

Muzykologiczne aspekty interpretacji „Podróży zimowej”

Stanisława Barańczaka¹

Marcin Poprawski

1. *Podróż zimowa*² i muzykologia

„Historia oddziaływania muzyki, która co prawda dochodzi do głosu głównie w wykonaniach i ich odbiorze, ale poza tym przejawia się również w literackim ujmowaniu muzyki i lekturze tej literatury, nie jest wobec samych dzieł „zewnątrzna” lecz przenika ich istotę, którą należy zatem pojmować jako historycznie zmienną”

Carl Dahlhaus³

Czytelnikowi artykułu z zakresu muzykologii może wydać się dziwnym, a może i dość radykalnym gestem, obranie za jego przedmiot poezji. Nadzwyczajność tej sytuacji znajduje jednak swoje niebagatelne usprawiedliwienie w bezprecedensowym kształcie dzieła z pogranicza sztuk. Wartość nadrzędną stanowi tu ponad-literacka konstrukcja, muzyczne zaangażowanie cyklu poetyckiego Stanisława Barańczaka „Podróż zimowa”. Jakość artystyczna tego, pozornie niewinnego wkomponowywania nowego tekstu słownego w muzykę Schuberta, uderza zarówno w utarte kanony odbioru kultury muzycznej jak, poprzez grę z estetyką i historią muzyki, w nietykalność arcydzieła muzycznego.

„Muzyczny kontekst” 24 wierszy polskiego poety, wydanych w 1994⁴ roku, wynika już z samego faktu inspirowania się cyklem pieśni *Winterreise* Franza Schuberta, arcydziełem wiodącym istotny i symboliczny żywot

¹ Artykuł jest streszczeniem fragmentów pracy magisterskiej p. t. „Współczesna kontrafaktura. *Podróż zimowa* Stanisława Barańczaka wobec cyklu pieśni *Winterreise* Franciszka Schuberta – muzykologiczne aspekty interpretacji” napisanej w roku 2001 pod kierunkiem prof. dr. hab. Jana Stęszewskiego w Katedrze Muzykologii UAM w Poznaniu.

² Na przestrzeni całego tekstu nazwa *Podróż zimowa* dotyczyć będzie zawsze i wyłącznie dzieła Barańczaka, nie stosuję jej zatem nigdy jako polskiego odpowiednika dla tytułu cyklu pieśni Schuberta, ten ostatni przywołuję w oryginalnej niemieckiej nazwie *Winterreise*.

³ Cytat pochodzi z tekstu pt. „Rozumienie” muzyki i język analizy muzycznej zamieszczonym w polskim wydaniu zbioru tekstów Carla Dahlhauusa *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, w przekładzie Antoniego Buchnera, opublikowanym w roku 1988 w Krakowie, s. 283.

⁴ Stanisław Barańczak *Podróż zimowa. Wiersze do muzyki Franza Schuberta*. Poznań 1994 Wydawnictwo a5, 2/1997.

w kulturze europejskiej⁵. Ścisłość związku z kompozycją muzyczną ujawniona jest już w tytule, podtytule⁶ oraz numeracji wierszy⁷, ale znaczącą bliskość wskazują 24 muzyczne incipity umieszczane konsekwentnie przed każdym utworem poetyckim cyklu. Dwu-, trzytaktowe cytaty partii wokalne wszystkich tekstów muzycznych *Winterreise* Schuberta niosą zawsze pierwszy wers muzycznie zapośredniczonego, niemieckiego tekstu słownego Willhelma Müllera:

XXIII



Drei Son_nen sah ich am Him_mel steh'n

Gdy świeci nam neonów blask –
bądź wielkoduszny , nie szydź z nas.

*Gdy zgielkiem w nas głuszymy strach –
wiedz chociaż, co widzimy w snach.*

Gdy plami nam nienawiść twarz –
przed lustrem postaw, spojrzeć każ.

*Gdy nużą nas sprzeczności prawd,
od Uproszczenia umysł zbaw.*

Gdy nie umiemy mówić wprost –
rozpoznaj nasz prawdziwy głos.⁸

Regularnie stroficzna, wersowa budowa wierszy odpowiada każdorazowo zaadoptowanej muzycznie konstrukcji poetyckiej Müllera. Zgodną z poetycko- muzycznym pierwowzorem metrykę, rym i rytm zachowują wszystkie początkowe linie wiersza. Formalna relacja tekstów sięga zresztą znacznie dalej.

⁵ Nie zajmuję się recepcją *sensu largo* Schubertowskiego *Winterreise*, lecz wskazuję zaledwie ostatni przystanek w drodze jaką wiedzie cykl z 1827 roku poprzez kulturę. Dzieło to dzięki swemu niejednoznacznemu wyrazowi i idei estetycznej znajduje bardzo zróżnicowane pojmowanie. Niestety nie jest mi znana publikacja obejmująca wszystkie twórcze inspiracje pieśniami cyklu Schuberta. Wydaje mi się rzeczą potrzebną przedstawienie i wyjaśnienie okoliczności i celów traktowania pieśni „Winterreise” jako symboli w XX wiecznej kulturze europejskiej. Posługiwanie się pieśnią *Der Lindenbaum* przez Tomasza Manna w *Czarodziejskiej Górze* oraz *Der Leiermann* w ostatnim dziele filmowym Ingmara Bergmana jest postępowaniem dla historyka „żywej” muzyki bardzo frapującym. Fragmenty historii recepcji (choć głównie interpretacji muzykologicznych) dzieła przedstawiają publikacje: Heleny Hryszczyńskiej (*Franz Schubert: „Winterreise” cykl pieśni op. 89 do słów W. Müllera [1827]*. W 1. zeszycie serii „Muzyka i liryka” pt. *Cykle pieśni ery romantycznej 1816-1914. Interpretacje pod red. M. Tomaszewskiego*. Kraków 1989) oraz Susan Youens (*Retracing a Winter's Journey. Schubert's 'Winterreise'*. Ithaca 1991)

⁶ *Wiersze do muzyki Franza Schuberta*.

⁷ Każdy utwór zamiast tytułu, który standardowo zawiera każdy wiersz zamieszczony w tomiku poezji, oznaczony jest wyłącznie cyfrą rzymską, kolejno od I do XXIV. Ta numeracja wyraźnie kojarzy utwory poety z odpowiednio numerowanymi w edycjach nutowych pieśniami cyklu Schuberta.

⁸ *Podróż zimowa*, s. 41.

Cytowane w nagłówku zdanie niemieckiego historyka i estetyka muzyki prowadzić może do słusznego wniosku, że jakakolwiek literacka, artystyczna, utrwalona reakcja wobec funkcjonującej w kulturze muzyki, tj. wszelkie twórcze „inspirowanie się”, komentowanie czy ujmowanie w treści poezji szeroko pojętej „tematyki muzycznej”⁹, mogłoby być już przyczynkiem dla uruchomienia muzykologicznej aparatury badawczej. Od jakości i powagi tej kreatywnej recepcji zależy na ile będzie ona dla dyscypliny rzeczywiście interesująca i brzemienne.

Tradycyjnie rozumiane inspirowanie się muzyką poeta objawiał zarówno w twórczości poprzedzającej *Podróż zimową*, np. w znakomitym, wykazującym związek nie tylko z tematem, ale i konstrukcją muzyczną, wierszu *Kontrapunkt*, zamieszczonym w *Widokówce z tego świata*¹⁰, jak i po jego powstaniu, w tomiku *Chirurgiczna precyzja*¹¹, w przynajmniej pięciu wierszach: *Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta*, *Tenorzy*, *Hi-Fi*, *Bist Du bei mir*, *Aria: awaria*¹². Od 1995 roku poeta dokonał również kilku tłumaczeń tekstów ściśle związanych z muzyką. Przełożył fragmenty tekstów Picandra z *Pasji wg Świętego Mateusza* Bacha¹³, piosenki Beatlesów i Boba Dylana. Dokonał nadzwyczajnych, zauważonych w środowisku muzykologów związanych z operą, przekładów dwóch librett operowych Da Ponte’go do *Wesela Figara*¹⁴ i *Don Giovanniego*¹⁵ Mozarta.¹⁶

Zaangażowanie Barańczaka w muzykę w *Podróży zimowej* jest nie wymiennie większe. Inspiracja przybiera tu nieoczekiwaną jakość. Barańczak przekracza nie tylko te własne normy, do których zdążył czytelnika przyzwyczaić, ale również wszelkie możliwości muzycznego „zakotwiczenia” poezji w ogóle. Trudno wyobrazić sobie większą ingerencję poety w ontologię utrwalonego w odbiorze dzieła muzycznego. Istnieje kilkanaście wartościowych i odkrywczych tekstów teoretyków i krytyków literatury wskazujących na fundament muzyczny¹⁷ Barańczakowej kompozycji, wśród nich przede wszystkim artykuły Adama Poprawy

⁹ A zatem już same wystąpienie w treści dzieła literackiego muzyki w ogólności, konkretnych utworów, ich wykonań, muzycznych instrumentów, itp.

¹⁰ *Widokówka z tego świata*. Paryż 1988.

¹¹ *Chirurgiczna precyzja*. Kraków 1998. Muzyczne zainteresowania Barańczaka dostrzeżone zostają w komentarzach Clare Cavanagh, Antoniego Libery, Tadeusza Nyczka, Barbary Toruńczyk, Tomasza Venclovy zamieszczonych wśród innych, w „Zeszytach Literackich” 1999 nr 1 (65)

¹² Ta ostatnia szczególnie istotna, bo przełamująca konwencję wykorzystywania muzyki jako tematu. Poprzez wprowadzenie komentarza: *Wstęp: Na melodię arii Donny Elviry: „Ah che mi dice mai”* poeta wprowadza częściowo znaną z *Podróży zimowej* technikę kontrafaktury, tu jednak w celu zdecydowanie żartobliwym. Zresztą pokuszę się o uogólnienie: poczynając od publikacji tego tomiku autor wykazuje wzmożone zainteresowanie kontrafakturą. Ujawnia się to w twórczości „niepoważnej” – w humorystycznym „teoretyczno-literackim” tomie *Pegaz zdębiał. Poezja nonsensu a życie codzienne: Wprowadzenie w prywatną teorię gatunków*, z 1995 roku, w którym na stronach 118–132 Barańczak ujawnia światu nowy gatunek literacki „fonet” – szeroko eksploatujący praktykę kontrafaktury.

¹³ Przekład ten, zakładający możliwość jego muzycznego wykonania, a zatem idealnie zestrojony ze strukturą sylabiczną oryginału, opublikowany został w „Zeszytach Literackich” 1999 nr 2 (66).

¹⁴ Przekład, wykorzystany w poznańskiej prapremierze opery, 21 października 1995 roku, skomentowany został w artykule Barbary Judkowiak oraz Elżbiety Nowickiej „*W operze słowo jest także ważne*”; Barańczakowe „*Wesele Figara*”, zamieszczonym w „Studiach polonistycznych”, Seria Literacka VI (XXVI) *Barańczak – poeta lector*. Poznań 1999.

¹⁵ Materiał muzyczny z tej opery poeta wykorzystuje we wspomnianych już: *Arii: Awarii* oraz fragmencie z dowcipnego „studium” *Pegaz zdębiał* (op. cit.).

¹⁶ Opublikowane w nr 2. (11.) „Res Facta Nova” w roku 1997 i skomentowane przez Małgorzatę Dziewulską, Michała Bristigera, Piotra Kłoczowskiego oraz Grzegorza Michalskiego w magazynie radiowym „Atelier”, 18 stycznia 1998 roku w Programie 2 Polskiego Radia, jej zapis zamieszczony został w „Zeszytach Literackich” 1999 nr 3 (67).

¹⁷ Szczegółową relację i krytykę tych publikacji zawiera I część cytowanej pracy magisterskiej (Literackie poznawanie muzyczności „Podróży zimowej”...)

i Andrzeja Hejmeja¹⁸. Żaden z opublikowanych tekstów nie skojarzył jednak postępowania twórczego Barańczaka z oczywistą z muzykologicznego punktu widzenia, praktyką k o n t r a f a k t u r y¹⁹.

2. Rozpoznać narzędzie poety. *Podróż zimowa* jako kontrafaktura.

Zidentyfikowanie narzędzia, jakim posługuje się autor poezji *Podróży zimowej*, kontrafaktury - praktyki szeroko niegdyś funkcjonującej w sztuce muzycznej, oraz określenie jego cech - okazało się niezwykle problematyczne. Zjawisko to jest dla poety bezpośrednim instrumentem nawiązania intymnego kontaktu z Schubertowskim *opus magnum*. Stosowane jest konsekwentnie i z urzekającą zręcznością. Termin kontrafaktura, w swym wąskim znaczeniu²⁰ nazywa czynność i efekt podpisywania nowego tekstu pod istniejącą muzyką wszelkimi tego działania konsekwencjami wykonawczymi, ekspresyjnymi i całym bagażem teoretycznym. Zakorzenił się on w XIX-wiecznej muzykologii, a za sprawą takich badaczy jak Kurt Hennig, Kurt von Fischer, Friedrich Gennrich i Walter Lipphardt znalazł szerokie zastosowanie w opisie najpopularniejszych zjawisk estetycznych muzyki średniowiecznej i renesansowej²¹. Kontrafaktura jest niestety dla polskich teoretyków literatury tematem marginalnym. W notce bibliograficznej umieszczonej pod tym hasłem w *Słowniku Terminów Literackich*²² widnieje tylko jedna publikacja, autorstwa Jerzego Ziomek, zresztą znakomita²³. Zaniedbanie to może być jednak impulsem by wskrzesić pojęcie kontrafaktury dla opisu współczesnych artefaktów i szczególnie uwypuklić jego istnienie wówczas, gdy faktycznie występuje – przyprowadzone przez Barańczaka, wieloletniego ucznia profesora Ziomek²⁴, prosto przed oczy literaturoznawców. Kontrafaktura, jako pojęcie centralne i terminologiczny klucz do interpretacji muzykologicznej stanowi zatem podstawę dla refleksji teoretycznej nad sytuacją ontologiczną muzycznie zaangażowanego dzieła współczesnego poety. To za jego sprawą kontrafaktura porzuci zakurzoną półkę muzykologicznej biblioteki i odnajdzie swoje nowe, współczesne, artystyczne „życie”. Stanie się instrumentem twórczej recepcji społecznie funkcjonującej muzyki, ale i skutecznym środkiem poetyckiej polemiki z romantycznym myśleniem o świecie.

Pojmowanie kontrafaktury jako terminu muzykologicznego nie jest ani zgodne, ani historycznie stabilne. Uzmysławia to przebieg ponad stuletnich dywagacji profesjonalistów, które syntetycznie relacjonuje Robert

¹⁸ A. Poprawa: *Drogowskazy muzyki. O trasach zimowej podróży Schuberta, Müllera oraz Barańczaka*. „Warsztaty Polonistyczne” 1995 nr 1; *Wiersze na głos i fortepian. O nowym tomie Stanisława Barańczaka*. „NaGłos” 1995 nr 21; A. Hejmej, *Słuchać i czytać: Dwa źródła jednej strategii interpretacyjnej. „Podróż zimowa” Stanisława Barańczaka*. „Pamiętnik Literacki” XC, 1999, zesz. 2. Ostatni autor rozpoznaje „Podróż zimową” jako „stylizację intersemiotzną”, które to termin w moim mniemaniu nie stoi w sprzeczności z kontrafakturą. Obydwie perspektywy poznawcze oglądają ten sam przedmiot w dwóch optykach niezależnych dyscyplin i niezależnych tradycji terminologicznych.

¹⁹ Pewne sugestie wprowadzają jedynie Michał Bristiger (*Głosy o „Podróży zimowej” Stanisława Barańczaka: Jerzy Artysz, Michał Bristiger, Jan Maria Kłoczowski, Jan Kott, Antopni Libera*, „Zeszyty Literackie” 1995 nr 2) oraz Bohdan Pocię (*Półka z książkami, „Wychowanie Muzyczne w Szkole”* 1995 nr 5).

²⁰ Zarys możliwości pojmowania terminu przedstawię w drugiej części pracy.

²¹ Oczywiście termin stosowany jest również do muzyki późniejszej.

²² Pod redakcją: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, J. Sławiński, I. Okopień-Sławińska, Warszawa 1998.

²³ J. Ziomek, *Kontrafaktura*. W: *Prace ostatnie*. Warszawa 1988, ²1994.

²⁴ Profesor Ziomek był promotorem prac doktorskich zarówno Stanisława Barańczaka jak i jego żony Anny Barańczak, napisanych w latach 70-tych na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Interesująca zbieżność zainteresowań teoretycznych poznańskiego profesora z postępowaniem twórczym poety wydaje się w tym świetle mniej przypadkowa.

Falck²⁵. Żaden z muzykologicznych autorów nie ma jednak wątpliwości, że kontrafaktura w swym największym rozumieniu jest podpisaniem lub wstawieniem nowego tekstu pod wcześniej istniejącą melodię (tekst wokalny). Zatem sam fakt nowego *utekstowienia*²⁶ „starej” muzyki wokalne lub wokально-instrumentalne, jako podstawy rozumienia terminu, nie podlega znaczącej dyskusji. Część badaczy nazywa kontrafakturą utwór lub dzieło, ale przeważa pojmowanie jej jako praktyki, czynności, procesu. W formalnych ramach tej dychotomii mieści się różnorodność zdań na temat tego, co w kontrafakturze ponad-techniczne, związane ściślej z jej genezą, użyciem, funkcjonowaniem społecznym, tematyką tekstów, stopniem ich wzajemnej relacji, polemizacji i innymi szczegółowymi wymiarami, które składają się na jej – powiedzmy ogólnie - estetyczne konsekwencje.

Istnieje również nurt opracowań muzykologicznych terminu kontrafaktura, który nie wnika w dywagacje techniczne, przyjmując z mniejszym bądź większym rygiorem konieczną nietykalność muzyki, a ciężar istoty praktyki znajduje w sferze jej estetyki, głównie ekspresji, która zasada się na oscylacji między *sacrum* a *profanum*. Tym co określa tu kontrafakturę jest zatem zmiana aury tekstu, która przenosi muzykę z tematyki (i ekspresji) świeckiej do religijnej i odwrotnie.

Kontrafaktura jest zatem, w takim rozumieniu terminu, przede wszystkim bardziej lub mniej świadomą grą między różnymi statusami społecznymi i funkcjami muzyki, jej przeznaczeniem i różnymi odbiorcami. Grą często bardzo publiczność emocjonalnie angażującą. Problematyka muzyczna i słowna nieuchronnie wikła się wówczas w problematykę polityczną, społeczną, obyczajową. Często towarzyszy temu aura skandalu, negatywnych emocji, rozczarowania i konsternacji. Faktyczne, szersze znaczenie estetyki kontrafaktury, (wykraczające poza mocno niegdyś uwypuklany konflikt *sacrum* i *profanum*) dostrzega i ustawia w centrum zjawiska dopiero nie-muzykologiczna koncepcja Jerzego Ziomka, która przekracza standardowe zainteresowania historyków muzyki. W niej powraca na piedestał polemiczny walor słowno-muzycznej praktyki.

Parametry „regularnej” kontrafaktury nie koncentrują się jednak na „naddatkach”, są przede wszystkim technicznie, mechanicznie i precyzyjnie skoncentrowane. Estetyka wzbogaca kontrafakturę przy ich okazji. Kontrafaktura w prezentowanej tu definicyjnej wizji, jako model wyjęty z muzykologicznych publikacji, jest zatem praktycznym postępowaniem, „ususem”, który najczęściej dokonywany jest mechanicznie, i bez szczególnej świadomości estetycznej (i artystycznej). Praktyka kontrafaktury nie niszczy tekstu muzycznego, ale kosztem tego niezaangażowania, szacunku względem zapisu muzycznego, albo braku umiejętności kompozytorskich, nie jest postępowaniem subtelnym wobec związków słowno-muzycznych.

Tomik poetycki *Podróż zimowa. Wiersze do muzyki Franza Schuberta* Stanisława Barańczaka w sensie technicznym stanowi podpisanie nowego tekstu pod uprzednio istniejącą muzykę, dokonane wedle ścisłych i precyzyjnie zaplanowanych zabiegów regularnej kontrafaktury, zgadzających się z najważniejszymi parametrami jej normatywnej postaci²⁷, również tych dotyczących zapisu. Wszystko to co zmienił Barańczak w tekście muzycznym Schuberta, to zaledwie drobiny, ograniczone wyłącznie do mikroskopijnych przesunięć

²⁵ Robert Falck *Parody and Contrafactum: A Terminological Clarification*, opublikowanym w „The Musical Quarterly” (Vol. LXV nr 1, 1979).

²⁶ Kalka słowna niemieckiego *umtextierung*.

²⁷ Rzeczony model terminologiczny jest konstruktem zbudowanym na podstawie funkcjonujących w muzykologii definicji. Praca, której niniejszy artykuł jest streszczeniem, przedstawia cechy modelowe kontrafaktury realnie funkcjonującej w swych historycznych przejawach by dalej na jego tle postrzegać tożsamość i podobieństwo cech utworu Barańczaka.

rytmicznych - spowodowanych dodaniem sylaby, a tak naprawdę, wizualnie, do „niedostrzegania”, „ignorowania” przez Barańczaka luków muzycznych służących wyłącznie Müllerowskiej konstrukcji wersów. Zatem trzeba z całą siłą stwierdzić, że regularność kontrafaktury w tym najistotniejszym parametrze, jakim jest nietykalność muzyki jest ostatecznie, bardzo wysokiej próby.

Zachodzi również znakomita odpowiedniość budowy formalnej tekstu Barańczaka, która respektuje bez wyjątku wszystkie Schubertowskie repetycje muzyczne, odznaczając je w zapisie kursywą. Barańczak podąża za delimitacją tekstów wedle postępowania twórczego Schuberta. Nie ma żadnych w tej kwestii istotnych odstępstw.

Nie odnalazłem w całości zjawiska żadnej niezręczności prozodycznej, która wynikałaby z technicznej nieumiejętności czyniącego kontrafakturę. Postępowanie poety jest wręcz świadomie w tej materii samokontrolnym. Wszelkie akcenty wyrazowe padają na mocne miary taktu, szczególnie częste jest zatem umieszczanie pod pierwszą miarą taktu akcentowanej paroksytonicznej sylaby w polskim tekście. Segmentacja tekstu poetyckiego pokrywa się z muzycznym podziałem na frazy. Poprawność w żadnym z podanych typów nie wiąże się jednak z jakimkolwiek ubytkiem artystycznej jakości. Praktyka jest w tym względzie perfekcyjna w każdym z dwudziestu czterech utworów. Zestroje akcentowe funkcjonują znakomicie przede wszystkim na gruncie wyrazów, gdzieniegdzie objawiają jednak swą odpowiedniość w gramatycznej przestrzeni akcentu zdaniowego. Rymy są zawsze znakomicie konsekwentne, ich porządek (jako rymów męskich oraz żeńskich w różnej w utworach konfiguracji) zasadniczo zostaje zachowany, nawet z nadatkiem – wprowadzeniem rymów w miejscach dla nich przez Müllera nieprzewidzianych, rymów wcześniej nieistniejących. Konstrukcja metryczna, jak również nadrzędny rytm wiersza nie ulega w cyklu *Podróż zimowa* dezintegracji, jest czytelny i maksymalnie zaangażowany w wierne odzwierciedlanie wzorców strukturalnych²⁸.

W tekście Barańczaka istnieje wiele przejawów możliwości fonetycznego inspirowania się poprzednim tekstem słownym, imitacje brzmienia konkretnych, występujących w wierszach Müllera słów, rymów i ich regularności oraz naśladowanie „twardego” brzmienia języka niemieckiego. Również nagromadzenie słów polskich o niemiecko-podobnym brzmieniu jest niezwykłe.

Poetycki cykl Barańczaka, również w wymiarze zapisu mieści się w zastanej przez poetę konwencji. Tekst słowny nie jest bezpośrednio podpisany pod całość zapisu nutowego dzieła muzycznego. Cały sens tej właśnie postaci kontrafaktury zasadza się, z jednej strony na konieczności angażowania procesów poznawczych innych niż tylko wzrokowe (uruchamia rozmaite procesy i funkcje pamięci), z drugiej współtworzy liczne, tak cenne zarówno dla poezji, jak i muzyki, niejednoznaczności.

W *Podróży zimowej* istnieje bardzo wiele komponentów treściowych, które nawiązują do tekstu Willhelma Müllera. Dostrzec tu można dużą różnorodność możliwości. Zdecydowaną ich większość ujawniły już liczne publikacje z zakresu krytyki literackiej, przede wszystkim te, których w ogóle nie interesował problem muzyki. Dlatego nie będę tu poświęcał im szczególnego sprawozdania. Należy jednak choćby zaznaczyć, że Barańczak kształtuje spoiwa z tekstem poprzednim zarówno w konkretnych miejscach, w ich dalszej lub

²⁸ Zarówno wcześniej wskazana odpowiedniość stroficzna, wersowa i prozodyczna jak i liczne inne problemy struktury literackiej tutaj tylko zasygnalizowane, omówiły już liczne publikacje krytyczne i teoretyczno-literackie, dlatego oszczędzę czytelnikowi drobiazgowej w tym względzie analizy, polecając tamte publikacje

blizszej okolicy w ramach utworu, ale równieŹ rozsiewa r3zne aluzje tematyczne na przestrzeni calego cyklu czyni3c z nich odniesienia og3lnie pasuj3ce do aury i nastroju M3llerowskiego cyklu, w kt3rych szczeg3lnym punktem zaczepnym jest nieustaj3ce nazewnictwo zwi3zane z zim3 i w3dr3wk3. Mieszcz3ce si3 w modelu aluzje i nawi3zania odnaleŹc moŹna w kaŹdym utworze, ich rozpoznawalnoŹc jest jednak stopniowalna i cz3sto wymaga literackiej egzegezy. Najsilniej zwi3zany z *Winterreise* jest utw3r V, kt3ry jest niezwyklej komponentem kontrafakturowego cyklu, jako wierny przekład wiersza M3llera. Barańczak poŹwi3ca uwag3 zar3wno pojedynczym s3łowom, pog3dom, postawom i wielu innym zjawiskom, kt3re polski poeta dostrzega w tekstowym pierwowzorze i uznaje za warte lub celowe dla widocznego powi3zania. MoŹna by przyznać racj3 cz3sto w kontekŹcie cyklu powtarzanego stwierdzenia: Źe cykl Barańczaka zachowuje tematyk3 i nastr3j *Winterreise* M3llera w jego muzycznej wersji²⁹. ZgodnoŹc ta jest łatwo dostrzegalna, ale zarazem tylko powierzchowna, jako Źe podszyta Barańczakow3 ironi3, polemik3, sprzeciwem i nisk3 ocen3 wartoŹci poezji M3llera! A podobieństwa wcale nie s3luz3 tu afirmacji.

Zatem tematyka poezji Barańczaka jest równieŹ, paradoksalnie, ma3o uwi3zana starym tekstem, kt3ry s3luz3 jej zaledwie za pomocny instrument, lecz dla w3asnnych, niezaleŹnych cel3w. Przy duŹej determinacji moŹna równieŹ argumentować, Źe *Podr3Ź zimowa* przenosi muzyk3 Schuberta ze sfery *profanum* do *sacrum*, jako Źe w wierszach Barańczaka wyraŹnie ujawnia si3, kluczowy ton modlitwy, kt3reg3 prawie nie ma u M3llera. Z drugiej strony, ktoŹ s3lusznie moŹe zwr3cić uwag3, Źe moŹemy rzecz rozumieć odwrotnie: muzyka Schuberta, traktowana przez koneser3w3w jak Źwi3toŹc3, zostaje poprzez „wykreŹlenie” niemieckiego tekstu wewn3trznie rozbita i ulega swoiŹcie rozumianej „profanacji”.

Podr3Ź zimowa spe3lnia równieŹ inne proste moŹliwoŹci. Jedn3 z cech bytowych omawianej kontrafaktury jest zmiana j3zyka. Stylistyka tekstu literackiego nie jest uwi3zana, w przeciwi3ństwie do konstrukcji. Tekst Barańczaka pos3luguje si3 licznymi nazwami jak i w3aŹnie stylem wypowiedzi, zaczerpni3tym ze wsp33czesnego, równieŹ potocznego j3zyka slogan3w, has33, nawi3zuj3c tym samym wi3ksz3, zreszt3 oczywiŹst3, bliskoŹc z tw3rczoŹci3 XX-wiecznego brytyjskiego poety – Philipa Larkina, niŹli wczesnoromantycznym stylem M3llera. Poezja Barańczaka bez najmniejszych problem3w korzysta z moŹliwoŹci oferowanej jej przez muzykologiczny model regularnoŹci kontrafaktury, ale nie poprzestaje na jej estetycznych potencja3ach.

Dzie3o Barańczaka zawiera projekt wykonania muzycznego³⁰, juŹ cho3by poprzez sw3 bezb33dnoŹc pod33oŹenia pod muzyk3 oraz dostosowanie cech dŹwi3kowych i artykulacyjnych polskiego tekstu, zar3wno do muzyki Schuberta, jak i fizycznych moŹliwoŹci ewentualnego, równieŹ amatorskiego, Źpiewaka. RelacyjnoŹc a takŹe polemicznoŹc cyklu i ich wielokondygnacyjne pochodne w og3le nie podlegaj3 dyskusji, naleŹy dodać, Źe jest to relacyjnoŹc o z33oŹonoŹci dot3d niespotkanej.

W koncepcji Ziomka pada kilka zdań niezwyklej wagi dla postrzegania „Podr3Źy zimowej”³¹: „kontrafaktura po cz3Źci wzmaga procedury parafrastyczne: dzi3ki wsp33lnocie melodii dwa zupe3lnie ze sob3 niespokrewnione i do siebie niepodobne teksty mog3 nawi3zać kontakt [...] upodobnienie i odpodobnienie

²⁹ Istnieje, jak wiadomo, r33nica w kolejnoŹci wyst3powania tekst3w cyklu, mi3dzy poezj3 M3llera, a pieŹniami Schuberta, kt3r3 precyzyjnie wyjaŹnia m.in. Susan Youens, op. cit.

³⁰ O czym przekona3 si3 pierwszy Jerzy Artysz, wprowadzaj3c cykl w obieg repertuaru koncertowego.

³¹ Op. cit., fragmenty pochodz3 z s. 265-278.

tekstów nastąpiło poprzez tę samą melodię, bez której nie byłoby prawie żadnej między nimi komunikacji. Jest to więc szczególny przypadek intertekstualności, szczególnie i niewzględniomy przez Gerarda Genette'a [...] Intertekstualność³² - to zarówno przypadki obecności tekstu w tekście (cytat, aluzja, plagiat...) jak i wszelkie relacje łączące tekst wcześniejszy z tekstem późniejszym, a w każdym razie zależnym". Kontrafaktura jest dla Ziomek granicznym przypadkiem intertekstualności. Muzyka jest interpretantem (upraszczając: środkiem pośredniczącym - *tertium comparationis*), za sprawą właśnie kontrafakturowego zapośredniczenia: „Aby dwa teksty weszły ze sobą w kontakt zwany intertekstualnością, niezbędny jest czynnik zwany interpretantem, który może mieć rozmaity charakter – od prostego cytatu poprzez aluzję do cytatów struktur. Interpretant rzadko bywa stematyzowany, w każdym razie odczytanie interpretantu, a co za tym idzie, odnalezienie owego *pomostu* intertekstualności, jest mniej lub bardziej ukrytym zadaniem dla odbiorcy; Interpretantem przeoczoną w badaniach intertekstuologicznych jest właśnie muzyka jako kontrafakturowe zapośredniczenie. Wraz ze wspólną melodią z jednego tekstu do drugiego przenikać mogą także znaczące składniki werbalne, choć trudno rozstrzygnąć, co jest pierwotne – czy melodia pociąga za sobą słowo, czy podobieństwo słów i pokusa parafrazy dopuszcza alba nawet wymusza użycie melodii.” Ziomek jako jedyny ze znanych mi autorów odważył się na wskazanie, że kontrafaktura, która przecież zasadniczo jest bytem zbudowanym na relacjach, związkach, kontekstach, naturalnie wkomponowuje się w rozważania o intertekstualności, jest jednym z jej przejawów. Koncepcję Ziomek można by ze względu na swą otwartość, i podanie nowych instrumentów oglądu kontrafaktury, potraktować jako spoiwo, które daje choćby cień fundamentu teoretycznego dla zapoznania się z wszystkimi poczynaniami Barańczaka w przestrzeni omawianej praktyki.

Ostatecznie sfera estetyki nie pozwala *Podróży zimowej* zmieścić się w konwencji, nawet tej rozszerzonej przez artykuł Ziomek. Wypełniając wszystkie konieczności i znaczną część możliwości, które niesie proponowany przeze mnie model regularnej kontrafaktury, niemal w każdym jego aspekcie dokonuje zarazem przekroczenia, a cechy modelowe są zaledwie punktem wyjścia dla właściwych cech *Podróży zimowej* jako kontrafaktury. Zgodność cechy cyklu z zarysowanym tu modelem, świadczy o poważnym potraktowaniu wyzwania jakim dla zaangażowanego muzycznie poety może być schemat kontrafaktury. Dla tego szczególnego twórcy, celem jest powiedzieć bardzo dużo, czyli maksymalnie obciążyć kontrafakturę nową treścią i wyrazem, ale pozostać w gorszej muzyki, nic w niej nie zmienić, niczego nie zniszczyć. Stanisław Barańczak dowiódł już dawno, że specjalizuje się w dokonywaniu zadań niemożliwych. Tym razem pokazuje nam jak w ciasnocie kontrafaktury zmieścić wszystko to, co w danym momencie pragnie zakomunikować światu, i samemu sobie, w formalnych więzach cudzej i w żaden sposób nie przystosowanej do przeróbek melodii, dokonać estetycznych cudów.

3. Współczesna kontrafaktura

Praktyka kontrafaktury jest dziś dziedzictwem prawie wygasłym. Jej znaczenie we współczesnej muzyce artystycznej jest znikome³³. Nazwa „kontrafaktura” kojarzona jest zatem ze zjawiskami adaptacyjnymi dawno

³² Którą Ziomek pojmuje zgodnie z koncepcją Głowińskiego.

³³ Choć inaczej rzecz wygląda w muzyce popularnej, w której namiastkę postępowania kontrafakturowego odnajdujemy nagminnie.

minionymi, znaleziskami z muzykologicznych „wykopalisk”. Postępowanie Barańczaka, nie tylko odsłania światu nowe wcielenie starej praktyki, ale w sposób nieoczekiwany i jakościowo szczególnie rekonstruuje dzieło Schuberta, ożywia jego ekspresyjne właściwości, poprzez nowy tekst, dla aktualnej percepcji współczesnego odbiorcy w nowoczesnym świecie. Na tle tradycyjnej, skryzalizowanej w muzykologicznym piśmiennictwie przeciętności praktyki kontrafaktury, wnosi świeżość i nieznane dotychczas jej wymiary. Każdą świadomie stworzoną kontrafakturę można by pojąć jako element społecznego odbioru, funkcjonowania w kulturze, recepcji dzieła muzycznego, ale żadna z nich nie dokonuje takich zmian i nie rzuca teorii dzieła muzycznego tak bezwzględnie wyzwania, jak *Podróż zimowa*.

Indywidualnym wkładem Barańczaka w recepcję *Winterreise* jest zatem kreatywne wykorzystanie dla jej celów praktyki kontrafaktury. Jako kontrafaktura w takiej, a nie innej z możliwych postaci jest precyzyjnie zaprojektowaną recepcją, uczynioną z pełną premedytacją i świadomością nieuchronnych jej konsekwencji. Jest recepcją twórczą, polemiczną i w dużej mierze przekształcającą a środkami wznagającymi te cechy jest właśnie kontrafakturowe zapośredniczenie. Barańczak w tym tomiku ujawnia się zatem nie tylko jako zainspirowany odbiorca, ale pośrednio, poprzez subtelność swej językowej sztuki, jako zaangażowany interpretator muzyki. Postawę taką kilkakrotnie ujawnia, np. w wypowiedzi w której mówi, że żyje z „pieśniami Schuberta w uszach”³⁴ od wielu lat; albo w utworze *XXIV* cyklu, do muzyki pieśni *Der Leiermann*:

(...)

W uszach tkwią słuchawki, więc na sercu ma
kieszonkowe radio – znowu: tak ja.

Mógłbym się założyć o Nic lub o Byt,
że nie słucha rapu z kompaktowych płyt;
prędzej już Schuberta – to ten chyba typ.

(...) ³⁵

Ten przeszyty autoironią fragment przy okazji uzmysławia ontologiczną i estetyczną złożoność całego zjawiska. Jeśli wiersz jest śpiewany słyszymy równocześnie słowa poświęcone Schubertowi, nazywające go po nazwisku oraz brzmiącą w tej samej chwili muzykę kompozytora³⁶. By bardziej jeszcze rzecz skomplikować, należy zwrócić uwagę na to, że słowo *Schuberta* umieszczone jest w ostatnim wersie strofy, który uwypuklony jest kursywą, a ta w całym cyklu Barańczaka wskazuje Schubertowską, muzyczną repetycję tekstu – kompozytorską nadorganizację względem niemieckiej konstrukcji poetyckiej, powtarzanie jej fragmentów ze względu na formę pieśni. Zatem jedno słowo angażuje nie tylko nazwisko kompozytora, jego muzykę, ale i jego warsztat kompozytorski. A jeśli zdamy sobie sprawę, z osobistego charakteru wiersza, możemy dodać jeszcze istnienie

³⁴ Wywiad opublikowany w miesięczniku „W drodze” 1995 nr 10: „Po stronie sensu, Ze Stanisławem Barańczakiem rozmawia Magdalena Ciszewska oraz Roman Bąk i Paweł Kozacki OP”;

³⁵ op. cit., s. 42;

³⁶ Ten interesujący paradoks dostrzegł Bristiger, op. cit. s. 104.

samego poety który opisuje siebie słuchającego wykonania tejże samej pieśni Schuberta, którą w tej chwili słyszymy itd.

Poetycka, twórcza i polemiczna interpretacja muzycznego arcydzieła za sprawą kontrafaktury jako strategii poetyckiej uruchamia pewne gry recepcyjne – jak wskazał Bristiger³⁷: w „synchronicznym polu” współczesnej kultury. Uderza w tabu tradycyjnej muzykologii, która uznaje dzieło muzyczne za nietykalne, historycznie ustalone, zamknięte i ustabilizowane w porządku diachronicznym. Recepcja dokonana w języku polskim po 167 latach istnienia dzieła Schuberta jest dokonaniem szczególnym, również z tego względu, że otwiera zamkniętą dotąd strukturę dzieła słowno-muzycznego. W aktywności wokół dzieła Schuberta, Barańczakowi towarzyszy dość zuchwałe (z perspektywy zachowawczej teorii dzieła muzycznego i restrykcyjnie pojętej muzykologii) przeświadczenie o otwartym charakterze ontologii dzieła Schuberta. Nikt inny nie odważył się tego względem *Winterreise* wcześniej zaproponować. Dokonanie poetyckiej kontrafaktury względem romantycznej „świętości” musiało się wiązać z pewnym rozbięciem integralności oryginalnej struktury słowno-muzycznej. Barańczak egzemplifikuje tu możliwość „otwarcia” dzieła Schuberta bardzo cienkim skalpelem genialnie rozwarstwa i oddziela tekst słowny od muzycznego, by zastąpić go własnymi, perfekcyjnie podłożonymi słowami. Dzieło, mimo nienaruszenia jej *stricte* muzycznego komponentu, w ten sposób zostaje otwarte na zupełnie nowe interpretacje i konteksty.

Gry recepcyjne *Podróży zimowej* dotyczą również historii kultury. Polemiczny, poważnie ironiczny celownik Barańczaka, skierowany jest na komponenty romantycznego myślenia o świecie, człowieku i Transcendencji. Polemika pragnie rozprawić się z XIX-wiecznymi konwencjami myślowymi. Barańczak jest tu (względem romantycznej tematyki *Winterreise*) zdeklarowanym kontynuatorem angielskiego poety Philipa Larkina³⁸.

³⁷ *Głosy o „Podróży zimowej” Stanisława Barańczaka*, op. cit., s. 104.

³⁸Warto przytoczyć kilkanaście zdań wstępu Barańczaka do tomu dokonanych przez niego przekładów poezji Philipa Larkina. Znajdujemy tu myśl, która prawdopodobnie zbliżała najsilniej postępowanie poety wobec *Winterreise* Schuberta z utworami Philipa Larkina: „...Ironiczna, trzeźwa suchość, z jaką mówi się tu o nierozwiązywalnych dramatach egzystencji jest konsekwencją pewnego decydującego kroku myślowego. Krok ten pozwolił Larkinowi dość wcześniej oderwać się od tradycji romantycznego i postromantycznego pesymizmu. Na czym to oderwanie się polegało? Typowy pesymista romantyczny zdaje sobie sprawę, w nie mniejszym stopniu niż Larkin, z tragizmu ludzkiego bytowania na Ziemi, z jego nieuchronnej przemijalności i nieadekwatności. Romantyk wychodzi jednak z milczącego – albo wprost wypowiedzanego – założenia, że wszystkie te braki życia są dla człowieka, a już na pewno dla poety, niezasłużoną ujmą i niesprawiedliwą karą. Rozdźwięk między marzeniem a rzeczywistością (ten tradycyjny temat romantyzmu) nie jest winą marzącego: jest winą wrogiego świata, z jego pospolitością i obłudą, które dławią nasze marzenia i nie pozwalają im się urzeczywistnić. Właśnie to fundamentalne założenie myślowe Larkin burzy doszczętnie zadając jedno proste pytanie: A co, jeśli to wszystko *jest zasłużone i sprawiedliwe*? jeśli nuda, tandeta, płaskość i fałsz mieszczą się w nas samych? Jeśli nasze rozczarowania biorą się nie z wrogości świata, ale z małości naszych marzeń, którym lepiej byłoby nawet wcale się nie urzeczywistniać, gdyż z chwilą, gdy się realizują, porażają nas swoją pospolitością? [...] Dogłębna uczciwość myślowa Larkina polega właśnie na tym, że pytanie *czy przypadkiem to wszystko nie jest zasłużone* pierwszoplanowy bohater jego wierszy (z reguły będący literackim autoportretem samego poety) kieruje przede wszystkim do samego siebie. Jego dogłębna uczciwość artystyczna natomiast sprowadza się do tego, że nędza ludzkiej rzeczywistości jest w tych wierszach zarazem wiernie odbita i przezwyciężona [...] Jego wiara nadzieja i miłość znajdują wyraz i zastosowanie w uporze, z jakim otamowuje powódź nicości artystyczną formą, z jakim o uderzającej brzydocie świata mówi w sposób uderzająco piękny [...] ten pejzaż zniszczenia i tandety, odmalowany w dodatku językiem skrajnie kolokwialnym i współczesnym, włączany jest w misterne ramy strof, rytmów i rymów, które nadają mu – mimo wszystko – pewien porządek, sens i trwałość. [...] Jego głos *oficjalny*, wypowiadający stwierdzenia tak apodyktycznie skrajne, jak choćby to sławne *Życie jest najpierw nudą, potem trwogą*, to głos człowieka zgorzkniałego, osamotnionego, obcego wszelkiej spontanicznej radości, pozbawiony złudzenia, nawet cynicznego. Pod nim kryje się jednak *nieoficjalny* głos, który rozjaśnia nadzieja. I ta nadzieja – wyraz niedającej się stłumić, mimo wszelkie rozczarowania, wiary w ludzkie wartości – rozbłyska z rzadka, ale tym bardziej olśniewająco, w pamiętnych pojedynczych liniijkach wierszy Larkina. [...] *Przetrwa z nas tylko jedno – miłość*. W świetle takich zdań – *nieoficjalnych* i dla Larkina nietypowych, nieoczekiwanych przełamujących obecną stale w liryce półmroczną szarość zwątpienia, zaprzeczających temu wszystkiemu, co odpowiada doświadczenie i zdrowy rozsądek – poeta *intensywnego smutku* okazuje się poetą pozbawioną złudzeń, ale tym bardziej upartej nadziei” (Philip Larkin *44 wiersze*, w serii *Biblioteczka poetów*

Barańczak abstrahuje od tekstu Müllera, mimo iż przymierzał się do jego tłumaczenia jest niezadowolony z jego jakości. Dobrze zakotwiczony w odbiorze społecznym Müller zostaje zdegradowany na rzecz indywidualnej, artystycznej recepcji dzieła. Barańczak pozostawił jedynie *Der Lindenbaum*, jako ślad po swych pierwotnych intencjach, tytułując ją w cyklu *V*.

Przepełniona wstrząsającą powagą i osobistym tonem wypowiedzi „zabawa” tekstem muzycznym jest całkowicie uzasadniona i ucelowana. Słowa Müllera ulegają polemice poprzez łącznik jakim jest ich wspólne kontrafakturowe zapośredniczenie. Muzyka Schuberta drastycznie wzmacnia efekt polemiczny, pozostawiając poprzez muzykę ślad związanego z nią niemieckiego tekstu. Sama jednak – wbrew licznym opiniom - nie jest przedmiotem polemiki. Efekt ten jest najsilniej widoczny, gdy teksty Barańczaka czytamy słuchając szczególnego nagrania *Winterreise* jakiego dokonali przywołani przez poetę we wstępie do tomiku³⁹, Peter Schreier i Światosław Richter⁴⁰. Na tle tego nadzwyczajnego, bliższego muzycznej stylistyce ekspresjonistycznej wykonania, nie dziwi, dlaczego Barańczak wykonanie to szczególnie poleca. Bardzo ciekawa i wcale nie rzadka to okoliczność gdy zachwyt nad utworem przejawiony w literackiej recepcji, bezpośrednio wspierany jest jego konkretnym wykonaniem. Nagranie ma zatem wpływ na powstanie cyklu. Autor mógłby podać we wstępie do tomiku źródło nutowe z którego korzystał, szczególnie że umieszcza fragmenty tekstu muzycznego, ale zamiast tego przedstawia nagrania, które preferuje, z podkreśleniem istoty jednego, o którym informuje, relatywnie, bardziej szczegółowo. Dla Barańczaka tekstem źródłowym jest zatem, co dość szokujące, nie tylko rękopis, czy edycja nutowa, lecz również tekst muzyczny zasłyszany (czy, żeby lepiej oddać natarczywość działania poety - „zasłuchiwany”), w postaci wykonania dwóch wspomnianych wykonawców. Nagranie jest zatem istotnym medium poznania dzieła. W jakiś sposób poeta utrwala w poezji wyraz konkretnego wykonania, dla którego – zorientowanego bardziej ekspresjonistycznie - nowe słowa stanowią mniejszy kontrast, a naddają przejmującą treść. Trudno zatem pojmować tomik, jako poetycką „dezintegrację” dzieła Schuberta, uczynioną dla „wyższych” celów. Dopiero w brzmiącej muzyce spełnia się ostateczny sens i wyraz literacko-muzycznego eksperymentu. Ostatnim ogniwem szkicowanego tu recepcyjnego łańcucha jest brzmiąca realizacja *Podróży zimowej*, jako artefakt zaistniały w kulturze w roku 1994 za sprawą Jerzego Artysza i Katarzyny Jankowskiej⁴¹. Ogniwo to, mimo, że jest ontologią naddaną (za którą poeta odpowiedzialności już nie ponosi) otwiera nowe problemy teoretyczne i muzyczno-estetyczne.

W optyce modelowej, kontrafaktura pojmowana jest jako praktyka. Za sprawą działań Barańczaka staje się ona dziełem sztuki, o znaczącej funkcji artystycznej. Współczesna, poetycka kontrafaktura stojąc na pograniczu dwóch dziedzin sztuki może być wyłącznie dziełem intersemiotycznym – zatem literackim i muzycznym.

Praktyka uległa zatem stabilizacji, *usus* został skryształizowany w *opus*. Dzieło przybrało zatem charakter nie tyle eksperymentalny, ile jednorazowy i niepowtarzalny. To wyjątkowe dzieło intersemiotyczne niesie

języka angielskiego pod redakcją Stanisława Barańczaka, Kraków 1991, s. 10-14).

³⁹ op. cit., s. 7

⁴⁰ *F. Schubert, Winterreise. P. Schreier, Ś. Richter*, Philips 442 360-2

⁴¹ Wykonali oni cykl niedługo po jego powstaniu m.in. w sali koncertowej Polskiego Radia w Warszawie. Kilka utworów zostało opublikowanych na płycie dołączonej do miesięcznika *Studio*. Wykonanie Artysza było również pretekstem dla audycji radiowej, której zapis opublikowano w *Zeszytach Literackich*, op. cit; Artyści występowali również utwory w obecności poety, podczas jego wizyty w Poznaniu w roku 1994;

poprzez swą złożoność poszerzone możliwości dla wyrażania swego polemicznego charakteru, kontrastu który określa relacje między kilkoma tekstami, oraz autoironii. Współczesność kontrafaktury wspiera się również na niezwyklej przypadku dwuontologiczności. Dzieło intersemiotyczne zawiera tutaj w sobie zarówno dość, przynajmniej technicznie, jasno określoną kontrafakturę (jej 23 częściowe przejawy) oraz przekład *Der Lindenbaum* w formie utworu *V*, który zewnętrznie, graficznie nie różni się od pozostałych utworów, ale jest znaczącym spoiwem z tekstem starym, jako jedyny nieoryginalny komponent dzieła Barańczaka. *Podróż zimowa* niesie w swej dziełowości również zagadnienie szeroko pojętej intertekstualności, wykraczającej znacznie dalej poza podstawianie pod muzykę Schuberta cytatów z poezji Leśmiana⁴², czy łączenie dwóch metafizycznych nastrojów Larkina i Schuberta na tle Müllerskiego „szkieletu”. Nad te wszystkie zjawiska szczegółowe *Podróż zimowa* wnosi do kultury muzycznej przede wszystkim nową jakość w postaci zjawiskowego znaczenia samej kontrafaktury – która przestaje być jedynie praktyką, technicznym zabiegiem, a staje się artystycznie ukształtowanym nośnikiem wartości, nie przestając być całością transcendującą i otwartą na nowe zjawiska związane ze strategiami literackimi (np. literacką stylizacją intersemiotyczną oraz „przekładem” intersemiotycznym).

Dokonanie Stanisława Barańczaka stawia muzykologii liczne wyzwania i nowe przedmioty badawcze. Wprowadza interesującą perspektywę, w której dostrzec możemy m.in. że dzieło muzyczne, pokroju *Winterreise* może być niezwykle pojemnym nośnikiem bardzo odmiennej ekspresji tekstów poetyckich z różnych epok. Poeta otworzył drogę do myślenia muzykologicznego o arcydziele wokalnie-instrumentalnym, jako sztywno niezespolonym z jednym, historycznie ustabilizowanym tekstem słownym. Jedno dzieło muzyczne może wchłaniać rozmaite ekspresje bez uszczerbku na swej jakości. Staje się – by użyć terminu użytego przez Ziomek – interpretantem, który potrafi połączyć, dwa różne teksty słowne. Muzyka Schuberta dzięki niejednoznaczności swego przekazu, ekspresyjnemu otwarciu, może przyjąć tekst poetycki Barańczaka bez szkody, a z nową wyrazową siłą. Dzieło muzyczne może dojrzewać w historii swego funkcjonowania w kulturze. Nawet to ustabilizowane w odbiorze społecznym arcydzieło, może czerpać z nowego czasu, ekspresji i środków, nowych tekstów słownych, nie tracąc nic, a zyskując na komunikatywności. Czynnikiem decydującym o rzeczywistej wartości kontrafaktury jako intersemiotycznego dzieła sztuki będzie geniusz jej sprawcy.

⁴² W utworze *X* występują dwa cytaty z Leśmianowskiej *Dziewczyny*.