmoniczny. Olive zauważa, że użycie przez Strawińskiego materiału z muzycznej przeszłości jest fenomenem złożonym. Zasadniczo jednak materiał ten nie jest wykorzystany jako materiał dla procesu twórczego, ale jako materiał „idiomatyczny” (w sensie werbalnym). Badacz wieńczy swe rozważania uwagą, iż muzyka stawia zasadnicze i aktualne dziś pytanie o wzajemną zależność kulturowych modeli, które bywają przenoszone i reintegrowane w nowe utwory, zależność, która musi uwzględniać złożone mechanizmy życia społecznego i wyobraźnię twórcy.

W niniejszym przeglądzie na uwagę zasługuje również tekst Alicji Jarzębskiej zatytułowany *Tradycje muzyki włoskiej i commedii dell’arte w twórczości Strawińskiego* z 2007 roku<sup>46</sup>. Autorka wykazała w nim, jak w oryginalny sposób *Pulcinella* (1920), *Mawra* (1922) i *Żywot rozpustnika* (1951) nawiązały do komedii *dell’arte* i do włoskiego *bel canto*. Jarzębska przypomniała, że Strawiński wielokrotnie wypowiadał się na temat swego zauroczenia muzyką włoską i że bliska mu była tradycja komedii *dell’arte* (tak odmienna od koncepcji dramatu muzycznego Wagnera). Strawiński był zwolennikiem aliterackiego widowiska muzycznego, w którym dominującą rolę pełni muzyka wsparta gestem, pantomimą, ruchem scenicznym i choreograficznym oraz scenografią, a śpiewacy umieszczeni są pod sceną wraz z instrumentalistami orkiestry. Słowu przypadła rola podrzędna, a liczył się głównie aspekt widowiskowy (tradycja komedii *dell’arte*). Analizując okoliczności powstania *Pulcinelli* oraz specyficzne cechy kompozycji Jarzębska konkluduje ten wątek uwagą, iż „*Pulcinella* to jakby protest wobec awangardowej ideologii postępu”<sup>47</sup>. Opera *Mawra* stanowi z kolei świadectwo sympatii Strawińskiego – jak sam mówił – „dla zespołu tendencji melodycznych, dla stylu wokalnego i konwencjonalnego języka, jakie coraz bardziej podziwiałem w dawnej operze rosyjsko-włoskiej”<sup>48</sup>. Do włoskiej tradycji operowej Strawiński nawiązał w swej 3-aktowej operze *Żywot rozpustnika* będącej dziełem o „fabule obyczajowej” i w typie „mozartowsko-włoskim”. Jarzębska konkluduje: „Strawiński kierując się ideałami współczesnego muzycznego klasycyzmu stworzył mistrzowski persyflaż stylu operowego Scarlattiiego, Rossiniego i Mozarta”<sup>49</sup>. Choć ożywił pewne formy

<sup>44</sup> J.-P. Olive, *Musique et Montage. Essai sur le Matériau musical au debut du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris–Montréal 1998.

<sup>45</sup> T.W. Adorno, *Quasi una fantasta. Essays on Modern Music*, Frankfurt am Main 1963.

<sup>46</sup> A. Jarzębska, *Tradycje muzyki włoskiej i commedii dell’arte w twórczości Strawińskiego*, w: *Donum Natalicum Studia Thaddaeo Przybylski Octogenario Dedicata*, red. Z. Fabiańska, A. Jarzębska, A. Sitarz, Kraków 2007, s. 406-418.

<sup>47</sup> *Ibidem*, s. 414.

<sup>48</sup> I. Strawiński, *Poetyka muzyczna*, tłum. S. Jarociński, Kraków 1980, s. 43. Podają za: A. Jarzębska, *Tradycje muzyki włoskiej*, *op. cit.*, s. 416.

<sup>49</sup> A. Jarzębska, *Tradycje muzyki włoskiej*, *op. cit.*, s. 418.

muzyki XVIII wieku, a pewne pomysły melodyczne i harmoniczne zostały ukształtowane na wzór muzyki dawnej, to „sposób konstrukcji dzieła i jakość brzmienia instrumentalnego mają znamiona indywidualnego stylu Strawińskiego”<sup>50</sup> – podkreśliła polska muzykolog.

Przytoczyć wreszcie warto studium Marthy M. Hyde *Stravinsky's Neoclassicism*, opublikowane w 2003 roku jako rozdział książki *The Cambridge Companion to Stravinsky*<sup>51</sup>. Autorka dokonała analizy neoklasycznych kompozycji Strawińskiego i zinterpretowała je w odniesieniu do specyficznie rozumianej przez nią teorii „muzycznego anachronizmu”.

Hyde zwróciła uwagę na wyjątkowe zaangażowanie Strawińskiego w przeszłość muzyczną – tworzył on nowe kompozycje rekonstruując lub przystosowując style minionych epok, w taki sposób, by sobie zapewnić wyraźną identyfikację w historii muzyki. Według Hyde, dla Strawińskiego najbardziej typowym sposobem zwrotu w stronę klasyków, sposobem przywołania tego, co klasyczne jest właśnie „anachronizm”, wykorzystujący różne rodzaje i strategie imitacji. Pojęcie „anachronizm” w rozumieniu Hyde nie jest bynajmniej pojęciem pejoratywnym. Muzyczny anachronizm – według niej – nie zakłada bowiem błędu ani pomyłki. Jest zakorzeniony w rozpoznaniu, że „historia kształtuje okresy historyczne w sztuce, te zaś wpływają na kompozycje”<sup>52</sup>. W ten sposób utwory muzyczne są niejako „datowane” – w pozytywnym i negatywnym sensie (ten ostatni kryje się w znaczeniu „przestarzały”), przypisany jest im czas powstania. Muzyka, tak jak i inne sztuki, może wykorzystać tę cechę „bycia datowanym” – właśnie poprzez zestawienie lub skontrastowanie co najmniej dwóch odrębnych stylów. Ten kontrast lub kolizja stylów lub historycznych estetyk<sup>53</sup> – to zdaniem Hyde najprostsza definicja „anachronizmu”.

Hyde sugeruje, że zasadniczym pytaniem nie jest, jak uniknąć anachronizmu, ale w jaki sposób go kontrolować. Brak takiej kontroli nie pozwoliłby bowiem na „wędrówki” między przeszłością a teraźniejszością, nie mogłoby zaistnieć też żadne prawdziwe „odnowienie” w sztuce, a impulsy by „wskrzesić” przeszłość okazałyby się bezpłodne lub trywialne<sup>54</sup>.

Parodia jest jednym ze sposobów kontrolowania anachronizmu, zwykle odróżnianym od prawdziwych impulsów neoklasycznych, niemiej jednak istotnym dla kilku utworów Strawińskiego, które czasem błędnie uznawane są za najwcześniejsze eksperymenty w obrębie neoklasycyzmu<sup>55</sup> – twierdzi Hyde. Mieszczą się w tej grupie skomponowane w latach 1917-1920:

- Trzy tańce z *Historii żołnierza* (tango, walc, ragtime)
- *Ragtime* na 11 instrumentów
- *Piano-Rag-Musik*<sup>56</sup>.

W tych utworach, zdaniem Hyde, Strawiński nie pragnie ożywić minionej tradycji, lecz zabawnie „wykpić” popularne konwencje.

Jeśli „anachronizm” jest kontrolowany, ale nie parodyczny, a impulsy, by ożywić przeszłość okazują się satysfakcjonujące, to jak opisać ów proces imitacji – pyta Hyde. I w odpowiedzi proponuje wyróżnić cztery kategorie imitacji stosowanych przez Strawińskiego w jego neoklasycznych utworach. Każda z nich kontroluje anachro-

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

<sup>51</sup> M.M. Hyde, *Stravinsky's Neoclassicism*, w: *The Cambridge Companion to Stravinsky*, red. J. Cross, Cambridge, 2003, s. 98-136.

<sup>52</sup> *Ibidem*, s. 100.

<sup>53</sup> *Ibidem*.

<sup>54</sup> *Ibidem*, s. 101.

<sup>55</sup> *Ibidem*, s. 101.

<sup>56</sup> *Ibidem*.

nizm w inny sposób, niejawnie ukazując jedną perspektywę historyczną. Są to: imitacja eklektyczna, rewerencyjna (z szacunkiem), heurystyczna i dialektyczna.

Imitacja eklektyczna jest najczęstszą i najbardziej typową dla neoklasycznych utworów Strawińskiego. Charakteryzuje ona dzieła, w których aluzje, echa, frazy, techniki, struktury oraz formy pewnej nieokreślonej grupy wcześniejszych kompozytorów i stylów „wzajemnie się rozpychają z obojętnością”<sup>57</sup>. Imitacja eklektyczna stanowi proces kompilacji różnych źródeł i modeli, tradycja nie jest tu „zorganizowanym muzeum”, lecz bardziej przypomina halę magazynową, do której sięga się po różne towary - bez szkody, ale i bez odpowiedzialności<sup>58</sup>. Do grupy tej należą: *Oktet*, *Koncert na fortepian i instrument dęte*, *Sonata na fortepian*, *Koncert in D na skrzypce i orkiestrę*, *Król Edyp*.

Drugi typ - imitacja „z szacunkiem” („z rewerencją”) podąża za klasycznym modelem z pedanterią wyrastającą ze świadomości nieciągłości historycznej. To typ imitacji stanowiący jakby rodzaj transkrypcji uświęconego tekstu, niemniej jednak ze współczesnym uwielbieniem<sup>59</sup>. W tym typie imitacji brakuje autentycznego konfliktu stylów<sup>60</sup>. Strawiński wykorzystuje bowiem, nie tylko zapożyczony styl, ale i zapożyczoną muzykę, przywołuje danego kompozytora z szacunkiem. Najlepszymi przykładami tej imitacji są: *Pulcinella* i *Pocałunek wieszczki*.

Imitacja heurystyczna – typ trzeci – zdaje się ignorować kwestię anachronizmu. Z dawnej muzyki są zaczerpnięte jedynie fragmenty, pozbawione historycznego znaczenia, zabawa nimi jest „zagmatwana” i następuje w obrębie danej faktury, bez bezpośredniej konfrontacji. W utworach wykorzystujących ten typ imitacji rzadko dochodzi do dramatycznych konfliktów i zaangażowania w przeszłość. Imitacja heurystyczna zwykle odnosi się do form klasycznych i barokowych.

Strawiński wykorzystuje imitację heurystyczną raczej po to, by zaakcentować, niż ukryć swe „falszowanie” przeszłości. Zależność od wcześniejszego modelu jest podkreślona, ale w sposób, który zmusza słuchacza do rozpoznania różnicy i anachronizmu<sup>61</sup>. Najlepszym przykładem jest tu *Symfonia in C*.

Imitacja dialektyczna, stanowiąca typ czwarty, bazując na świadomości historycznej i kulturowej, prowadzi bardziej agresywny dialog między utworem a jego modelem (wyraźnie krytykuje i podważa model, który uwierzytelnia). Jest to dialog dwutorowy, oparty o wzajemną wymianę krytycyzmu, prowadząc często do wzajemnej kontestacji kompozytorów, utworów i tradycji. Imitacja dialektyczna wyraźnie krytykuje lub stawia wyzwania modelowi, który uwierzytelnia, ale tak czyniąc otwiera możliwość dla niekorzystnych porównań<sup>62</sup>. Dawniejszy utwór, by być docenionym, zdaje się wymagać wręcz ulokowania w utworze nowszym.<sup>63</sup> Taki typ imitacji Strawiński wykorzystał w operze *The Rake's Progress*.

Hyde kończy swój wywód dyskusją nad pojmowaniem utworów Strawińskiego z perspektywy kultury postmodernistycznej, która miała nadejść, a której autor opery *Żywot rozpustnika* z pewnością był protoplastą.

---

<sup>57</sup> *Ibidem*, s. 102.

<sup>58</sup> *Ibidem*, s. 103.

<sup>59</sup> *Ibidem*, s. 110.

<sup>60</sup> *Ibidem*, s. 111.

<sup>61</sup> *Ibidem*, s. 114.

<sup>62</sup> *Ibidem*, s. 122.

<sup>63</sup> *Ibidem*, s. 123.

Na podstawie przeglądu tych muzykologicznych opracowań, które wymieniłam można sformułować kilka generalnych uwag:

1. Autorzy, którzy koncentrowali się na „muzyce w muzyce” u Strawińskiego podjęli ten wątek bowiem zaakceptowali taką procedurę i ocenili ją jako ważną cechę procesu twórczego autora *Święta Wiosny*. Wszyscy oni reprezentują tym samym stanowisko przeciwne do (historycznego już) poglądu Adorna, który korzystanie z przeszłości muzycznej (u Strawińskiego) oceniał pejoratywnie i uznał za dowód słabych zdolności kompozytorskich<sup>64</sup>.

2. Muzykolodzy angielscy i amerykańscy odnosili się w swych badaniach wyłącznie do tekstów własnego kręgu językowego, pomijając literaturę obcą (np. ważną i inspirowaną w kwestii intertekstualności – literaturę francuską). Podobnie badacze francuscy nie dyskutowali tekstów angielskich i nie włączali ich w swoje przypisy bibliograficzne. Polscy teoretycy rzadko podejmowali tytułową kwestię tego artykułu (okazjonalnie odnosząc się do pisarstwa obcojęzycznego). W ten sposób obieg myśli teoretycznych przyjmował postać ograniczoną określonymi granicami językowymi.

3. Problematyka „muzyki o muzyce” u Strawińskiego w ujęciach angielskich była dyskutowana w odmienny sposób niż w ujęciach francuskich. Dla badaczy francuskich istotne wydają się zwłaszcza zagadnienia „montażu” i intertekstualności. W literaturze francuskiej zagadnienia „muzyki o muzyce” u Strawińskiego pojawiają się niejako przy okazji – w obrębie publikacji monograficznych dla ilustracji głównej tezy autorów. Prace anglojęzyczne zajmują się badaniami procedur związanych z komponowaniem „muzyki o muzyce” przy okazji wybranych – przez dany badacz – utworów. Nowsze podejścia uwzględniają kontekst biograficzny i zagadnienia kulturowe w analizie kompozycji czerpiącej inspirację z muzyki dawnej i obcej. Co więcej, dla badaczy anglojęzycznych problematyka tytułowa zdaje się nieustannie być zagadnieniem żywotnym, ważnym. Wciąż formułowane są nowe sposoby interpretacji tej procedury związane z odmiennymi podejściami metodologicznymi.

4. Problemy muzycznego cytowania, zapożyczania, modelowania itp. wydają się nadal być zagadnieniami ważnymi, otwierającymi horyzonty badawcze na wiele następnych lat. Nowe perspektywy metodologiczne, uwzględniające interpretacje hermeneutyczne i semiotyczne, wyznaczają nowe drogi interpretacji procedury „muzyki w muzyce” u Strawińskiego. One też stwarzają badaczom okazję do zaproponowania nowego rozumienia muzyki tego wyjątkowego twórcy XX wieku, jakim był autor *Święta Wiosny*.

---

<sup>64</sup> T.W. Adorno, *Filozofia nowej muzyki*, tłum. F. Wayda, Warszawa 1974.

## Bibliografia:

- Adorno Theodor W., *Filozofia nowej muzyki*, tłum. Fryderyka Wayda, PIW, Warszawa 1974.
- Adorno Theodor W., *Quasi una fantasia. Essays on Modern Music*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1963.
- Bloom Harold, *The Anxiety of Influence: a Theory of Poetry*, OUP, Oxford 1973.
- Burkholder Peter, *Museum Pieces*, „Journal of Musicology” 1983, nr 2.
- Cone Edward T., *The Uses of Convention: Stravinsky and His Models*, „The Musical Quarterly” 1962, nr 48.
- Françoise Escal, *Le compositeur et ses modeles*, PUF, Paris 1984.
- Helman Zofia, „Muzyka w muzyce” u Igora Strawińskiego, w: *Spotkania muzyczne w Baranowie 2/I: Muzyka w muzyce*, red. Teresa Malecka i Leszek Polony, PWM, Kraków 1980.
- Hyde Martha M., *Stravinsky's Neoclassicism*, w: *The Cambridge Companion to Stravinsky*, red. Jonathan Cross, Cambridge University Press, Cambridge 2003.
- Jarzębska Alicja, *Folklor rosyjski w „Pietruszce” Igora Strawińskiego*, „Muzyka” 1973, nr 3.
- Jarzębska Alicja, *Tradycje muzyki włoskiej i commedi dell'arte w twórczości Strawińskiego*, w: *Donum Natalicum Studia Thaddaeo Przybylski Octogenario Dedicata*, red. Zofia Fabiańska, Alicja Jarzębska, Andrzej Sitarz, Musica Iagellonica, Kraków 2007.
- Krämer Uwe, *Das Zitat bei Igor Stravinsky*, „Neue Zeitschrift für Musik” 1970, nr 131.
- Kristeva Julia, *Word, Dialog and Novel*, w: *The Kristeva Reader*, red. Toril Moi, Columbia University Press, New York 1986.
- Mazo Margarite, *Stravinsky's "Les Noces" and Russian Village Wedding Ritual*, „Journal of the American Musicological Society” 1990, nr 1.
- Morton Lawrence, *Footnotes to Stravinsky Studies: "Le Sacre du Printemps"*, „Tempo” 1979, nr 128.
- Morton Lawrence, *Stravinsky and Tchaikovsky: La baiser de la fée*, „The Musical Quarterly” 1962, nr 48.
- Olive Jean-Paul, *Musique et Montage. Essai sur le Matériau musical au debut du XX<sup>e</sup> siècle*, Editions l'Harmattan, Paris–Montréal (Qc) 1998.
- Sternfeld Frederick W., *Some Russian Folk Songs in Stravinsky's Petroushka*, Music Library Associations Notes II, 1945.
- Straus Joseph N., *Recompositions by Schoenberg, Stravinsky, and Webern*, „The Musical Quarterly” 1986, nr 72.
- Stravinsky Igor i Craft Robert, *Expositions and Developments*, Faber & Faber, London 1962.
- Stravinsky Igor i Craft Robert, *Memories and Commentaries*, Garden City, N.Y., Doubleday 1960.
- Strawiński Igor, *Poetyka muzyczna*, przekład Stefan Jarociński, „Res Facta” 1970, nr 4.
- Taruskin Richard, *Stravinsky and the Russian Traditions: a Biography of the Works Through 'Mavra'*, Oxford University Press, Oxford 1996.
- Taruskin Richard, *Russian Folk Melodies in "The Rite of Spring"*, „Journal of the American Musicological Society” 1980, nr 33.
- Worbs Hans Christoph, *Das Zitat in der Neuen Musik*, „Neue Zeitschrift für Musik” 1961, nr 122/2.

**Igor Stravinsky's 'music within music' and the ways in which that procedure has been interpreted in the musicological literature: a survey of approaches.**

**SUMMARY**

Stravinsky's use of 'music within music' was so widespread and frequent a composition procedure (including quotations, models, references, reminders, allusions, imitations, etc.) that it has been discussed by many scholars. In the last fifty years, since the publication of Edward T. Cone's article 'The uses of conventions: Stravinsky and his model' (1962), many different methodological perspectives have been developed. They follow different paths toward interpreting Stravinsky's procedure of 'music within music' but constitute several comprehensive ways of interpretation. The aim of this article is to classify texts and methodologies concerning Stravinsky's 'music within music', naming the leading authors of those trends and describing some details of their methods and scholarly writing.

**Keywords:** Stravinsky, quotations, borrowings, models, intertextuality