

Od realizacji idei programowości ku obietnicy płynącej
z muzyki przeszłości dla przyszłości, czyli cytaty
w gatunku symfonii XIX i XX wieku (wybrane przykłady)¹.

B o g u m i ł a M i k a

Praktyka zapożyczania „muzyki w muzyce”, choć miała swą długą historyczną tradycję, nowego oryginalnego znaczenia nabrała w wieku XIX. Wówczas, bowiem stała się jednym ze sposobów osiągnięcia indywidualizmu w twórczości muzycznej, a więc drogą realizacji jednej z czołowych idei epoki. Zapożyczanie odbywało się poprzez włączanie - także poprzez cytowanie - w obręb muzyki artystycznej: pieśni ludowych, elementów egzotycznych wskazujących na obce źródła inspiracji, muzyki epok minionych, hymnów czy innych melodii obdarzonych silnym ładunkiem znaczeniowym, budzących konkretne skojarzenia u słuchaczy (takich, jak motyw *Dies irae* czy sygnatura B-A-C-H).

Procedura cytowania odgrywała szczególne znaczenie, jeśli realizowana była w obrębie najbardziej reprezentatywnych gatunków muzyki XIX wieku, takich, jak symfonia, poemat symfoniczny czy uwertura. Cytat spełniał wówczas głównie funkcję programową pomagając w dopełnieniu kompozytorskich idei, intencjonalnego twórczego przesłania, a tym samym w lepszym nawiązaniu relacji z odbiorcą.

Uznać można, że taki właśnie, nowy sposób wykorzystywania cytatu wywarł znaczący wpływ na kompozytorską procedurę w omawianym zakresie realizowaną w wieku XX. Dlatego warto prześledzić jej XIX-wieczne początki.

Obecność cytatu w gatunku symfonicznym XIX i XX wieku jest ściśle związana ze sposobem rozumienia symfonii i z pojmowaniem celów, jakie miała ona do spełnienia w stosunku do odbiorcy².

Przypomnijmy wprawdzie, że symfonia jako gatunek wyrosła z nurtu „symfonizmu” rozumianego – za Bohdanem Pocięjem – jako „szczególny przejaw instrumentalnego myślenia i wyobraźni instrumentalnej”³. Nurt ten zapoczątkowany w połowie XVIII wieku, kulminację przeżywał na przełomie wieków XIX i XX. Co więcej, jego rozwój stanowi wyraźne świadectwo XIX-wiecznego rozumienia muzyki i zmian w sposobie jej estetycznego wartościowania.

¹ Praca naukowa finansowana ze środków Komitetu Badań Naukowych w latach 2005-2008 jako projekt badawczy.

² W niniejszych rozważaniach zajmuję się symfonią rozumianą w sensie tradycyjnym - za: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* - jako rozbudowane dzieło na orkiestrę, które od czasów Beethovena uważane było za najwyższą i najbardziej wyszukaną formę muzyczną - por: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley SADIE, vol. 18, Macmillan Publishers Limited, London 1980, s. 453. Cytaty, których obecność przywołuję to jedynie cytaty *sensu stricto*, pomijam natomiast wszelkie inne sposoby obecności muzyki w muzyce typu: parafrazy, aluzje, reminiscencje – czyli to, co określa się czasem jako cytaty *sensu largo*. Szerokość zagadnienia sprawia, że koncentruję się jedynie na wybranych przykładach literatury muzycznej XIX i XX wieku.

³ Bohdan POCIEJ, *Mahler*, Kraków: PWN, 1992, s.170.

XIX wiek

Romantyczna koncepcja muzyki (zapoczątkowana oświeceniową ideą wspólnego pochodzenia muzyki i poezji, a pogłębiona refleksją filozoficzną z przełomu XVIII i XIX wieku) realizuje się w postulatcie dążenia do jedności wszystkich sztuk pod jej, tj. muzyki egidą. Odwrotnie jednak niż w oświeceniu, „muzyka jest tym bardziej znacząca, im bardziej oddala się i uwalnia od języka werbalnego”⁴. Asemantyczność staje się zaletą muzyki, to ona sprawia, że muzyka wykracza poza tradycyjne środki komunikowania. Enrico Fubini ujmując to następująco: „Muzyka nie potrzebuje wyrażać tego, co wyraża język, gdyż posuwa się znacznie dalej: ujmując rzeczywistość na poziomie o wiele głębszym, odrzucając ekspresję językową jako nieadekwatną”⁵. Muzyka „może uchwycić samą istotę świata, Ideę, Ducha, Nieskończoność. Moc muzyki staje się tym większa, im dalej odchodzi ona od wszelkiego typu semantyczności i konceptualności”⁶. To właśnie dowartościowanie asemantyczności przyczyniło się do uprzywilejowania w początkach XIX wieku czystej muzyki instrumentalnej, której „wysublimowana nieokreśloność pozwalała wyciszyć i przewyciężyć obce elementy wywodzące się jeszcze z pozostałych sztuk”⁷. Carl Dahlhaus podkreśla: „Nie ‘wzruszeniowość’, lecz ‘idea czystej muzyki instrumentalnej’, którą wyniesiono do rangi metafizycznej, miała stanowić kategorię przeciwstawną muzyce ‘malującej’, którą uważano za estetyczną pomyłkę lub za niższy gatunek, dobry dla celów rozrywkowych”⁸.

Stanowisko takie zostało przewyciężone w późnej fazie romantyzmu, kiedy to centralne miejsce w myśli licznych kompozytorów tego okresu zajmuje problem opisowych możliwości muzyki. Wówczas to muzykę instrumentalną uznano za mało komunikatywną („muzykę stworzoną jedynie z dźwięków powiązanych ze sobą zgodnie z wewnętrzną logiką zdoła zrozumieć tylko niewielu wtajemniczonych, nie będzie ona mogła zwrócić się do wszystkich ludzi”⁹), jej „nieokreśloność wyrazu” – za „jakość nieadekwatną”¹⁰, w której widziano „przeszkodę dla możliwości muzyki”¹¹, zaś spotkanie literatury i muzyki, jakie odbywało się na gruncie opery oceniano jako niekompletne. Odtąd „technika, innymi słowy – forma muzyki musi być wypełniona treścią, ideami, które ma wyrażać, i nie może stanowić celu samego dla siebie”¹². Dla Liszta, muzyka nie wyczerpywała się już w czystym dźwięku, winna była natomiast malować, opisywać, poszukiwać inspiracji w sferze poezji. Decydującymi stawały się „określoność wyrazu, dobitność, z jaką muzyka zapośrednicza swój przedmiot wyobraźni i uczucia”¹³. Postulat „określoności wyrazu” nie był tu równoznaczny z malarstwem dźwiękowym, chodziło raczej o doprecyzowanie muzyki pojmowanej jako język. „Aby nie stać się czymś poślednim, musi muzyka ‘sprzymierzyć się z tym, co interesujące dla myśli’ ”¹⁴. Muzyka programowa nie miała jednak stanowić prostej transpozycji na dźwięki tego, co już wypowiedziano w sposób poetycki, lecz pragnęła rozumieć samą siebie „jako kontynuację poezji przy pomocy innych środków”¹⁵.

⁴ Enrico FUBINI, *Historia estetyki muzycznej*, przekł. pol. Zbigniew SKOWRON, Kraków: Musica Iagellonica, 1997, s. 258.

⁵ Ibidem, s. 254.

⁶ Ibidem, s. 255.

⁷ Ibidem, s. 310.

⁸ Carl DAHLHAUS, *Tezy o muzyce programowej*, w: Carl DAHLHAUS, *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, przekł. pol. Antoni BUCHNER, Kraków: PWM, 1988, s. 213.

⁹ E. FUBINI, op. cit., s. 309.

¹⁰ Ibidem, s. 310.

¹¹ Ibidem, s. 310.

¹² Ibidem, s. 310.

¹³ C. DAHLHAUS, *Tezy o muzyce programowej...*, s. 223.

¹⁴ Ibidem, s. 224.

¹⁵ Ibidem, s. 224-225.

Zmiana stanowisk w stosunku do pojmowania muzyki uwidacznia się także w rozwoju gatunku symfonii. Wyraża to m.in. podział XIX-wiecznego symfonizmu bądź na twórczość: konserwatywnych romantyków – reprezentowanych przez Schuberta, Mendelssohna, Schumanna, Brahmsa, Czajkowskiego – i romantyków radykalnych – których grono tworzą: Berlioz, Liszt, d’Indy i Franck¹⁶; bądź na tradycyjnych kilka faz, takich jak: symfonia wczesnoromantyczna, symfonia dojrzałego romantyzmu, symfonia późnego romantyzmu. I jest sprawą oczywistą, że wraz ze wzrostem „opisowego” sposobu traktowania muzyki, wraz z pragnieniem realizowania Lisztowskiego postulatów „określoności muzyki” wzrasta udział cytatów (tak w liczbie, jak i w intensywności) w nurcie symfonizmu.

Do symfonii wykorzystującej cytat, reprezentującej twórczość wczesnych romantyków należy *V Symfonia d-moll „Reformacyjna”* op. 107 Feliksa Mendelssohna. Skomponowana w 1830 roku wykorzystuje ona w I części śpiew liturgiczny tzw. *Drezdeńskie Amen*¹⁷, zaś podstawę jej finału stanowi chorał luterański, a zatem hymn Reformacji „*Ein’ feste Burg ist unser Gott*”. Symfonia skomponowana dla uczczenia 300-lecia Reformacji¹⁸ stanowi jeden z pierwszych przejawów „historyzmu” w muzyce, a użycie protestanckich cytatów ma tu wyraźne znaczenie semantyczne. Równocześnie sposób wykorzystania chorału w finale stanowi przykład modelowania cytatem formy muzycznej (przykład wykorzystania cytatu jako materiału strukturalnego dla budowania formy). Symfonia ta ponadto rozpoczyna się formułą dźwiękową charakterystyczną dla initium trzeciego tonu psalmowego, czemu niemiecki muzykolog Paul Thissen przydaje znaczenie symboliczne¹⁹. Cytat występujący tu w funkcji stylistycznej (przywołanie chorału gregoriańskiego) symbolizuje, jego zdaniem, Kościół Katolicki niejako pokonany w toku „rewolucji kościelnej” przez reformę protestancką. Muzycznym ekwiwalentem zwycięstwa tej ostatniej jest oparcie się w finale właśnie o chorał *Ein’ feste Burg ist unser Gott*²⁰.

Symfonia tzw. radykalnych romantyków²¹, której reprezentacją stanowi m.in. symfonia Berlioza i Liszta, łączy się z koncepcją symfonii programowej. Powstała z romantycznego odczucia świata *Symfonia fantastyczna* Berlioza, skomponowana w 1830 roku wykorzystuje cytat ze średniowiecznej sekwencji *Dies irae* należący do najpopularniejszych XIX-wiecznych cytatów²². Obarczony bogactwem znaczeń stanowił on bowiem symbol śmierci i jej tragizmu, ponurości życia, symbol Sądu Ostatecznego, a w przypadku *Symfonii* Berlioza wpleciony został w ostatnią część itinerarium duchowego twórcy (podtytuł symfonii: *Epizod z życia artysty*) – w opisaną przez kompozytora historię jego nieszczęśliwej miłości do aktorki Harriet Smithson. Motyw *Dies irae*, wielokrotnie powtórzony, splatając się z rondem *Sabatu czarownic* przyczynia się do uzyskania groteskowego charakteru muzyki.

¹⁶ Podział taki proponuje: *The New Grove Dictionary...*, op. cit., vol. 18, s. 455-459.

¹⁷ „Amen Drezdeńskie” to rodzaj Amen polifonicznego, pochodzącego z okresu Reformacji. Wykorzystuje kadencję IV – I. Stworzone zostało z tradycyjnej melodii przez Johanna Gottlieba Naumanna (1741-1801). W drugiej połowie XVIII w. było śpiewane także w mszach katolickiego kościoła dworskiego w Dreźnie. Często zastępowało ono starą gregoriańską formę Amen i wybrzmiewało również w innych liturgicznych odpowiedziach, takich, jak „Et cum spiritu tuo” czy też „Deo gratias”. Używane było również w kościele protestanckim. „Amen Drezdeńskie” odegrało dużą rolę w muzyce XIX wieku. Przed Mendelssohnem wykorzystali je: Carl Loewe w balladzie „*Der Gang nach dem Eisenhammer*”, Louis Spohrs w duecie na fortepian i skrzypce z roku 1836, pt. „*Nachklänge einer Reise nach Dresden und in die sächsische Schweiz*”, po Mendelssohnie zaś Ryszard Wagner m.in. w „*Parsifalu*” i w „*Tannhäuserze*”. „Amen Drezdeńskie” cytowali także Gustaw Mahler w *I Symfonii D-dur* w połowie ostatniej części oraz Anton Bruckner w III części (Adagio) *IX Symfonii d-moll*. - por. *The New Grove Dictionary...*, vol. 1, s. 321 oraz http://de.wikipedia.org/wiki/Dresdner_Amen i <http://www.dw-world.de/dw/article/0,2144,1638489,00.html>. Użycie „Amen Drezdeńskiego” przez Mendelssohna zostało zinterpretowane przez Thissena jako symbol jedności wiary katolickiej i protestanckiej – wiary w jednego Boga. - por. Paul THISSEN, *Zitatechniken in der Symphonik des 19. Jahrhunderts*, Paderborn 1995, s. 31-33.

¹⁸ Chociaż Marcin Luter ogłosił 95 też już w 1517 roku w Wittenberdze, ważnym momentem dla Reformacji było sformułowanie przez Filipa Melanctona pierwszego protestanckiego wyznania wiary (tzw. Confessio Augustana z 1530 roku). Dlatego 300-lecie Reformacji świętowano w roku 1830, a nie już w 1817.

¹⁹ Por. P. THISSEN, op. cit., s. 31-33.

²⁰ Por. ibidem.

²¹ Według podziału *The New Grove Dictionary of Music...*, por. op. cit., s. 455.

²² *Dies irae* pojawiło się m.in. też w „*Danse macabre*” Franza Liszta czy w „*Dance macabre*” Camilè’a. Saint-Saënsa.

Cytat – semantycznie oznaczony – nie stanowi tutaj fenomenu wyizolowanego, lecz wpisuje się w realizację literackiego programu leżącego u podstaw symfonicznej kompozycji. Pełni zatem funkcję programową, ale i funkcję indeksykalną (topikową), wyraźnie wskazując na tragizm śmierci.

Cytat użyty dla realizacji idei programowości pojawia się również u Franciszka Liszta. Plan *Symfonii Dantejskiej* sięgający już 1839 roku²³ urzeczywistniony został 17 lat później (w 1856 roku). W dwuczęściowej kompozycji²⁴ Liszt cytuje szeroko średniowieczne tony psalmowe. Za podstawę służy mu wydane w 1853 roku w Regensburgu *Enchiridion chorale* Johanna Georga Mettenleitiera²⁵. TONY psalmowe pojawiają się w II części *Czyśćciec* w określonej kolejności: III (t. 314), IV (t. 326), II (t. 338), V (t. 346). Porządek ten nie jest przypadkowy. Rozpoczęcie Tonem III określonym przez samego Liszta jako „dźwiękowy symbol Krzyża”²⁶ tłumaczy się w świetle jego Testamentu. W tym datowanym na 14 września 1860 roku dokumencie Liszt wyraźnie wskazuje, iż Krzyż jest wyrazem „wyższej Świętości” i może być rozumiany jako Symbol Raju²⁷. W ten sposób użyte cytaty pełnią funkcję symboliczną, łącząc się z pojęciem „Nadziei” prowadzącej ku Wyższej Świętości, wyrażonej w finałowym – dla tej symfonii – *Magnificat*²⁸.

Warto w tym miejscu przywołać również poemat symfoniczny Liszta *Hunnenschlacht* (według obrazu W. von Kaulbacha) z 1856-57 roku. Obraz przedstawia bitwę ludów chrześcijańskich pod wodzą Teodoryka z hordami Hunów dowodzonych przez Attyłę, a muzyka poematu stanowi jej muzyczne zobrazowanie. Liszt wykorzystuje tutaj w funkcji cytatu: melodię chorału *Crux fidelis, inter omnes* – związaną z liturgią Wielkiego Piątku oraz antyfonę z Oficjum *Quia vidisti me Thoma*²⁹. Przywołania te pełnią funkcję symboliczną - reprezentują bowiem wartości świata chrześcijańskiego przeciwstawionego światu barbarzyńskich Hunów.

Podobnie – w funkcji symbolicznej zostały użyte przez Liszta inne cytaty w jego poematach: fanfary motyw *Marsylianki* (trąbki) w środkowej części (Piú lento) *Heroide funebre*, czy piosenka weneckich gondolierów w poemacie *Tasso*. Jak dowodzi Leszek Polony: „Symboliczność wynika tu jednakże nie tylko z pierwotnej funkcji estetycznej zacytowanego materiału, z jego związku z określonymi treściami kulturowo-historycznymi. Tkwi ona w samym charakterze wyrazowym zacytowanych motywów czy melodii: w hieratycznej aurze melodii chorałowej, w fanfaryowym apelu-wezwaniu motywu *Marsylianki*, w deklamacyjnej powadze i zarazem melancholijności tematu *Tasso* z jego westchnieniowymi motywami. Na podobnej zasadzie treści ekspresyjno-symboliczne wiążą się z pewnymi charakterami gatunkowymi, np. marszem żałobnym w *Heroide funebre* i *Hungarii*, menuetem w *Tassie*, ewokującym „zabawy w Ferrarze” jakby przez pryzmat wspomnień bohatera, wreszcie chorałowym *Andante religioso* w *Ce qu'on entend sur la montagne*, które godzi człowieczeństwo z naturą poprzez „odnalezienie Boga”³⁰.

²³ P. THISSEN, op. cit., s. 64.

²⁴ Początkowo *Symfonia Dantejska* miała mieć trzy części, prawdopodobnie pod wpływem Wagnera ograniczona została jednak do dwóch: *Inferno* i *Purgatorio*. Całość kończy mistycznie brzmiący *Magnificat*.

²⁵ Johann Georg METTENLEITER, *Enchiridion chorale, sive selectus locupletissimus cantionum liturgicarum juxta ritum S. Romanae Ecclesiae per totius anni curriculum praescriptarum*, Regensburg 1853, podaję za: P. THISSEN, op. cit., s. 64.

²⁶ Liszt zwracał uwagę, że initium trzeciego tonu psalmowego czyli dźwięki g-a-c są bardzo często wykorzystane w praktyce muzycznej, m. in. w *Magnificat* czy w *Crux fidelis*. U niego samego pojawiają się w końcowym chórze *Symfonii Dantejskiej* i w poemacie *Hunnenschlacht*. Określenie „dźwiękowy symbol Krzyża” czyli „tonisches Kreuzsymbol” nawiązuje bezpośrednio do oratorium „Legenda o św. Elżbiecie”, w którym ta formuła dźwiękowa łączy się z chórem Krzyżaków i z ich marszem - por. P. THISSEN, op. cit., s. 72.

²⁷ P. THISSEN, op. cit., s. 73.

²⁸ Ibidem, s. 83.

²⁹ Słowa pochodzą z J 20,29, antyfona ta pojawiała się jako antyfona do *Magnificat* w drugich niesporach niedzieli w oktawie Wielkiej Nocy (tzw. Niedzieli Białej) lub jako antyfona do *Benedictus* (*Kantyku Zachariasza*) w jutrzni święta św. Tomasza (3 lipca).

³⁰ Leszek POLONY, *Poetyka muzyczna Mieczysława Karłowicza*, Kraków: PWM, 1986, s. 51-52.

Cytat pojawia się również w poematach Ryszarda Straussa. Jeden z nich - *Tako rzecze Zarathustra*, skomponowany w latach 1894-96, zawiera dwa takie przywołania: *Credo in unum Deum* (t. 32-36 i 88-90) oraz *Initium z Magnificat* (t. 86-88 i 93-95). Pod względem zastosowanej techniki cytatu, poemat ten pozostaje w tyle za kompozycjami Liszta. Cytaty tu użyte stanowią raczej zjawisko wyizolowane (choć cytaty z *Magnificat* rozwijają się z wymyślonego przez kompozytora motywu). Nie uczestnicząc aktywnie w szerszym wymiarze w muzycznym dyskursie utworu, użyte zostały „dla objaśnienia” filozoficznej tezy poematu: wolności jako przewyciężenia natury i religii³¹.

Symfonię późnego romantyzmu – wykorzystującą cytat muzyczny – reprezentują symfonie Antona Brucknera. Interesujące nas przykłady pojawiają się: w *Symfonii II c-moll* (w części II i IV), w *Symfonii III d-moll* (I część) i w *Symfonii IX d-moll* (III część). Obfity udział w tych kompozycjach cytatów z muzyki religijnej (zwłaszcza autocytatów) tłumaczy się tym, iż inspiracje wszystkich (także symfonicznych) dzieł Brucknera były religijne. Jego symfonie, zaś, jak pisał A. Einstein, reprezentowały „mystyczną koncepcję materii dźwiękowej”³².

W przypadku symfoniki Brucknera cytaty pełnią wieloraką funkcję. Z jednej strony cytat jest jedynie wydzieloną, wyizolowaną całością – rodzajem interpolacji dla formalnego przebiegu (np. cytat z *Benedictus* z jego *Mszy f-moll* w *Andante* i cytat z *Kyrie* w finale *II Symfonii*), może jednak zostać użyty również jako materiał do dalszej integracji motywiczno-tematycznej (drugi cytat z *Benedictus* z jego *Mszy f-moll* w *Andante II Symfonii* lub cytat „*Schlafmotivs*” z *Walkirii* Wagnera w *Adagio III Symfonii*), jako materiał do przekształceń strukturalnych (cytat z *Glorii* z jego *Mszy d-moll* w I części *III Symfonii*) lub dla wzbogacenia substancjalnego (cytat z *Miserere* z jego *Mszy d-moll* w *Adagio IX Symfonii*). Cytat może pojawić się wreszcie wraz z całym swym kontekstem, nie tylko stając się podstawą dla budowania dalszych struktur tematycznych, ale wnosząc „przesłanie” do dalszych wariantów danej części symfonii dzięki użyciu, podobnej do Lisztowskiej, techniki transformacji motywicznej (przykładem jest postępowanie Brucknera z *Kyrie-cydatem* ze *Mszy f-moll* w *Adagio IX Symfonii*)³³.

Dla zrozumienia symfoniki Mahlera kluczem staje się jego słynna wypowiedź: „Symfonia znaczy dla mnie budowanie świata wszelkimi środkami dostępnych technik”³⁴. W zbiorze tych środków znajdują się oczywiście różnorakie przejawy „muzyki w muzyce”, czyli reminiscencje, cytaty i innego typu zapożyczenia. Sfery wpływu formujące specyficzny język stylu Mahlera można – za B. Pocijem – podzielić na:

- a/ profesjonalną sferę kompozytorów – styl wysoki (cytat z Brucknera w finale *I Symfonii* lub „*Ewigkeitsthema*” z *Zygryda* Wagnera w finale *II Symfonii*);
- b/ plebejską sferę stylu niskiego (np. kanon *Bruder Martin* w III części *I Symfonii*);
- c/ sferę archaizacji (np. Lisztowski „*Kreuzsymbol*” i „*Amen Drezdeńskie*”³⁵ w finale *I Symfonii*, początek sekwencji *Dies Irae* w finale *II Symfonii*).

Powstała zaś przy udziale tych sfer symfonię hybrydyczną uzasadnić da się jedynie w świetle „aspektu aleksandryjskości”, gdy, jak pisał Pocij, „już niepodobna tworzyć muzyki naturalnej, spontanicznej, uczuciowej, tak jak dotychczas, z materiału neutralnego, elementarnego, czysto dźwiękowego”³⁶, a „wszystko trzeba brać z gotowej

³¹ Por. P. THISEN, op. cit., s. 177.

³² Alfred EINSTEIN, *Muzyka w epoce romantyzmu*, przekł. pol. Michalina i Stefan JAROCIŃSCY, Kraków: PWM, 1983, s. 166.

³³ Por. P. THISEN, op. cit., s. 131.

³⁴ Podaje za: B. POCIEJ, op. cit., s. 179.

³⁵ Połączenie Lisztowskiego „*Kreuzsymbol*” i „*Amen Drezdeńskiego*” tworzy „*temat Graala*” z *Parsifala* Wagnera.

³⁶ B. POCIEJ, op. cit., s. 267.

muzyki, w postaci, jak gdyby prefabrykatów, i te zapożyczone elementy wtapiać w styl własny, nie zmieniając przy tym ich zasadniczego wyrazowego sensu”³⁷.

Cytaty, licznie obecne w symfoniach Mahlera i różnorodnej proveniencji, oprócz, ogólnie pojmowanego ich wkładu w budowanie „muzycznego kosmosu” odgrywają różnorodne funkcje:

a/ cytat w postaci jednorazowo wybrzmiewającego fenomenu (cytat z *Miserere* z *Glorii Mszy d-moll* Brucknera wybrzmiewający tylko raz w finale *I Symfonii Mahlera*);

b/ cytat, z którego wyrasta forma całej części symfonii (cytat kanonu „*Bruder Martin*”, z którego wyrasta cała III część *I Symfonii Mahlera*)³⁸;

c/ cytat tworzący semantyczną enklawę (cytat pieśni „*Der Mond is aufgegangen*” tworzący enklawę w ramach formy sonatowej, w której utrzymana jest I część *VI Symfonii Mahlera*);

d/ cytat semantyzujący wymyślony temat (przykładami są „*tonisches Kreuzsymbol*”, motyw *Dies irae* i cytat pieśni w *Adagio IX Symfonii Mahlera* uwydatniony przez technikę motywiczną i instrumentację. Podobnie „*Kreuzsymbol*” kontrapunktuje temat chorałowy w finale *I Symfonii Mahlera*, do tego typu cytatów zaliczyć można też cytat *Dies irae* w finale *II Symfonii*);

e/ cytat pełniący funkcję „motywu przewodniego” – taką funkcję pełnią cytaty zaczerpnięte z Wagnera (cytat rozumiany jako „*temat Graala*” z *Parsifala*³⁹ w finale *I Symfonii* oraz „*Ewigkeitsmotiv*” z *Zygfryda* w finale *II Symfonii*).

W XIX-wiecznej symfonii cytat stanowił, więc z jednej strony podstawowy środek precyzowania językowego charakteru muzyki, doprecyzowywania ekspresji dzieła czy kompozytorskiego przesłania, z drugiej był materiałem służącym dalszym przekształceniom w ramach pracy motywiczno-tematycznej. W każdym wypadku - użycie cytatu – bez względu na różnorodność muzycznych rozwiązań - stanowiło przykład wchodzenia w dialog z dziełem (innym, dawnym, przywołanym). Dialog taki nasilił się jeszcze w kolejnym stuleciu.

XX wiek

W symfonice XX wieku rozpatrywanej z punktu widzenia obecności w niej cytatu muzycznego zwracają uwagę postaci Dymitra Szostakowicza, Charlesa Ivesa, Luciano Beria i George’a Rochberga.

Szostakowicz, podobnie jak Mahler symfonicę rozumiał jako „cały świat”. Zdaniem Krzysztofa Meyera: „Szostakowicz – urodzony dramaturg – przeniósł na grunt muzyki symfonicznej elementy teatralne, bowiem logiczne, a niekiedy bardzo złożone konstrukcje jego symfonii były tylko środkami służącymi do wyrażania treści głęboko emocjonalnych i często tragicznych. Dla odbiorców Zachodu dzieła Szostakowicza były tylko wybitnym przykładem rosyjskiej symfoniki XX wieku, głęboko wrosniętym w tradycję szkoły narodowej. Rosjanom, przywykłym do programowo-emocjonalnego odbioru muzyki, symfonie Szostakowicza przekazywały jednak znacznie więcej. A wydarzenia zewnętrzne, choć pozornie idealnie przylegające do treści muzyki, były dla kompozytora pretekstem, w istocie bowiem pozamuzyczny program jego symfonii był znacznie bardziej uniwersalny”⁴⁰.

Podobnie jak u Mahlera, w symfonice Szostakowicza cytat uobecnia wiele semantycznych odniesień. Są to:

³⁷ Ibidem, s. 267.

³⁸ Podobnie jak z chorału *Ein' feste Burg* wyrasta finałowa część *Symfonii reformacyjnej* Mendelssohna.

³⁹ Czyli połączenie „*Kreuzsymbol*” i „*Amen Drezdeńskiego*”.

⁴⁰ Krzysztof MEYER, *Dymitr Szostakowicz i jego czasy*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1999, s. 234-235.

a/ tragizm, pesymistyczno-tragiczne odczucie świata, symbolikę śmierci (motyw *Dies irae* pojawia się u Szostakowicza w *Symfoniach II, XII i XIV*; w tej ostatniej kompozycji ze średniowiecznej sekwencji nie tylko wywodzi się początkowa myśl muzyczna, *Dies irae*, pojawiające się jeszcze w przedostatniej części – *Śmierć poety*, stanowi niejako motto całej kompozycji⁴¹);

b/ sferę stylu wysokiego - *IV Symfonia* stanowi dowód wielkiego szacunku dla Gustawa Mahlera, a dowodami mogą być choćby jej finałowy marsz żałobny czy epizod poprzedzający kodę⁴². Podobnie quasi-Mahlerowsko czy quasi-Brucknerowsko brzmi I część *Largo* z *VI Symfonii* Szostakowicza (z 1939 roku)⁴³; w *X Symfonii* (z 1953 roku) w części II, pierwszym tematem krótkiego scherza jest parafraza jednego z tematów *Borysa Godunowa* Musorgskiego⁴⁴; *Symfonia XV* z 1971 r. wykorzystuje jako cytat, m. in. motyw z *Uwertury do Wilhelma Tella* Rossiniego (w I części), Wagnerowski *Pierścień Nibelunga* (finałowa część IV)⁴⁵;

c/sferę stylu niskiego, masowego, popularnego (w *III Symfonii Pierwszomajowej* z 1929 roku pojawiają się parodie marszów i galopów, a także nawiązania – w epizodzie chóralnym – do ówczesnych pieśni masowych.⁴⁶, w *IV Symfonii* z 1936 roku słychać groteskowe galopy, marsze, walce i polki; w II części *V Symfonii* dla celów parodystycznych i programowych Szostakowicz posłużył się parafrazą niemieckiego fokstrota *Rosamunde*, czyniąc z niego strukturalną jednostkę – temat tej części⁴⁷; *Symfonia XI* (z 1957 roku) nosząca tytuł *Rok 1905* wykorzystuje jako materiał melodyczny liczne pieśni rewolucyjne, takie jak: *Sluchaj; Więzień; Oj, ty car nasz, batuszka; Odkryjcie głowy; Padliście ofiarą, Śmiało towarzysze, naprzód marsz; Witaj, wolności wolne słowo; Szalejcie tyrani i Warszawianka 1905 roku*⁴⁸.

Obrazu powyższego dopełniają licznie obecne na gruncie muzyki symfonicznej, tak jak i u Mahlera, autocytaty.

Wymieniona już *Symfonia XV* (z 1971 roku) stanowi zresztą swoistą zagadkę dla badaczy twórczości rosyjskiego Mistrza. Słychać w niej echa utworów wcześniejszych samego Szostakowicza, takich jak: *I Koncert fortepianowy*, fragmenty baletów *Złoty Wiek* i *Bolt*, antraktów orkiestrowych z *Lady Macbeth*. Epizod środkowy finału wykorzystuje w basie, jako podstawę *Passacaglii* temat pokrewny z epizodem inwazji z *Symfonii Leningradzkiej*⁴⁹. Pojawiają się w niej także cytaty, m. in. motyw z *Uwertury do Wilhelma Tella* Rossiniego (w I części), Wagnerowski *Pierścień Nibelunga* (finałowa część IV). Trzecia część scherzo - przywodzi na myśl, dzięki instrumentacji (rodzaj topików), muzykę Strawińskiego i Hindemitha⁵⁰. Pisze Meyer: „Zagadkowe są w tej muzyce także cytaty, a metoda collage’u to u Szostakowicza całkowite novum. Nieoczekiwane pojawiający się cytat z uwertury do *Wilhelma Tella* wywołuje wrażenie humorystyczne, ale pojawienie się we wstępie do finału motywu losu z Wagnerowskiej *Walkirii* brzmi już jak *memento mori*”⁵¹. Dalej pyta: „Czym wytłumaczyć aluzję do wstępu do *Tristana i Izoldy* oraz kilkakrotne pojawienie się w finale motywu B-A-C-H? Dlaczego w drugiej części słychać

⁴¹ Por. ibidem, s. 306.

⁴² Por. ibidem, s. 152.

⁴³ Por. ibidem, s. 171.

⁴⁴ Podaję za: ibidem, s. 237.

⁴⁵ Por. ibidem, s. 313-314.

⁴⁶ Por. ibidem, s. 99.

⁴⁷ Por. ibidem, s. 193.

⁴⁸ Podaję za: ibidem, s. 257.

⁴⁹ Ibidem, s. 315.

⁵⁰ Ibidem, s. 313-314.

⁵¹ Ibidem, s. 315.

wyraźne nawiązania do własnej *VI Symfonii*? Co oznaczać mają dwa przedziwne, sześciodźwiękowe akordy, tworzące razem współbrzmienie dwunastotonowe, a pojawiające się w najbardziej nieoczekiwanych miejscach partytury?”⁵². I podpowiada, że gdyby nie wręcz magnetyczna siła oddziaływania tej symfonii łatwo można byłoby dojść do negatywnych wniosków⁵³. Pocięj próbuje natomiast zinterpretować tak obfite użycie cytatów przez Szostakowicza jako rodzaj swoistej refleksji nad własną twórczością kompozytorską i nad wartością muzyczną tradycji romantycznej.

Symfonia Ivesa wywodzi się z maksymalnej hybrydyczności i heterogeniczności zainicjowanej przez Mahlera. Tradycyjnie cytaty w symfonicznej muzyce Ivesa – jak zresztą wszystkie jego cytaty – postrzegane były w ich funkcji programowej, ilustracyjnej czy semantycznej. Swoistą rewolucję w takim myśleniu spowodowały prace – Petera Burkholdera, zwłaszcza jego monumentalne dzieło: *All Made of Tunes: Charles Ives and the Uses of Musical Borrowing*⁵⁴ z 1995. Muzykolog nie tylko dokonał w nim perfekcyjnej analizy wielu kompozycji Ivesa, ale także zaproponował typologię kilkunastu procedur, w jakich przejawiało się u amerykańskiego twórcy korzystanie z zapożyczeń muzycznych, korzystanie z muzyki już istniejącej (rezygnując tym samym z wąsko rozumianego terminu „cytowanie” na rzecz m.in. określeń typu: udoskonalanie, przepracowywanie, modelowanie, ujęcia kumulacyjne⁵⁵).

Pomocnym w rozumieniu nowego stosunku do cytatu u Ivesa było rozróżnienie pomiędzy *substance* (istota) i *manner* (sposób przejawiania się). Ives – pisze Skowron: „pojęcie *manner* kojarzył z tym wszystkim, co składało się na uchwytną zmysłowo, zewnętrzną szatę muzyki oraz z opanowaniem warsztatu kompozytorskiego. Termin *substance* miał natomiast znaczenie metafizyczne, mieścił w sobie duchowe przesłanki twórczości”⁵⁶. Cytaty przez wszystkich słyszalne byłyby jedynie odpowiednikiem zewnętrznego przejawu sztuki (czyli *manner*), podczas gdy Ives pragnął odsłonić istotę sztuki, jej prawdziwego ducha, jej specyficzny koloryt lokalny, narodowy. Burkholder zauważa: „Ives był głęboko przekonany o tym, iż muzyka amerykańska nie mogła opierać się jedynie na amerykańskich melodiach, lecz raczej na amerykańskich doświadczeniach i ideałach, aby stać się prawdziwie rodzimą”⁵⁷.

Motywiczne zapożyczenia Ivesa były zatem jedynie „najbardziej dostrzegalną” częścią głębszej zależności od źródeł. Jego oryginalne idee muzyczne, a także formy, jakie przybierała muzyka, organicznie wyrastały z owych źródeł. Cytat służył jako model – czyli punkt wyjścia dla Ivesa, stanowiąc priorytet w stosunku do otaczającego go muzycznego materiału. Uzależnienie od źródeł przejawiało się nie tylko w doborze motywów i melodii, ale w kształtowaniu struktur dzieł, ich tematów, wreszcie w osiągnięciu dominującego charakteru lub stylu muzyki. Z tego powodu – uważa Burkholder – użycie modeli jest kluczowe dla rozważań nad procesem kompozytorskim Ivesa, kluczowe dla analizowania form jego muzyki i znaczenia dzieł opartych na innych⁵⁸.

⁵² Ibidem, s. 315.

⁵³ Ibidem, s. 316.

⁵⁴ J. Peter BURKHOLDER, *All Made of Tunes: Charles Ives and the Uses of Musical Borrowing*: New Haven, Yale University Press New Haven & London, 1995.

⁵⁵ Ibidem, s. 3-4.

⁵⁶ Zbigniew SKOWRON, *Nowa muzyka amerykańska*, Kraków: Musica Iagellonica 1995, s. 32.

⁵⁷ P. BURKHOLDER, *Charles Ives: The Ideas Behind the Music*, New Haven: CT 1985, s. 14, podaję za: Z. SKOWRON, op. cit., s. 31.

⁵⁸ Por. J. Peter BURKHOLDER, „Quotation” and Emulation: Charles Ives’s Uses of His Models, „The Musical Quarterly” LXXI (1985), nr 1, s. 19-20.

Choć zatem „przepracowywanie” istniejącej muzyki stało się najbardziej centralną techniką procesu twórczego Ivesa⁵⁹, to każda z jego symfonii w inny sposób korzysta z materiału zapożyczzonego. *I Symfonia*, sięgająca jeszcze wieku XIX (rozpoczęta w latach 1897-98, w czasie studiów u Horatio Parkera, a ukończona w 1902 roku) jest „modelowana” na bazie „*Symfonii z Nowego Świata*” Dworzaka, *Symfonii „Patetycznej”* Czajkowskiego, *IX Symfonii* Beethovena i *Symfonii „Niedokończonej”* Schuberta, a także na materiale dwóch amerykańskich hymnów⁶⁰. Symfonia ta wpisuje się jeszcze w nurt symfonii późnoromantycznej, dowodząc – zdaniem Burkholdera – silnego związku Ivesa z muzyką europejskich symfoników i jego zdolności tworzenia w obrębie form i procedur wypracowanych przez muzycznych przodków. Stanowi równocześnie podstawę, na której może być sytuowany i pojmowany fenomen całej jego późniejszej twórczości⁶¹.

W *Symfonii II* z lat 1902-1907, (pięcioczęściowej, w której części I i IV stanowią wolne wprowadzenie odpowiednio dla części II i V) Ives sięga do tradycji i intensyfikuje ją: wykorzystuje muzyczny materiał amerykańskiej proveniencji, uwypuklając cytaty i aluzje⁶². Cytaty nie są jednak użyte w sensie ścisłym, lecz jako parafrazy, służąc dalszym przekształceniom⁶³, zapożyczony materiał nie jest włączony w istniejący już przebieg, lecz stanowi podstawę tworzonej muzyki, ponadto tematy amerykańskie zostały skonfrontowane z przywołanymi fragmentami muzyki Bacha, Brahmsa i Wagnera⁶⁴. W ten sposób doszło do syntezy tradycji amerykańskiej i europejskiej, nastąpiła też dalsza intensyfikacja indywidualnej Ivesowskiej techniki zapożyczeń. Symfonia ta jednak wciąż jeszcze wyrasta z tradycyjnego pojmowania formy symfonicznej i z silnej XIX-wiecznej tradycji muzyki europejskiej⁶⁵.

Symfonia III „The Camp Meeting” Ivesa (z lat 1908-1911) stanowi przykład „ujęcia kumulacyjnego”, formy tematycznej, w której jednak temat główny jest prezentowany nie na początku (jak w formach tradycyjnych), lecz na końcu, poprzedzony zaś zostaje przez jego rozwój. W takiej formie kumulacyjnej nie są powtarzane długie segmenty muzyczne (tak jak to ma miejsce np. w formie sonatowej czy w rondzie), lecz następujący nieustanny rozwój prowadzi do określonej, zdefiniowanej postaci tematu⁶⁶. W ujęciu kumulacyjnym, tematy zapożyczone lub sparafrazowane najpierw pojawiają się we fragmentach, często zróżnicowanych, stopniowo nabierając jasności i przejrzystości, w pełnej, zasadniczej postaci ukazane zostają zwykle pod koniec części wraz z towarzyszącą im melodią (rodzajem kontrapunktu) rozwijaną w podobny sposób. Temat zatem stopniowo wylania się z poprzedzających go fragmentów i wariantów, linie melodyczne stopniowo kumulują się dochodząc do kulminacyjnej prezentacji (stąd nazwa „ujęcie kumulacyjne”)⁶⁷. Choć każda z części *III Symfonii* posiada opisowy tytuł („*Old Folks Gatherin’*”, „*Children’s Day*” i „*Communion*”) kompozycja bazując na rodzimym, amerykańskim materiale muzycznym nie stanowi przykładu muzyki programowej, Ives dąży tu jedynie do ukazania pewnego nastroju i charakteru a nie do odmalowania scenerii czy odzwierciedlenia następstwa wydarzeń⁶⁸.

⁵⁹ Ibidem, s. 19-20.

⁶⁰ Por. J. P. BURKHOLDER, op. cit., s. 88-101.

⁶¹ Por. ibidem, s. 101-102.

⁶² Por. ibidem, s. 103.

⁶³ Drobne zmiany w zapożyczonych melodiach mogą sprawić, że słuchacz odbiera je jako bezpośrednie, ścisłe cytaty – podkreśla Burkholder, por. J. P. BURKHOLDER, op. cit., s. 104.

⁶⁴ Ibidem.

⁶⁵ Por. ibidem, s. 133.

⁶⁶ Por. ibidem, s. 137.

⁶⁷ Por. ibidem, s. 138.

⁶⁸ Por. ibidem, s. 148.

Najbardziej niezwykłym dziełem jest *IV Symfonia* (z lat 1910-1916), w której Ives używa – zdaniem Burkholdera – techniki collage’u w celu przekazania „impresji, nie pamięci, ale doświadczenia mistycznego”⁶⁹. Każda z części kompozycji oparta jest na już wcześniejszej muzyce Ivesa: pierwsza na „*Watchman*” z finału *I Sonaty skrzypcowej* i pieśni stąd zaadaptowanej; druga na „*The Celestial Railroad*”, trzecia – na fugowaną I część *I Kwartetu smyczkowego*, a ostatnia – na zagubionym marszu i ostatnim fragmencie *II Kwartetu smyczkowego*⁷⁰. Ives dokonuje swoistej interpolacji nowej muzyki z istniejącymi już fragmentami (ponad 40 zapożyczeń), w fakturę włącza także nowe warstwy, nowe zapożyczenia, tworząc wielowymiarowość charakterystyczną dla jego techniki collage’u. Henry Bellamann, przyjaciel i komentator muzyki Ivesa, estetyczny program tej kompozycji ujął jako: stawianie pytań o to „co?” i „jak?”, które zadaje życiu duch człowieka (w pierwszej części Symfonii); oraz różnorakie odpowiedzi, których dostarcza egzystencja (w częściach następnych)⁷¹. Burkholder podkreśla, że *IV Symfonia* stanowi muzyczną reprezentację doświadczenia mistycznego, swego rodzaju podróż duchową, która jedynie częściowo może być pojmowana w kategoriach muzycznych. Kompletne, dosłowne odczytanie tej muzyki nie jest możliwe. Mieści ona bowiem w sobie zbyt wiele do jednoczesnego uchwycenia. Wydarzenia, które przedstawia nie mogą być ani w pełni zrozumiałe ani opisane, mogą być jedynie doświadczane⁷².

Do idei Ivesa, rozumianej jako idea kołażowości w muzyce, nawiązali kompozytorzy tzw. „grupy 45”, składającej się z: Bouleza, Stockhausena, Pousseura, Henze’a, Maderny, Nona i Beria⁷³. Nagromadzenie cytatów w ich muzyce, tworzące fakturę heterogeniczną stanowiło, jak dowodzi Susan Bradshaw⁷⁴, symbol twórczej desperacji. Cytaty użyte na sposób collage’u miały wiele do zaoferowania tym, którzy sprzeciwili się surowym regułom serializmu⁷⁵. Poszukiwano nowych idiomów, które nie podlegałyby ograniczeniom, w ten sposób użycie cytatów stało się źródłem muzycznych obietnic, gestem otwierającym nowe możliwości. Obietnica cytatów podążała dwuwymiarowo: ku rozszerzeniu i ku wzajemnym związkom. Cytaty rozszerzały bowiem pola muzycznych rozwiązań o nieskończone bogactwo współbrzmień, zaś pojawiające się dzięki zapożyczeniom wzajemne związki pozwalały zerwać z izolacją muzycznej rzeczywistości, wprowadzając zamiast niej „totalność świata brzmieniowego”⁷⁶.

Z takiego pojmowania możliwości collage’u zrodziła się w 1968 roku *Sinfonia* na osiem głosów wokalnych i orkiestrę Luciano Beria. W odautorskim komentarzu Berio zwraca uwagę, iż jej cztery części nie stanowią analogii do formy symfonii klasycznej. Tytuł kompozycji musi być traktowany jedynie w sensie etymologicznym jako „brzmiące wspólnie”⁷⁷. Kolejne części są względem siebie zróżnicowane pod względem charakteru ekspresji, jednoczą je natomiast podobne cechy harmoniczne i artykulacyjne⁷⁸. Interesująca nas ze względu na użycie cytatów

⁶⁹ Por. ibidem, s. 389.

⁷⁰ Por. ibidem, s. 389.

⁷¹ Henry BELLAMANN, nota programowa do IV Symfonii Ivesa, *Pro Musica Program*, 29 stycznia 1927, podają za: por. J. P. BURKHOLDER, op. cit., s. 390.

⁷² Por. ibidem, s. 409.

⁷³ Susan BRADSHAW, *The class of '45*, „Musical Times” 136 (marzec 1995), s. 139.

⁷⁴ Ibidem, s. 139-141.

⁷⁵ Por. David METZER, *Quotation and Cultural Meaning in Twentieth-Century Music*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003, s. 109.

⁷⁶ Por. ibidem, s. 110.

⁷⁷ Luciano BERIO, Komentarz na okładce płyty: Luciano BERIO, *Sinfonia*. Swingle Singers. New York Philharmonic. Dir. Luciano Berio – CBS 61079.

⁷⁸ Ibidem.

– III część *Sinfonii* wykorzystuje fragmenty poematu Samuela Becketta „*The Unnamable*”⁷⁹, który z kolei wykorzystuje wiele innych źródeł, m. in. Joyce’a, wyrażenia studentów Harvardu, slogany zapisane przez studentów na murach Sorbony podczas wydarzeń majowych 1968 roku, nagrane dialogi z przyjaciółmi i rodziną, urywki solfeżu⁸⁰. Pod względem muzycznym III część *Sinfonii* nawiązuje do poetyki Mahlera, a nawet bazuje „na materiale” jego *II symfonii* (III część). Muzyce Mahlera przeciwstawione są na zasadzie collage’u cytaty i aluzje zaczerpnięte z Bacha, Schönberga, Debussy’ego, Ravela, Straussa, Berlioza, Brahmsa, Berga, Hindemitha, Beethovena, Wagnera, Strawińskiego, Bouleza, Stockhausena, Globokara, Pousseura i Ivesa. Berio pisał o tej części *Sinfonii*, iż „jest to prawdopodobnie najbardziej ‘eksperymentalna’ muzyka, jaką kiedykolwiek stworzył”⁸¹. Jest to rodzaj hołdu składanemu Mahlerowi i Leonardowi Bernsteinowi za jego niezapomniane wykonanie *Symfonii „Zmartwychwstanie”* Mahlera w sezonie poprzedzającym powstanie *Sinfonii*. Berio porównuje też obecność Mahlerowskiego scherza w *Sinfonii* do rzeki płynącej przez wciąż zmieniające się krajobrazy, czasami wylaniającej się na powierzchnię, czasami zaś zupełnie znikającej⁸².

Obietnica płynąca z cytatów z muzyki przeszłości dla przyszłych rozwiązań twórczych znalazła się także u podłoża *III Symfonii* (1969) George’a Rochberga. Kompozycja ta, zdaniem samego Rochberga była „najbardziej ambitnym projektem” (zarówno pod względem rozmiarów jak i przedmiotu) w cyklu utworów wykorzystujących cytaty⁸³. Przeznaczona na wielką orkiestrę, organy, podwójny chór, chór kameralny i czwórkę solistów ta jednoczęściowa kompozycja trwa ok. 40 minut. Pomyślana była jako część *Pasji* i obficie czerpała z dzieł przeszłości, wykorzystując m.in. muzykę Schütza (*Saul, was verfolgst du mich*), Bacha (preludium chorałowe na temat *Durch Adams Fall*, BWV 637), Beethovena (*Missa Solemnis* i symfonie III, V i IX), Mahlera (fanfary z symfonii I i II) i Ivesa (*The Unanswered Question*)⁸⁴. Cytaty okazałych fragmentów posłużyły Rochbergowi dla odnowienia muzyki poprzez wielkość dzieł przeszłości⁸⁵. Rozległość zapożyczeń i wielkość kompozycji miała sprawiać wrażenie, że przeszłość jest jeszcze możliwa do odzyskania i że w nowych stylach może odżyć na nowo⁸⁶. Odnowienie takie nie ma już jednak bezpośredniego związku z gatunkiem symfonizmu, lecz z samym dziedzictwem muzycznej tradycji, z jej wielkością, bogactwem wzajemnego nakładania brzmień.

Reasumując, należy zauważyć, że cytat użyty w symfonii XIX wieku służył na ogół doprecyzowaniu muzycznej ekspresji, autorskiego przesłania kompozytora. Pomagał nakierować odbiorcę na właściwe odczytanie dzieła, pomagał czytelniej zrealizować ideę dramatyzmu muzycznego. Poprzez obecność cytatu dokonywała się semantyzacja muzyki. Tradycyjnie użycie cytatu służyć mogło realizacji idei powiązania literatury z muzyką, a przywołane z jego pomocą wewnątrz-muzyczne związki (a także transformacja motywów, transformacja cytatów, integracja cytatów, czy nawet manipulowanie nimi) pomagały „przemawiać” muzyce w sposób bardziej skuteczny, bardziej jawny dla odbiorcy. Muzyka XX wieku przynosi nowe ujęcie techniki operowania cytatem w gatunku. Za sprawą Ivesa, Beria, Rochberga cytaty, przywołania i zapożyczenia (pojawiające się w nowych postaciach – collage’u czy „ujęć kumulacyjnych”) mają pomagać w odnowieniu muzyki jako takiej, w wyrwaniu jej z izolacji,

⁷⁹ Z 1953 roku.

⁸⁰ L. BERIO, op. cit.

⁸¹ Ibidem.

⁸² Ibidem.

⁸³ Por. D. METZER, op. cit., s. 125.

⁸⁴ Por. ibidem, s. 126.

⁸⁵ Ibidem.

⁸⁶ Ibidem.

w umieszczeniu jej w nowym kontekście i nowych, wzajemnie inspirujących związkach. Termin „symfonia”, jakim określano w XX wieku część z tak powstałych utworów, nie wiąże się już jednak z tradycyjną formą epoki klasyczno-romantycznej, nawiązuje raczej do etymologii słowa, jako do „wspólnego brzmienia”, które jednoczy aparat wykonawczy różnorodnych zespołów instrumentalnych i wokalnych.