

W cieniu dawnych mistrzów. Harolda Blooma *Lęk przed wpływem* i muzyka późnej fazy kultury zachodniej¹

Piśmiennictwo muzyczne minionego wieku rozdarte jest między dwa główne nurty. Z jednej strony XX wiek jest czasem intensywnego rozwoju historycznie zorientowanej muzykologii, a z drugiej strony na okres ten przypada rozkwit analizy muzycznej. Choć narzędzia, którymi posługują się przedstawiciele wymienionych nurtów, są skrajnie różne, obie dziedziny łączy co najmniej jedna wspólna cecha: chcą dać empiryczny, nieskażony subiektywizmem, logiczny obraz muzyki. Pomiedzy techniczną analizą i opisową muzykologią istnieje jednak stosunkowo słabo jak do tej pory zagospodarowana przestrzeń profesjonalnej (akademickiej) krytyki muzycznej (niesłusznie utożsamianej z krytyką dziennikarską) – dziedziny, w której wyeliminowany z tradycyjnego dyskursu naukowego element subiektywizmu odgrywa rolę kluczową.

Celem tradycyjnej analizy muzycznej jest najczęściej wykazanie organiczności i koherencji dzieła muzycznego oraz przedstawienie, w jaki sposób jego elementy składowe – pozornie względem siebie opozycyjne – tworzą spójną całość na wyższym poziomie. Działania analityczne, wynikające z tak sformułowanych celów, koncentrują się na wewnętrznej strukturze dzieła, wykluczają więc z pola

¹ Powyższy tekst powstał w oparciu o pracę magisterską pt. *Idiom barokowy w muzyce XX wieku w świetle koncepcji „lęku przed wpływem” Harolda Blooma*, napisaną pod kierunkiem dra Marcina Trzęsioka w Akademii Muzycznej im. K. Szymanowskiego w Katowicach. Chciałabym podziękować drowi Marcinowi Trzęsiokowi za bezcenne uwagi i wskazówki, które pomogły mi w pracy nad niniejszym artykułem.

zainteresowania zależności, które łączą utwór z innymi dziełami oraz z szeroko rozumianą stylistyką epoki. Z kolei skupianie się przede wszystkim na zewnętrznych relacjach – a taki sposób postępowania jest, jak się wydaje, dominującą optyką muzykologii schyłku XX wieku – prowadzi do interpretacji kulturoznawczych, w których zbyt mało uwagi poświęca się autonomicznej estetyce dzieła.

Tak silne oddzielenie historycznego i estetycznego wymiaru dzieła sztuki staje się szczególnie uciążliwe w przypadku badań nad muzyką modernistyczną i postmodernistyczną, przede wszystkim ze względu na problem intertekstualności. Zapożyczenia, polistylistyka, aluzje i nawiązania – żadnego z tych zjawisk nie da się ująć w ramach tradycyjnie rozumianej, redukcjonistycznej analizy. Konieczne okazuje się przyjęcie perspektywy intertekstualnej, nastawionej na badanie relacji między dziełami, ale zdolnej także uchwycić immanentne właściwości estetyczne danej kompozycji. „Pogodzić historyczność z artystycznym charakterem utworów muzycznych bez poświęcania spójnego ujęcia historycznego i trwałego pojęcia sztuki, (...) a więc bez utraty idei pośredniczenia między estetyką autonomiczną a świadomością historyczną, można wyłącznie za pomocą interpretacji, która pozwala widzieć dane dzieło w historii przez to, iż – na odwrót – pozwala uchwycić historię w tymże dziele”² – taki cel stawiał muzykologii Carl Dahlhaus. Takie właśnie wyzwanie rzuca nam twórczość modernistyczna i postmodernistyczna. Jak ów cel osiągnąć? Jak zintegrować oba aspekty pisania i myślenia o muzyce?

Sposobem ożywienia muzycznego dyskursu może się okazać przywrócenie mu subiektywnego i wartościującego charakteru. Coraz silniej postuluje się konieczność stworzenia dziedziny stanowiącej muzyczny odpowiednik krytyki literackiej. Przydatna może się okazać muzyczna adaptacja teorii „lęku przed wpływem” sformułowanej przez amerykańskiego krytyka literackiego, Harolda Blooma.

*Krytyka według
Harolda Blooma*

Harold Bloom (ur. w 1930) jest jedną z najciekawszych a zarazem najbardziej kontrowersyjnych postaci współczesnej humanistyki. Ów miłośnik romantyzmu, wybitny znawca Szekspira, angielskiej i amerykańskiej poezji XIX wieku od 1955 roku piastuje stanowisko profesora nauk humanistycznych w Yale University. Najważniejszym nurtem jego szerokiej działalności pozostaje jednak krytyka literacka o charakterze zarówno akademickim, jak i publicystycznym. Jego praca *The Western Canon* (1995) wzbudziła oburzenie w środowiskach związanych z ruchem feministycznym i *gender studies*. Twórczość Blooma sytuuje się poza dominującym nurtem amerykańskiej krytyki literackiej. Więcej nawet – zajmuje ona unikalne miejsce na mapie współczesnej krytyki i humanistyki w ogóle. Na czym polega jej wyjątkowość i z czego wynikają kontrowersje, jakie wzbudza?

Oddajmy głos samemu Bloomowi, który tak oto odpowiada na wyżej postawione pytania:

W swoich pracach z rosnącym naciskiem dowodzę lub staram się dowieść, że wszelka postawa, jaką krytyk, uczonec czy nauczyciel może zająć wobec wiersza, nieuchronnie i z konieczności sama musi mieć charakter poetycki. (...) Bardzo wielu ludzi – zawodowych

² C. Dahlhaus, *Podstawy historii muzyki*, przeł. Z. Skowron, Warszawa 2010, s. 33.

dziennikarzy lub, tym bardziej, zawodowych akademików – uważa to za niedopuszczalne i denerwujące. Zdaje się, że moja teza kwestionuje ich status i funkcję w stopniu zbyt ważnym, aby mogli to znieść³.

Do wskazanych przez Blooma przyczyn dodać można jeszcze jedną. Tym, co sytuuje jego twórczość poza głównym nurtem współczesnej humanistyki, jest teoria silnej podmiotowości, przeciwstawiająca się poglądom poststrukturalistów różnych opcji (również tych reprezentujących „szkołę z Yale” – dekonstrukcjonistów Jacquesa Derridy i Paula de Mana), głoszących zgodnie śmierć podmiotu. Bloom twierdzi uparcie, że centrum wszelkiej twórczości, a zarazem jej głównym tematem jest jednak człowiek i jego duchowość. Na liście kontrowersyjnych poglądów Blooma należałoby jeszcze dopisać niechęć, jaką autor ten żywi wobec redukcjonizmu – zjawiska entuzjastycznie przyjmowanego przez przedstawicieli większości współczesnych szkół krytycznych. Bloom dąży do złagodzenia nieuniknionego redukcjonistycznego charakteru krytyki i do przywrócenia perspektywy, która nie odzierałaby dzieła z wszelkich przejawów indywidualności. Środkiem do tego celu ma być koncepcja „lęku przed wpływem” (*anxiety of influence*) rozwinięta przez Blooma w „trylogii wpływu”: *Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (1973), *A Map of Misreading* (1975) oraz *Agon: Towards a Theory of Revisionism* (1982)⁴.

Wpływ – dar czy przekleństwo?

Punktem wyjścia jest dla Blooma założenie, iż dzieło literackie nie jest tworem autonomicznym. Przeciwnie – w swoim dynamicznym charakterze stanowi ono miejsce spotkania dwóch sił, z jednej strony prekursora, czyli poety wcześniejszego, określanego przez Blooma mianem ojca, z drugiej zaś strony efeba, czyli syna, poety późniejszego. Każde dzieło stanowi odpowiedź twórcy na wyzwania rzucane mu przez poprzedników. Głównym zadaniem krytyka powinno być w tej sytuacji „czytanie jednego dzieła w innym dziele” (jak określa to sam Bloom), a zatem poszukiwanie w dziele ucznia wpływów poprzednika. O jaki rodzaj wpływu jednak chodzi?

Wpływ jako dar, wpływ jako magiczna siła sprowadzająca na poetów natchnienie – od takiego naiwnego, romantycznego ujęcia odcina się amerykański krytyk. Zdaniem

³ H. Bloom, *Filozofia to wypchany ptak*, rozmawiał R. Moynihan, przeł. A. Lipszyc, „Literatura na Świecie” 2003, nr 9/10, s. 352.

⁴ W polskim przekładzie ukazała się dotąd jedynie pierwsza z wymienionych prac – *Anxiety of Influence* (zob. H. Bloom, *Lęk przed wpływem*, przeł. A. Bielik-Robson i M. Szuster, Kraków 2002). Twórczości krytyka poświęcony został również jeden z numerów czasopisma *Literatura na Świecie*, w którym ukazało się m.in. tłumaczenie jednego z rozdziałów z książki *A Map of Misreading* (zob. H. Bloom, *Mapa przekrzywień*, „Literatura na Świecie” 2003, nr 9/10, przeł. A. Lipszyc, s. 5-31). Problematykę „lęku przed wpływem” wielokrotnie poruszała w swoich pracach A. Bielik-Robson (zob. m.in. *Podmiot jako akt woli: Harolda Blooma pochwała agonu*, w: eadem, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków 2000 oraz *Sześć dni stworzenia. Harolda Blooma mitologia twórczości*, postłowie w: H. Bloom, *Lęk przed wpływem*, Kraków 2002, s. 201-239). Jediną książką w polskiej literaturze w całości poświęconą twórczości Blooma pozostaje jak dotąd praca A. Lipszycy, *Międzyludzie. Koncepcja podmiotowości w piśmie Harolda Blooma*, Kraków 2004.

Blooma w linearnej tradycji judeochrześcijańskiej, nastawionej na ciągły rozwój, wpływ już dawno przestał być postrzegany przez artystów jako błogosławieństwo. Przeciwnie – stał się trudnym do udźwignięcia ciężarem, któremu twórcy zmuszeni są przeciwstawiać się w walce o własną indywidualność. Początków zjawiska „lęku przed wpływem” należy szukać według Blooma w epoce oświecenia, będącej okresem racjonalizacji, technicyzacji i laicyzacji życia społecznego. Procesy te Max Weber określił mianem „odczarowania świata” (*Entzauberung der Welt*). Odczarowanie owo dotknęło również zjawisko wpływu, zmieniając stosunek człowieka do czasu i historii, na co zwracał uwagę Fryderyk Nietzsche w swoim eseju *O pożytkach i szkodliwości historii dla życia*:

Faktycznie wtargnęła tu nowa gwiazda, jasna i wspaniała, konstelacja w istocie się zmieniła: przez naukę, przez postulat, by historia była nauką. Odtąd już nie wyłącznie życie rządzi i poskramia wiedzę o przeszłości: słupy graniczne zostały obalone, wszystko, co kiedyś było, wali się na człowieka. Jak daleko wstecz sięga stawanie się, tak daleko wstecz, w nieskończoność przesunięto wszystkie perspektywy. Żadne jeszcze pokolenie nie oglądało tak kolosalnego spektaklu jak ten, który prezentuje nauka o uniwersalnym stawaniu się – historia⁵.

Wyrwany ze stanu ahistoryczności człowiek zmuszony jest zmagać się z ogromnym, wciąż powiększającym się dorobkiem cywilizacji. Próbując przewyższyć dokonania swoich prekursorów, nie mogąc pozbyć się wrażenia, że przychodzi za późno, zaczyna doświadczać skutków tzw. „kondycji opóźnienia”.

Błędem byłoby jednak stwierdzenie, że wpływ jest odczuwany przez twórców wyłącznie jako ciężar. U źródeł tego zjawiska tkwi jednak wielki podziw dla prekursora, chęć oddania mu hołdu i przywrócenia umiłowanej twórczości do życia. Podziw ów jest jednak zarazem przyczyną wrogości, stwarza bowiem pokusę powtórzenia dzieła mistrza we własnym utworze, powtórzenia, które oznaczałoby dla twórcy poświęcenie własnej indywidualności. Podziw spotyka się zatem z lękiem, uwielbienie z wrogością, uległość z walecznością – w takich opozycjach zawiera się według Blooma istota wpływu. Ten rodzaj rozumienia wpływu – jako zjawiska ambiwalentnego, które sprawia, że twórca rozdarty jest pomiędzy dwa pragnienia: powtórzenia i twórczego rozwoju – decyduje o specyfice Bloomowskiej poetyki wpływu. Według Blooma zadaniem krytyka jest bowiem nie tyle sprawdzenie, w jaki sposób twórca asymiluje zapożyczony materiał z własnym językiem, lecz raczej odnajdywanie „ścieżek zapomnienia”, którymi podąża on, usiłując wyprzeć ze swojego dzieła ślady wpływu. Poetyka Blooma jest zatem w rzeczywistości nie tyle poetyką wpływu, co raczej poetyką oryginalności⁶.

Agon

Mierząc się z „lękiem przed wpływem”, twórca może przyjąć jedną z dwóch strategii: mocną, polegającą na rywalizacji z prekursorem lub słabą, czyli strategię kapitulacji, w której uczeń ulega mistrzowi, rezygnując z walki i dokonując powtórzenia jego dzieła w swoim własnym utworze. Prototypy słabego i mocnego poety odnajduje Bloom

⁵ F. Nietzsche, *O pożytkach i szkodliwości historii dla życia*, przeł. M. Łukasiewicz, w: idem, *Niewczesne rozważania*, Kraków 1996, s. 108-109.

⁶ Por. K. Korsyn, *Beyond Privileged Contexts: Intertextuality, Influence, Dialogue*, w: *Rethinking Music*, red. N. Cook, M. Everist, Oxford 1999, s. 71.

w dwóch starotestamentowych postaciach: Abrahama i Jakuba. Pierwszy z nich w imię przymierza z Bogiem gotów jest, w akcie absolutnego posłuszeństwa, poświęcić życie pierworodnego syna, część swojej indywidualności. Jakub tymczasem nie tylko z owej indywidualności nie rezygnuje, lecz wręcz rości sobie do niej prawo, wchodząc w agoniczny spór z Bogiem i odnawiając przymierze, które Jahwe zawarł z Abrahamem. Jakub otrzymuje nowe imię – Izrael – czyli „ten, który walczy z Bogiem”⁷.

Bloom nie ma wątpliwości, która z wymienionych strategii jest strategią największych twórców. Tylko sztuka agoniczna, będąca owocem walki człowieka z własną kondycją opóźnienia, z wpływem, jaki wywiera nań tradycja, może uzyskać status sztuki kanonicznej. Jak rozpoznać taką sztukę? Według Blooma, odpowiedź nie wymaga wielkich spekulacji – wszak wielkie dzieło samo udowadnia swój kanoniczny status, objawiający się we wpływie, jaki wywiera na kolejne generacje⁸.

Misreading – „błędna” interpretacja

„Porzućmy skazane na niepowodzenie próby »zrozumienia« wiersza jako autonomicznej całości. Spróbujmy czytać wiersz jako rozmyślną błędną interpretację”⁹ – apeluje Bloom, wprowadzając jednocześnie do swojej koncepcji kolejny istotny termin: *misreading*, czyli „błędną interpretację” (czy – w innym przekładzie – „prze-czytanie”). Przede wszystkim należy zaznaczyć, iż określenie „błędny” ma w teorii Blooma konotacje pozytywne. „Twórcza interpretacja jest z konieczności błędną interpretacją” – w tych słowach formułuje Bloom „największy paradoks wpływu poetyckiego”¹⁰. Czytając dzieło prekursora, silny poeta usiłuje, właśnie poprzez błędną interpretację, ocalić swoją indywidualność. Niwelowanie wpływu to długi proces, pełen wyrzeczeń i wewnętrznych sprzeczności. Najważniejsze punkty tej wędrówki przedstawia Bloom w postaci listy sześciu zwarć rewizyjnych (*revisionary ratio*). Ten kluczowy element swojej koncepcji przedstawia Bloom w następujący sposób:

1. *Clinamen*, czyli poetycka błędna interpretacja, lub błąd we właściwym sensie. Słowo zapożyczyłem od Lukrecjusza, gdzie oznacza ono „odchylenie” w trajektorii atomów, które umożliwia zmianę we wszechświecie. Poeta odchyła się od prekursora, czytając jego wiersz w taki sposób, by wykonać w stosunku do niego *clinamen*. *Clinamen* uwidacznia się jako korekta w jego własnym wierszu, która sugeruje, że wiersz prekursora podążał do pewnego momentu właściwym torem, ale potem powinien był się odchylić w kierunku wyznaczonym przez nowy wiersz poety.

2. *Tessera*, czyli dopełnienie i antyteza. Słowa tego nie zaczerpnąłem z technicznego słownika twórców mozaik, którzy nadal go używają, lecz ze starożytnych kultów, gdzie oznaczało znak rozpoznawczy – na przykład fragment rozbitego naczynia, który razem z innymi

⁷ A. Bielik-Robson, *Sześć dni stworzenia. Harolda Blooma mitologia twórczości*, op. cit., s. 228-229.

⁸ Jak powiada Bloom: „Jedno z pradawnych kryteriów kanoniczności pozostaje bezlitośnie aktualne: dzieło, które nie wymaga ponownej lektury, nie jest kanoniczne”. H. Bloom, *Podzwonne dla kanonu*, przeł. M. Szuster, „Literatura na Świecie” 2003, nr 9/10, s. 184.

⁹ H. Bloom, *Lęk przed wpływem*, op. cit., s. 88.

¹⁰ *Ibidem*, s. 87.

fragmentami mógł na powrót utworzyć całość. Poeta antytetycznie „dopełnia” prekursora, czytając jego wiersz w taki sposób, by zachować jego terminy ale przypisać im inny sens – tak, jakby prekursorowi nie udało się pójść dostatecznie daleko.

3. *Kenosis*, czyli mechanizm zerwania podobny do mechanizmów obronnych, jakich używa nasza psychika w walce z przymusem powtarzania. *Kenosis* pozwala poecie zerwać ciągłość, jaka łączyła go z prekursorem. Słowo to zapożyczam od świętego Pawła, u którego oznacza ukorzenie się Jezusa wyrzekającego się boskości, by stać się człowiekiem. Poeta późniejszy, z pozoru wyzbywając się natchnienia, swej wyobrażonej boskości, korzy się – zupełnie jakby przestawał być poetą. Dokonuje tego jednak w taki sposób, że strąca z piedestału także prekursora, dzięki czemu późniejszy wiersz nie jest świadectwem aż tak zupełnej pokory, jak mogłoby się wydawać.

4. *Demonizacja*, czyli ruch w stronę osobistej Kontrwzności w reakcji na Wzniosłość, jaka jest udziałem prekursora: termin ten przejmuję z tradycji neoplatońskiej, gdzie pojawia się byt pośredni – ani boski, ani ludzki – który wnika w duszę adepta, by mu pomagać. Późniejszy poeta otwiera się na moc, którą zaczyna oddzielać od osoby rodzica i postrzegając jako należącą do sfery istniejącej poza prekursorem. Dokonuje tego we własnym wierszu, sytuując go wobec wiersza macierzystego w taki sposób, by uogólnić i zatrzeć oryginalność tego drugiego.

5. *Askesis*, czyli akt samooczyszczenia, którego celem jest stan doskonałej samotności. Tego bardzo ogólnego terminu używam w takim sensie, jak presokratejscy szamani, np. Empedokles. Inaczej niż w *kenosis*, czyli rewizyjnym procesie pustoszenia, późny poeta dokonuje tu aktu separacji: wyzbywa się części swego ludzkiego i wyobraźniowego bogactwa po to, by oddzielić się od innych łącznie z prekursorem. Dokonuje tego w swoim wierszu, ustawiając go w takiej pozycji względem wiersza macierzystego, by ten także przeszedł *askesis*: w rezultacie bogactwo prekursora także wydaje się mniejsze.

6. *Apophrades*, czyli powrót zmarłych. W Atenach słowo to oznaczało te kilka pechowych dni w roku, kiedy zmarli powracali do swoich dawnych domów. Późny poeta w końcowej fazie rozwoju, dźwigając brzemię swojej samotnej, niemal solipsystycznej wyobraźni, na powrót otwiera swój wiersz na dzieło prekursora. Na pierwszy rzut oka wydaje się, że koło wykonało pełen obrót i adept znów stoi na początku swojej zalanej wpływami drogi – tak jak wówczas, gdy jego siła nie dała jeszcze znać o sobie w żadnym z sześciu zabiegów rewizyjnych. O ile jednak wtedy jego wiersz był otwarty na wpływ prekursora, o tyle teraz sam się nań otwiera. Ostateczny rezultat rewizji jest niesamowity: nie wydaje nam się już, że to prekursor napisał wiersz adepta, lecz – przeciwnie – że to późniejszy poeta stworzył najbardziej charakterystyczne dzieła prekursora¹¹.

W całość „trylogii wpływu” Bloom pozostaje zasadniczo wierny koncepcjom wprowadzonym w *Anxiety of Influence*, stale jednak rozbudowuje swoją teorię. W *A Map of Misreading*¹² kolejnym sześciu zwiarcim rewizyjnym przypisuje odpowiadające im tropy retoryczne (ironia, synekdocha, metonimia, hiperbola, metafora, metalepsis) oraz zaczerpnięte od Freuda psychiczne mechanizmy obronne (reakcja upozorowana, zwrócenie się przeciwko sobie, regresja, wyparcie, sublimacja, introjeksja/projeksja). Interpretując utwory za pomocą „metody” Blooma, należy pamiętać o tym, iż opisane przez krytyka zwiarcia rewizyjne (a także tropy retoryczne i mechanizmy obronne) nie mogą funkcjonować jako zjawiska izolowane. Stanowią bowiem ogniwa reakcji łańcuchowej i są w pewnym sensie kolejnymi, zależnymi od siebie stopniami wtajemniczenia. To

¹¹ *Ibidem*, s. 58-59.

¹² Por. H. Bloom, *Mapa przekrzywień*, „Literatura na Świecie” 2003, nr 9/10, przeł. A. Lipzyc, s. 5-31. Zob. także: A. Lipszyc, *op. cit.*

etapy drogi wiodącej ku indywidualności i niezależności. Istotą tej drogi jest ruch od wyrzeczenia do dopełnienia, który rozgrywa się w ramach trzech kolejnych par *revisio-nary ratios*, jak również – w skali makro – pomiędzy zwarciem pierwszym i ostatnim. Wędrówka ta odbywa się na różnych poziomach. Dotyczy każdego pojedynczego dzieła, ale jednocześnie określa również całą ewolucję poety. Możliwa wydaje się nawet szersza interpretacja, rozciągająca system zwarć rewizyjnych na dzieje sztuki w ogóle.

Sztuka modernistyczna
– *sztuka ascetyczna*

O ile w tradycyjnych ujęciach dzieje sztuki przedstawia się na ogół jako rodzaj sinusoidy, o tyle w przypadku modelu Blooma w każdym kolejnym cyklu drgań zwiększa się ich amplituda: samowyrzeczenia stają się coraz większe, kolejne dopełnienia zaś – coraz bardziej odległe, a co za tym idzie coraz trudniej osiągalne. Czynnikiem, który nadaje tej dialektycznej grze cały jej dramatyzm, jest czas, szczególnie zaś poświeceniowy czas odczarowany i związana z nim kondycja opóźnienia.

Poszukując paraleli pomiędzy dziejami sztuki a Bloomowskim systemem zwarć rewizyjnych, można dojść do wniosku, że kultura modernistyczna jest rodzajem *askesis* – „uwiadem starczym”. Tak w każdym razie sądzi Agata Bielik-Robson, wedle której nowoczesna „kultura osiąga punkt, w którym pojęcie tego, co *nowe* ostatecznie traci swoją atrakcyjność: pragnienie nowości pociąga za sobą tak rozległe i bolesne w skutkach samowyrzeczenia, że sama stawka – nowy ton – przestaje być warta gry”¹³.

Kultura muzyczna zaczęła zbliżać się do swojej *askesis* u progu XX wieku. Jej kryzys był dotkliwy tym bardziej, że idea postępu, nieodłącznie związana z myśleniem modernistycznym, nie mogła być już dłużej realizowana w ramach stojącego na granicy wyczerpania systemu tonalnego dur-moll. Jak twierdzi Ryszard Nycz, dzieło modernistyczne „swą kluczową wartość »nowości« uzasadnić może tylko relatywnie: przez krytyczne odniesienie się do – bądź karykaturalne czy parodystyczne zdeformowanie – dzieł, reguł, konwencji i tradycji, na tle których nowatorstwo jego organizacji formalnej może zostać uznane”¹⁴. Istotą sztuki modernistycznej jest więc nobilitacja postawy krytycznej, a wcieleniem takiej postawy może być według Blooma jedynie sztuka agoniczna. Nie jest zatem zaskoczeniem, że to właśnie muzyka okresu modernizmu znalazła się w centrum zainteresowania muzykologów, którzy sięgnęli do koncepcji Blooma.

„Lęk przed wpływem”
w literaturze
muzykologicznej

Najobszerniejszą jak dotąd publikacją muzykologiczną, w której wykorzystany został Bloomowski model krytyki jest książka Josepha N. Strausa, *Remaking the Past: Musical Modernism and the In-*

¹³ A. Bielik-Robson, *Sześć dni stworzenia. Harolda Blooma mitologia twórczości*, op. cit., s. 233.

¹⁴ R. Nycz, *Poetyka intertekstualna: tradycje i perspektywy*, w: Krzysztof Penderecki – *muzyka ery intertekstualnej. Studia i interpretacje*, red. M. Tomaszewski, E. Siemda, Kraków 2005, s. 18-19.

fluence of the Tonal Tradition (1990)¹⁵. Straus koncentruje się jednak na zjawisku „niepokoju stylistycznego” (*anxiety of style*)¹⁶. „Niepokój stylistyczny” jest pojęciem szerszym aniżeli „lęk przed wpływem”, jego źródłem nie jest bowiem bezpośrednio starcie prekursora i jego ucznia, lecz konfrontacja twórcy z idiomem stylistycznym wspólnym większej grupie twórców. Głównym celem analiz Strausa jest ukazanie sposobu, w jaki kompozytorzy modernistyczni (Strawiński, Bartok, Schönberg, Berg, Webern) wykorzystują tonalne modele harmoniczne, melodyczne i formalne – romantyczne i klasyczne, a w niektórych (rzadkich) przypadkach także przedklasyczne. Właściwym zjawiskiem „lęku przed wpływem” zajmuje się Straus jedynie w jednym rozdziale: *Six Emblematic Misreadings*, gdzie dokonuje próby opisu sześciu wybranych kompozycji jako „prze-czytań” konkretnych dzieł przeszłości. Pretekstem do podjęcia takich analiz jest najczęściej obecność w dziele cytatu bądź aluzji do konkretnego utworu.

Książka Strausa wzbudziła spore zainteresowanie w amerykańskim środowisku muzykologicznym, zjednując sobie tyłuż zwolenników, co przeciwników. Do grupy tych ostatnich zaliczyć można m.in. Richarda Taruskina¹⁷, który w recenzji *Remaking the Past* zarzuca Strausowi wypaczenie samej istoty teorii Blooma, gdyż Strausowska interpretacja zjawiska „lęku przed wpływem” całkowicie pomija agoniczny stosunek twórcy do przeszłości. Jest to tym samym interpretacja bliższa tradycyjnej, konserwatywnej wizji wpływu rozwiniętej przez T.S. Eliota¹⁸, aniżeli agonicznej koncepcji Blooma. Straus zajmuje się głównie wpływem jawnym, manifestującym się w formie zapożyczeń – wpływem, którego źródło wybiera twórca z własnej woli. Myli zatem – zdaniem Taruskina – wpływ z „modelowaniem”. Sam Taruskin odżegnuje się od wolicjonalnego charakteru wpływu, twierdząc, że wpływ nie jest wolnym wyborem, lecz przymusem (niejednokrotnie podświadomym), który twórca stara się w swoim dziele raczej ukryć niż wyeksponować.

W tej samej recenzji pisze Taruskin o drugiej, obok książki Strausa, najobszerniejszej pracy, stanowiącej próbę przeniesienia na grunt muzykologiczny krytycznego modelu Blooma: *Towards a New Poetics of Musical Influence* autorstwa Kevina Korsyna¹⁹. W tym rozbudowanym artykule autor przedstawia analizę (a właściwie, jak sam mówi, *inter-reading*) *Romanze* op. 118 nr 5 Johannesesa Brahmsa, pod kątem jej związków z dziełem prekursorskim, którym jest według Korsyna *Berceuse* op. 57 Fryderyka Chopina. W przeciwieństwie do Strausa Korsyn koncentruje się na relacji dwóch osobowości twórczych oraz sposobie, w jaki odzwierciedla się ona w utworze Brahmsa. Korsyn dokonuje próby przedstawienia miniatury Brahmsa jako utworu, w którym kompozyto-

¹⁵ J.N. Straus, *Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*, London 1990.

¹⁶ Sam Bloom o „niepokoju stylistycznym” wspomina w *Lęku przed wpływem* jedynie raz, zaznaczając, że w pooświeceniowej epoce indywidualizmu, w której nie sposób wykazać istnienia jakichkolwiek uniwersalnych standardów literackich, w miejsce „niepokoju stylistycznego” pojawia się „lęk przed wpływem”. Por. H. Bloom, *Lęk przed wpływem*, op. cit., s. 191.

¹⁷ R. Taruskin, *Revising revision*, „Journal of the American Musicological Society” 1993, nr 1, s. 118-124. Krytykę książki Strausa podjął również A.P. Krimis w artykule *Bloom, Post-Structuralism(s), and Music Theory*, „Music Theory Online” 1994, nr 11.

¹⁸ Por. T.S. Eliot, *Tradycja i talent indywidualny*, przeł. H. Pręczkowska, w: idem, *Kto to jest klasyk i inne eseje*, Kraków 1998, s. 24-33.

¹⁹ K. Korsyn, *Towards a New Poetics of Musical Influence*, „Musical Analysis” 1991, nr 1-2, s. 3-72.

rowi udaje się przebrnąć przez wszystkie zwarcia rewizyjne (co ze względu na niewielkie rozmiary kompozycji jest dla interpretatora wyzwaniem dość karkołomnym). Choć – jak zauważa Taruskin – interpretacja Korsyna jest znacznie bliższa duchowi koncepcji Blooma, także tu nie brakuje mankamentów związanych przede wszystkim z przywiązaniem Korsyna do tradycyjnej metodologii analitycznej, zmierzającej do wykazania koherencji dzieła muzycznego.

A z jaką kontrpropozycją występuje sam Taruskin? Najpełniej swoje stanowisko rozwija on (choć wprost do koncepcji Blooma nie nawiązuje) w artykule *Back to whom? Neoclassicism as Ideology*²⁰, w którym neoklasycyzyzm w stronę muzyki dawnej przedstawia jako ucieczkę przed wpływami estetyki romantycznej.

Retour à Bach
– ucieczka w przeszłość?

Samowyrzeczenie, polegające na ucieczce w przeszłość, jest w wypadku neoklasycyzmu pewnym „oszustwem”, unikiem, odchyleniem, które ma stworzyć przestrzeń dla nowej, indywidualnej i silnej sztuki. I właśnie ze względu na fakt, iż sztuka neoklasycyzyzmu zawiera się w wyznaczonej przez Blooma dialektycznej przestrzeni (od ograniczenia do reprezentacji – od wyrzeczenia do spełnienia), naszkicowany przez krytyka z Yale system zważyć stanowi atrakcyjny punkt wyjścia dla interpretacji dzieł neoklasycyzyzmu.

W środowisku kompozytorów tworzących we Francji w latach dwudziestych miniego stulecia wielką popularność zyskało sobie hasło *retour à Bach*. Muzyka lipskiego kantora stanowiła (dla Strawińskiego czy dla kompozytów „Grupy Sześciu”) wcielenie przejrzystej formy, doskonałości warsztatowej, a co najważniejsze – sztuki obiektywnej, pozbawionej wybujałej emocjonalności. Przywołując jako wzór muzykę Bacha, twórcy neoklasycyzyzmu zamierzali tworzyć „sztukę, która pragnie być prosta, ożywcza, niedeskryptywna, a nawet nieekspresywna”²¹.

Jak zauważa Taruskin, „francuski kult Bacha oznacza czystość: wyrzeczenie się charakteru narodowego na rzecz muzycznego *esperanto*”, a więc na rzecz języka sztucznego, wypreparowanego z ekspresjonistycznych naleciałości, odwołującego się jedynie do uniwersalnych, ponadczasowych wartości. Jest to więc rodzaj „obrony sztuki przeciwko psychopatologii” cechującej według neoklasycyzyzmu muzykę nurtu „progressywnego” (czyli szkoły wiedeńskiej). Kiedy zatem Strawiński w jednym z wywiadów stwierdza: „Wracam do Bacha, ale nie do Bacha, jakim znamy go dzisiaj, lecz do Bacha takiego, jakim jest on naprawdę”²², to w rzeczywistości odwołuje się do wypreparowanego, zobiektywizowanego obrazu muzyki lipskiego kantora. Obraz ten zarówno jemu, jak i innym neoklasycyzyzmu posłużyć miał jako narzędzie obrony przed wpływami

²⁰ R. Taruskin, *Back to whom? Neoclassicism as Ideology*, „19th-Century Music” 1993, nr 3, s. 286-302.

²¹ „An art that wishes to be plain, brisk, nondescriptive, and even nonexpressive”. Ch. Koechlin, *Le 'Retour à Bach*, „Reveu Musicale” 1926, nr 1. Cyt. za: R. Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, t. II, Los Angeles 1996, s. 1607.

²² „I go back to Bach, not a Bach as we know him today, but Bach as he really is”. Cyt. za: S. Messing, *Neoclassicism in Music: From the Genesis of the Concept through the Schoenberg/Stravinsky Polemic*, London 1988, s. 142.

estetyki romantycznej i ekspresjonistycznej. Zwrot w kierunku dawnej muzyki jest więc jedynie pozornie ucieczką. Stawką rzeczywistych zmagani jest stworzenie nowej sztuki, przełamującej wpływ nie tylko dawnych, ale również bezpośrednich prekursorów.

*Dumbarton Oaks
Concerto Igora
Strawińskiego –
trzy odłony walki
z wpływem*

Nim przejdziemy do interpretacji muzyki za pomocą „metody” wykorzystującej system zwarć rewizyjnych, uproścmy nieco Bloomowski model. W zmaganiach twórca z wpływem wyznaczyć można trzy punkty węzłowe²³. Pierwszym z nich jest *clinamen*: moment, w który twórca uświadamia sobie istnienie wpływu i uchyla się przed jego przemożnym strumieniem, sięgając po trop ironii. Kolejny ważny punkt wędrówki przypada pomiędzy zwarciem trzecim i czwartym – między *kenosis* a *demonizacją* – i określany jest przez Blooma jako „moment wzniesłego przejścia”, w którym twórca po raz pierwszy przeciwstawia się (przynajmniej pozornie) wpływowi prekursora. Dokonuje tego dzięki freudowskiemu mechanizmowi wyparcia. Ostatnim z trzech krytycznych punktów Bloomowskiej odysei jest *apophrades* – cel i zwieńczenie wędrówki, faza, w której ma dojść do ostatecznego przewyciężenia wpływu i do odwrócenia porządku czasu, w wyniku którego, paradoksalnie, to dzieło twórcy późniejszego wydawać ma się prekursorskie wobec dzieła mistrza.

Czas już otworzyć stronicę partytur. Przyjrzyjmy się *Concerto in Es (Dumbarton Oaks Concerto)* Igora Strawińskiego – „małemu koncertowi w stylu *Koncertów Brandenburskich*”, jak określił ten utwór sam kompozytor. Dzieło to, napisane w latach 1937-1938, reprezentuje czystą postać neoklasycyzmu. Wydaje się zatem szczególnie interesujące z punktu widzenia koncepcji „lęku przed wpływem”, przede wszystkim ze względu na występujące w nim liczne odwołania do muzyki Jana Sebastiana Bacha, z otwierającym utwór cytatem z *III Koncertu Brandenburskiego* na czele²⁴.

Spoglądając na *Concerto in Es* z perspektywy Bloomowskiej, można przyjąć dwie drogi interpretacyjne. W pierwszym wariantcie z osobą prekursora utożsamiany jest sam Bach i to właśnie jego wpływowi miałby się przeciwstawiać Strawiński. Nie należy jednak tracić z oczu i drugiej, mniej oczywistej hipotezy, w myśl której obraz muzyki lipskiego kantora, jaki kreuje w swym utworze Strawiński, stanowi odpowiedź na wpływ muzyki romantycznej i ekspresjonistycznej, będącej – jak się wydaje – rzeczywistym źródłem lęku. Ironia Strawińskiego rozbija bowiem organiczność muzyki Bacha, uderza w jej jedność motywiczną i koherencję. Dotyka więc tych cech, które przysporzyły lipskiemu kantorowi rzesze wyznawców wśród romantycznych i modernistycznych twórców (ale także muzykologów) niemieckich. Obie perspektywy nie wykluczają się. Przeciwnie, są komplementarne i splatają się tak silnie, że nie sposób rozpatrywać ich niezależnie od siebie.

Trop ironii wiąże Bloom z początkowym zwarciem rewizyjnym: fazą *clinamen*. Owo odchylenie to pierwsze kłamstwo przeciw prekursorowi, ucieczka od pełni – od przy-

²³ Taką interpretację Blooma zaproponował Lipszyc.

²⁴ W *Concerto in Es* można odnaleźć również szereg innych nawiązań do muzyki Bacha, m.in. aluzję do początkowych taktów *VI Koncertu Brandenburskiego* (w partii skrzypiec i altówki – numer 3 w partyturze).

Tempo giusto ♩ = 152

Fl *f e ben marcato* *sfp*

Clarinet in B *f e ben marcato* *f*

Corno in F (1) *sf* *p* *sf* *p*

Violini *f* *sfp*

Viola *f* *pizz.*

Violoncello *f*

Przykład 1. I. Strawiński, *Concerto in Es*, początek. Cytat z *III Koncertu Brandenburskiego* w altówkach.

22

Fl *f brillante*

Cl in B

Fg *sfz* *sf*

Cr in F *stacc., marc.*

Vi *f*

Va *f*

Vc *sf* *sf*

Cb *sf* *sf*

Przykład 2. *Concerto in Es*, ostatni ritornel. Cytat z *III Koncertu Brandenburskiego* wyparty.

łtaczającej tradycji – w kierunku wolności i autonomii²⁵. W retoryce klasycznej ironia rozumiana jest jako niezgodność między dwoma poziomami wypowiedzi: to mówienie czegoś, podczas gdy ma się na myśli coś przeciwnego. W warstwie powierzchniowej *Concerto in Es* jest nieciągle, popękane, niejednorodne stylistycznie. To, co barokowe,

²⁵ Por. A Lipszyc, *op. cit.*, s. 160.

nie przystaje do lekkich, jarmarcznych, kataryniarskich wręcz tematów Strawińskiego. Paradoksalnie jednak sprzeczności te posiadają wspólny rdzeń na głębszym poziomie. Analizując struktury motywiczne, z zaskoczeniem odkrywamy ironiczną spójność muzyki Strawińskiego. Wszystkie tematy wyrastają z dwóch trzydzięciowych komórek, wyprowadzonych z Bachowskiego tematu. Kompozytor tylko pozornie odżegnuje się od pragnienia stworzenia dzieła doskonale koherentnego, w rzeczywistości jednak sam takie dzieło tworzy, czyniąc to w sposób zakamuflowany.

Ciekawie prezentuje się również sposób organizacji formalnej utworu. Strawiński w wyraźny sposób nawiązuje do Bachowskiego pierwowzoru, stosując budowę ritornelową²⁶. Wydawać by się mogło, że forma, w której muzyka wciąż powraca do punktu wyjścia, a więc rodzaj formy kołowej, implikuje cykliczne przeżywanie czasu. Tak z pewnością jest w przypadku Bachowskiego pierwowzoru²⁷. Strawiński jednak – przeciwnie – dąży do zatarcia wrażenia cykliczności, czego najbardziej wyrazistym świadectwem jest fakt, iż quasi-Bachowski temat, który w *Dumbarton Oaks Concerto* pełni rolę ritornelu, pojawia się za każdym razem w znacząco innej formie. Właśnie ów linearny plan formalny i związane z nim przeobrażenia cytatu umożliwiają prześledzenie procesu wyparcia wpływu – czyli odnalezienie „momentu wzniesłego przejścia”.

Bloom definiuje „wzniosłość” jako jedną z możliwych reakcji na wpływ. Dzieło prekursora budzi w późniejszym twórcy uczucie niesamowitości (w sensie Freudowskim: *das Unheimliche*), a to niesamowite (w tym wypadku Bachowski temat) jest nieprzyjemnie znajome – jest czymś, co twórca rozpoznaje jako własne słowa w cudzych ustach. Niesamowite powoduje chęć powtórzenia i właśnie dlatego wzbudza w twórcy grozę, która może zostać przezwyciężona jedynie w akcie wyparcia wpływu. Jak zauważa Bloom: „Poetycki kryzys – źródło mocnych po-oświeceniowych wierszy – to zawsze kryzys, w którym wyparty zostaje cytat lub cytaty z innego wiersza lub innych wierszy. Przezwyciężenie kryzysu – w wierszu – nie jest nigdy prawdziwym przezwyciężeniem, lecz zawsze za-gadaniem [*out-talking*] wiersza rywala”²⁸. Wyparcie wpływu jest więc jedynie pozorne, niemniej stwarza ono przestrzeń dla alternatywnej wersji ucznia i umożliwia mu osiągnięcie chwilowego stanu wzniosłości.

Linearność formy I części *Concerto in Es* można w tym kontekście interpretować jako odzwierciedlenie owego ruchu – od wzniosłości prekursora ku wzniosłości osobistej. Wpływ prekursora zostaje zneutralizowany czy też – jak chciałby Bloom – „przegadany”. Najbardziej dobitnym tego przejawem jest eliminacja w ritornelu ostatnim cytatu z *Koncertu Brandenburskiego*, który pojawiał się w partii altówek we wszystkich ritornelach wcześniejszych (por. przykł. 1a.i 1b). Tym, co z wpływu prekursora pozostaje, jest odbicie, uogólnienie Bachowskiego tematu. Uogólnienie to towarzyszyło zresztą temu cytatowi już od pierwszych taktów kompozycji. Dialog fletu i klarnetu jawił się tam niczym echo Bachowskiego motywu, który dopiero co zabrzmiał w smyczkach – motywu zredukowanego w tym „odbiciu” do prostej figuracji na bazie trójdźwięku Es-dur (zob. przykład 1a).

²⁶ Plan formalny pierwszej części *Concerto in Es* w najogólniejszy sposób można by opisać jako $AbcA'db'A'$ + koda, gdzie cyklicznie powracający materiał (A) bazuje na zapożyczonym z kompozycji Bacha materiale.

²⁷ W Bachowskim pierwowzorze tożsamość ritornelu, pomimo zmian, pozostaje nienaruszona.

²⁸ Cyt. za: A. Lipszyc, *op. cit.*, s. 192.

W ostatnim ritornelu zabrzmiał tylko i wyłącznie „echo”. „Późniejszy poeta otwiera się na moc, którą zaczyna oddzielać od osoby rodzica i postrzegać jako należącą do sfery istniejącej poza prekursorem”²⁹ – tak ów moment demonizacji opisuje Bloom. Wpływ zostaje wyparty, struktura muzyczna oczyszcza się natomiast z wszelkich romantycznych „naleciałości”, które zacierały „kostyczny” rdzeń muzyki we wcześniejszych prezentacjach Bachowskiego tematu. Cytat z *Koncertu Brandenburskiego* nie powróci już w kolejnych częściach, Strawiński coraz bardziej będzie się oddalał od Bachowskiego modelu, zbliżając się tym samym do własnej, konstruktywistycznej wizji formy koncertowej.

Cytat z *III Koncertu Brandenburskiego* nie jest tu jednak jedynym zapożyczeniem. Wydaje się, że w ostatnich taktach pierwszej części Strawiński nawiązuje do chorału *Es ist genug* z Kantaty BWV 60 (przykład 2a) – tego samego, po który w swoim *Koncertie skrzypcowym* sięgnął wcześniej (w roku 1935) Alban Berg. Zważywszy na fakt, że ci dwaj kompozytorzy reprezentują opozycyjne nurty modernizmu, warto się nad tym fenomenem zastanowić. Najważniejszą cechą wspólną obu tych zapożyczeń jest wykorzystanie Bachowskiego chorału w funkcji symbolicznej. Lecz jest to symbolika skrajnie różna. Berg wprowadza cytat z romantyczną powagą, Strawiński czyni z niego narzędzie ironii. U Berga służy on wyrażeniu treści programowych, nawiązujących do wymiaru transcendentnego. Strawiński tymczasem „włacza” cytowany temat w konwencjonalną kadencję – zwrot czysto formalny. Manifestuje tym samym swoją estetykę, gloryfikuje ideał muzycznego rzemiosła i – co z punktu widzenia Blooma najważniejsze – jeśli nie szydzi, to przynajmniej odcina się od emfatycznej interpretacji Berga.

Zakończenie pierwszej części *Concerto in Es* przyjmuje formę kadencji frygijskiej (w tonacji b-moll)³⁰. Z Bachowskiego chorału Strawiński zapożycza jedynie melodię, pozostałe głosy (inaczej niż Berg) dokonponowuje sam. Politonarność tego fragmentu sprawia wrażenie komicznego niedopasowania do Bachowskiego tematu. Podczas gdy w basie rozbrzmiewa jeszcze dźwięk *as*, pozostałe głosy osiągają już dominantę septymową bez prymy (*a-c-es*), wyprzedzając niejako przebieg basu, w którym pryma dominanta – dźwięk *f* – zabrzmiał dopiero dwa takty później. Efekt ten jest tym silniejszy, że dysonujące dźwięki *a* (na końcu całotonowego pochodzenia w melodii chorału) oraz *as* (w konwencjonalnej linii basu) rozbrzmiewają równocześnie w skrajnych głosach (por. przykład 2a, trzy takty po numerze 28).

Melodię chorałową wykorzystuje Strawiński jeszcze dwukrotnie: w roli krótkiego intermezza w części drugiej (trzy takty przed numerem 39) oraz ponownie w roli kadencji – pomiędzy drugą a trzecią częścią *Concerto in Es* (przykład 2b, takt przed nr 51 w partyturze). Przyjrzyjmy się tej ostatniej prezentacji. Pod względem harmonicznym fragment ten (przetrasponowany teraz do *es-moll*) posiada identyczną budowę, co odpowiadający mu segment zamykający część pierwszą. O ile jednak chorałowa kadencja pojawiła się tam bez przygotowania, po pauzie „ucinającej” wcześniejszy przebieg muzyczny, o tyle w przypadku części drugiej wprowadza Strawiński przed kadencją dodatkowy *passus* – rodzaj metamorfozy pierwszych taktów Bachowskiego chorału (por. przykład 2b nr 50 w partyturze). We fragmencie tym całotonowy, schromatyzowany temat Bacha zostaje sparafrazowany: jest diatoniczny, pozbawiony charakterystycznych interwałów i domknięty wyraźną klauzulą kadencyjną. Zmienia się również postać

²⁹ H. Bloom, *Lęk przed wpływem*, op. cit., s. 58.

³⁰ Jest to – jak się wydaje – nawiązanie do kadencji z drugiej części *III Koncertu Brandenburskiego*.

basu: zamiast kadencyjnego pochodu do „otwartej” dominanty pojawia się toniczna nuta pedalowa. Zanikają ironiczne „tarcia” między głosami skrajnymi. Muzyka oczyszcza się i wydaje się, że niczego już dodać do niej nie można.

Może więc sedno sprawy odsłania się dopiero w następującej potem, nieoczekiwanej kadencji? Chorał rozbrzmiewa tym razem w nowej szacie brzmieniowej (w porównaniu z częścią pierwszą, a zwłaszcza z poprzedzającą go parafrazą): Strawiński wykorzystuje wyłącznie instrumenty dęte, a nie – jak wcześniej – smyczkowe. Bachowski temat przedstawiony jest w fakturze quasi-punktualistycznej (por. przykład 2b), silnie kontrastującej z chorałowym układem smyczków. To sytuacja niecodzienna: parafraza smyczków miała charakter barokowy, natomiast oryginalna melodia chorału ukazana zostaje w stylu modernistycznym. Czyżby ta zamiana miała na celu stworzenie iluzji, że to Strawiński jest prekursorem, a Bach jego naśladowcą? Czyżby udało się osiągnąć *apophrades*³¹?

To pułapka, w którą nietrudno wpaść, jeśli lokalizujemy źródło wpływu jedynie w dziele Bacha. Bo nie o taki rodzaj interpretacji chodziłoby zapewne Bloomowi. Amerykański krytyk nie nawołuje wszak do tropienia zapożyczeń, lecz do odnajdywania w dziele „ścieżek zapomnienia” – heroicznych prób przewyciężenia nękającego twórcę przymusu powtórzenia. Muzyka Bacha wyznacza więc jedynie „ekran”, na który projektowany zostaje obraz rzeczywistego konfliktu, kryjącego się u podstaw modernistycznego neoklasycyzmu. Chodzi tu o konflikt z postacią romantyczną, której wcieleniem jest dzieło rzeczywistego prekursora Strawińskiego – Albana Berga.

Wydaje się, że tym, co wzbudza w twórcach modernistycznych pragnienie powtórzenia (a więc również lęk) jest konserwatywny model tradycji, oparty na łagodnym dziedziczeniu. *Jego namiastkę udaje się ocalić Bergowi w Koncercie*. Paradoks postawy modernistycznej (a zarazem paradoks Bloomowskiej poetyki wpływu) polega jednak na tym, że moderniści, pomimo iż – zdawałoby się – marzą o powtórzeniu owego modelu w swojej własnej twórczości, w rzeczywistości nie mogą – i w głębi siebie nie chcą – tego powtórzenia dokonać. Co gorsza, ze względu na silne obciążenie kondycją opóźnienia w starzejącej się linearnej tradycji zachodniej, także *apophrades* okazuje się nieosiągalne. Ta „porażka” jest, jak stwierdza Bloom, istotą agonicznej sztuki modernistycznej: „udane dzieła (...) urzeczywistniają lęk, ale (..) od niego nie uwalniają”³².

Konstruktywistyczna zabawa tematem Bacha w ostatnich taktach drugiej części *Concerto in Es* nie jest więc ani próbą powtórzenia Bergowskiej wersji, ani próbą osiągnięcia ostatniego ze zwarć rewizyjnych. To bowiem, twierdzi Bloom, pociągałoby za sobą konieczność uderzenia w tony patetyczne, których tu z pewnością zabrakło. Strawiński traktuje Bachowski temat humorystycznie (czy, jak ujął to Adorno, „daje prztyczka w nos muzyce naszych ojców”³³), pozostawiając słuchacza w stanie ironicznego dystansu w stosunku do najbardziej emfaticznej z Bachowskich/Bergowskich fraz. *Es ist genug* znaczy tu tyle co: „Kończymy – oto kadencja”. Dzieło sztuki jest dziełem sztuki – zamkniętym w sobie, immanentnym, wymagającym przede wszystkim znajomości *métier*. Odpierając Bergowską, romantyczną interpretację chorału i konserwatywny model tradycji, Strawiński jest w stanie wywalczyć sobie własną przestrzeń twórczą. Ograniczenie znajduje więc ostatecznie jakąś formę dopełnienia.

³¹ Taką interpretację przyjął J.N. Straus w odniesieniu do *Koncertu* Berga.

³² H. Bloom, *Podzwonne dla kanonu*, op. cit., s. 195.

³³ T. Adorno, *Filozofia nowej muzyki*, przeł. F. Wayda, Warszawa 1974, s. 234.

28 **L'istesso tempo**
div. a 3

Violin (Vi) *p* unis. *stacc.*

Viola (Va) *p* unis. *stacc.*

Violoncello (Vc) *p* *stacc.*

Contrabasso (Cb) *p* *attacca*

Przykład 3. *Concerto in Es* – zakończenie I części. W najwyższym głosie cytata z chorału *Es ist genug* z Kantaty BWV 60 J.S. Bacha.

50 51

Fl (Fl) *p* *pp*

Cl in B (Cl in B) *p* *pp*

Fg (Fg) *p* *pp*

Cr in F (Cr in F) *p* *pp*

Violin (Vi) *p*

Viola (Ve) *p*

Violoncello (Vc) *p*

Contrabasso (Cb) *p* *attacca*

Przykład 4. *Concerto in Es* – zakończenie drugiej części. Kadencyjna parafraza chorału (nr 50) i melodia chorału w fakturze punktualistycznej (takt przed nr 51).

Czy dopełnienie takie może dotyczyć również całej kultury? W swoich późniejszych pismach Bloom coraz częściej podkreśla, że linearna, coraz bardziej świadoma własnej historyczności kultura zachodnia traci swoje moce regeneracyjne i dąży do wyczerpania.

Właściwie możemy jedynie nieustannie wzmacniać tę [historyczną – przypis A.D.] samoświadomość i tutaj oczywiście Hegel jest prorokiem. Hegel przewidział, że ostatecznie skończy się to śmiercią sztuki, ponieważ ta narastająca samoświadomość musi mieć destrukcyjny wpływ na sferę estetyczną (...). W istocie Hegel, Marks i Freud są na swój sposób autorami trzech różnych proroctw dotyczących śmierci indywidualnej sztuki. Nie widzę sposobu, by uciec przed tymi proroctwami³⁴.

Koncepcja Blooma jest więc skrajnie pesymistyczna.

*Postmodernizm
– między wpływem
a intertekstualnością*

Zastanawiające, że teoretycy, którzy zdecydowali się na wykorzystanie koncepcji Blooma w analizie muzycznej, ograniczają jej zastosowanie jedynie do muzyki romantycznej i modernistycznej. Zastanawiające przede wszystkim dlatego, że sam Bloom chętnie zajmuje się również twórczością najnowszą. Czemu więc w polu zainteresowania teoretyków muzycznego wpływu nie znalazła się twórczość postmodernistyczna?

Pierwszy powód wynika zapewne z postmodernistycznego zanegowania kategorii nowości. Skoro bowiem w dobie ponowoczesności idea postępu przestaje być naczelną wartością, zanika również, wydawałoby się, główne źródło „lęku przed wpływem” – kondycja opóźnienia. Walka o pierwszeństwo, a wraz z nią koncepcja sztuki agonicznej, tracą swoją moc. Jak stwierdza Jonathan Kramer:

Postmoderniści to raczej młodzieńcy niż dzieci: wyszli już poza „edypalne” konflikty, rozwiązali swoje konflikty z „rodzicami”, chociaż wciąż mają niespokojne z nimi stosunki. Postmoderniści lubią myśleć o sobie, że mogą być kimkolwiek chcą. Ich muzyka łatwo uznaje przeszłość, bez demonstrowania wyższości wobec niej³⁵.

Samowyrzeczenia, które narzucili sobie twórcy modernistyczni, podporządkowując się idei postępu, okazały się zbyt dotkliwe, w konsekwencji czego agoniczny model tradycji wyczerpał się. Nic tradycji pękła, o czym w następujących słowach pisze Hannah Arendt: „Utracono ciągłość przeszłości, która była przekazywana z pokolenia na pokolenie i rozwijała się w sposób harmonijny (...) to, co nam zostało, jest ciągle przeszłością, lecz jest to przeszłość fragmentaryczna, która utraciła pewność oceniania”³⁶. Czy możliwa jest taka interpretacja teorii Blooma, która udźwignęłaby wyzwania rzucone krytyce przez sztukę najnowszą?

Jedną z takich alternatyw przedstawia w swojej recenzji *Lęku przed wpływem* Paul de Man, krytyk literacki, akademicki kolega Blooma, jeden z czołowych przedstawicieli dekonstrukcji, pogardliwie określanej przez Blooma mianem Szkoły Resentymentu: „Możemy zapomnieć o schemacie temporalnym i o patosie edypalnego syna; tak naprawdę książka traktuje o trudności, a raczej niemożliwości czytania i – co za tym idzie – o nierozstrzygalności znaczenia literackiego. Jeżeli odrzucimy psychologiczną otoczkę, przekonamy

³⁴ H. Bloom, *Filozofia to wypchany ptak*, *op. cit.*, s. 357.

³⁵ J.D. Kramer, *O genezie muzycznego postmodernizmu*, przeł. D. Maciejewicz, „Muzyka” 2000, nr 3, s. 68.

³⁶ H. Arendt, *Myślenie*, przeł. H. Buczyńska-Garewicz, Warszawa 1991, s. 272.

się, że praca Blooma ma wiele do powiedzenia o spotkaniu między poetą późniejszym a prekursorem jako o przemieszczonej wersji paradygmatycznego spotkania czytelnika z tekstem³⁷. W swoim *misreading* de Man neguje dwa fundamentalne założenia Blooma: temporalność (ujawniającą się w próbach pokonania przez twórcę kondycji opóźnienia) oraz podmiotowość (manifestującą się w walce twórcy przeciwko prekursorowi). De Man dokonuje przesunięcia, w wyniku którego całkowicie pominięta zostaje postać twórcy jako źródła wszelkich „prze-czytań”. W tej sytuacji konieczne jest zastąpienie pojęcia „wpływu” innym terminem. De Man stwierdza: „teksty rodzą się raczej w kontakcie z innymi tekstami niż ze zdarzeniami i postaciami (chyba, że zdarzenia i postacie też potraktujemy jak teksty). Powiedzieć, że literatura opiera się na wpływie, to powiedzieć, że jest intertekstualna”³⁸.

Zrównanie pojęcia „wpływu” z intertekstualnością jest jednoznaczne z zanegowaniem podmiotowego charakteru, na którym wspierała się skomplikowana konstrukcja Bloomowskiej poetyki. De Man zatem, zgodnie z takimi myślicielami ponowoczesnymi, jak Derrida, Barthes czy Foucault, w swoim *misreading* *Lęku przed wpływem* ogłasza śmierć autora. „Pisanie to strefa neutralności, złożoności, nieprzejrzystości, w której znika nasz podmiot, negatyw, na którym niknie wszelka tożsamość, odnajdująca siebie w piszącym ciele”³⁹ – pisał Barthes. W podobnym tonie wypowiada się Foucault: „Nasza kultura nadała nowy kształt próbom zwalczania śmierci poprzez opowieść. Pisanie przypomina dziś ofiarę złożoną z życia albo też dobrowolne zniknięcie Ja – którego nie trzeba już przedstawiać w książkach, gdyż spełnia się ono w egzystencji autora. Dzieła, które powinno zapewnić autorowi nieśmiertelność, przypadła teraz rola jego zabójcy”⁴⁰. Bloom z kolei oponuje: „Wiersze piszą ludzie”; wbrew temu co głoszą „stronicy pisma (...) tacy jak Derrida czy Foucault, którzy sugerują, że (...) język sam pisze wiersze i sam myśli”⁴¹.

Z wyżej przytoczonych wypowiedzi widać wyraźnie, że interpretacja (czy jak należałoby raczej powiedzieć: dekonstrukcja) Bloomowskiej „metody” dokonana przez de Mana stoi w radykalnej opozycji względem samego Blooma. Czy w podobnej opozycji stoją twórczość modernistyczna i postmodernistyczna? W jaki sposób kompozytorzy postmodernistyczni wchodzą w dialog z przeszłością?

Baroque Variations
Lukasa Fossa –
neoklasycyzm
postmodernistyczny

Za przykład w rozważaniach nad tym problemem posłużyło dzieło uchodzące za antycypację i zarazem sztandarowy przykład muzycznego postmodernizmu: *Baroque Variations* (1967) Lukasa Fossa. W kolejnych trzech częściach dokonuje Foss dekompozycji trzech dzieł przeszłości: *Larghetto* z *Concerto Grosso* op. 6 nr 12 Händla (cz. I), pierwszej części *Sonaty E-dur* K. 380 nr 23 Domenica Scarlattie-

³⁷ P. de Man, *Harolda Blooma Lęk przed wpływem*, przeł. M. Szuster, „Literatura na Świecie” 2003, nr 9/10, s. 293.

³⁸ *Ibidem*, s. 293-294.

³⁹ R. Barthes, *Śmierć autora*, przeł. M.P. Markowski, w: *Teorie literatury XX wieku*, red. A. Burzyńska i M.P. Markowski, Kraków 2006, s. 355.

⁴⁰ M. Foucault, *Kim jest autor?*, przeł. M.P. Markowski, w: *idem, Szaleństwo i literatura. Powiedziane, napisane*, Warszawa 1999, s. 201.

⁴¹ Cyt. za: M.H. Abrams, *Jak to się robi z tekstami*, przeł. A. Lipszyc, „Literatura na Świecie” 2003, nr 9/10, s. 316.

go (cz. II) oraz *Preludium z III Partity E-dur* na skrzypce solo Jana Sebastiana Bacha (cz. III opatrzona podtytułem *Phorion*).

Przyjrzyjmy się ostatniej części *Barokowych wariacji*. Dźwiękowa struktura utworu w całości wyprowadzona jest z Bachowskiego pierwowzoru, co znajduje odzwierciedlenie w programowym tytule tej części: *Phorion* w języku greckim oznacza „skradzione dobra”. Partytura *Phoriona* to rodzaj scenariusza wydarzeń. Spośród 10 numerów w partyturze zaledwie trzy mają postać standardowego zapisu nutowego. Pozostałe segmenty wypełniają przede wszystkim instrukcje słowne, wyjaśniające, jak należy korzystać z oryginalnego Bachowskiego zapisu nutowego, w który wyposażony jest każdy z muzyków. Są to np. informacje precyzujące, jaki procent danego fragmentu powinien być wykonywany *niente*, a zatem bez wydobywania dźwięku, a jaki dźwięcznie (ilościowy stosunek tych dwóch sposobów gry zmienia się w miarę rozwoju formy). Jednym z zadań dyrygenta jest „wywoływanie” instrumentów w momentach określonych w partyturze. Wskazany instrument gra swoją partię słyszalnie, aż do kolejnego znaku, kiedy może powrócić do techniki *niente*. Ponieważ decyzja dotycząca zastosowania tej techniki często pozostawiona jest wykonawcom poszczególnych partii, dyrygent nie jest w stanie w pełni kontrolować szczegółów wykonania. Jest to więc rodzaj formy aleatorycznej.

Phorion Fossa jest procesem stopniowej dekonstrukcji *Preludium* Bacha. W początkowych taktach (przykład 3) barokowy pierwowzór brzmi jeszcze w niezmiennym postaci, jedynie od czasu do czasu pewne jego fragmenty zostają wzmacnione przez włączenie się innych instrumentów. W ten sposób uzyskuje Foss efekt „falowania” dźwięku, służący odtworzeniu niecodziennej wizji sennej kompozytora („strumień barokowych szesnastek wyrzucanych przez fale na brzeg oceanu”⁴²), która miała stanowić bezpośrednią inspirację do napisania utworu. Podobną funkcję spełnia w dalszej części kompozycji technika *niente*. Do słuchacza docierają zaledwie strzępy muzyki Bacha, wyłaniając się z ciszy w miejscach, których nie sposób przewidzieć.

W miarę rozwoju formy mnożą się kontrastujące zestawienia – poszczególne grupy instrumentów wzajemnie się parodiują. Fragmenty *Preludium* rozbrzmiewają jednocześnie w różnych tonacjach i tempach. Pojawiają się również humorystyczne epizody: „wyścig” dwóch fletów, będący aleatoryczną parodią kanonu (nr 8A w partyturze); nazwisko Bacha zakodowane w alfabecie Morse’a w partii ksylofonów (nr 8C); glissando i klastery w partii organów elektrycznych; niespodziewane „interwencje” instrumentów perkusyjnych, które ostatecznie rozprawiają się z barokowym pierwowzorem, całkowicie rozbijając strukturę muzyki Bacha.

Czy utwór wpisuje się intertekstualną koncepcję de Mana? Pozornie tak – chodzi w nim o dekonstrukcję znaczeń, utratę kontroli nad dziełem. A jednak słuchacz ma poczucie, że efekt destrukcji został przez kogoś zaplanowany. Osobą, która za tym konceptem stoi jest, jak się wydaje, nie tyle Foss-kompozytor, co raczej Foss-interpretator. „Gram dawną muzykę tak jakby atrament nie był jeszcze suchy. Jestem przekonany, że jest to właściwy sposób postępowania, ponieważ kiedyś również była to nowa muzyka! I atrament nie był suchy. Nie powinniśmy polerować na połysk arcydzieł. Powinniśmy

⁴² “(...) torrents of Baroque sixteenth-notes, washed ashore by ocean waves”. B. Jacobson, *Lukas Foss: Baroque Variations*, komentarz do płyty *John Cage / Lukas Foss – Concerto For Prepared Piano & Orchestra / Baroque Variations*, Nonesuch Records 1968.

8 Schlag = 90 (wie bei **7**)

Elektrische Orgel hält aus den $\left. \begin{array}{l} \text{höchsten} \\ \text{und} \\ \text{tiefsten} \\ \text{Ton} \end{array} \right\} 5 \text{ Schläge}$ $\left(\begin{array}{c} \text{pp} \\ \text{pp} \end{array} \right)$

Alle Instrumente beginnen, wo sie bei **7** angefangen haben, spielen aber hörbar, durchweg *f* Flöten und Pikkolo tacet.

8A

Elektr. Orgel sempre pp (Zeitdauer unbestimmt)

Pikkolo

2 Flöten, nicht zusammen. Der Effekt ist nicht so sehr ein Kanon, sondern eher ein Wettrennen.

ff prestissimo sempre ff $1'' \text{ warten}$

(Passage von 1 bis J)

8B

Elektrische Orgel hält aus die $\left. \begin{array}{l} 2 \text{ höchsten} \\ \text{und} \\ 2 \text{ tiefsten} \\ \text{Töne} \end{array} \right\} 8 \text{ Schläge}$ $\left(\begin{array}{c} \text{pp} \\ \text{pp} \end{array} \right)$

Alle Instrumente wie bei **8** + Flöten und Pikkolo wie bei **7**, aber *f* ~ nur Elektr. Klavier tacet.

8C

Höchster Ton auf Xylophon ppp (gespielt vom Glocken-Spieler)

(wie ein Morse-Signal: J O H A N N S E B A S T I A N B A C H)

Elektr. Orgel

Elektr. Klavier / oder gewöhnl. Klavier. Irgendwo anfangen- aber langsam, gleichmäßig, starr (wie ein Kind beim Üben) *mf fort* - [setzen bis zum Zeichen].

8D

Elektr. Orgel hält aus die $\left. \begin{array}{l} 3 \text{ höchsten} \\ \text{und} \\ 3 \text{ tiefsten} \\ \text{Töne} \end{array} \right\} 4 \text{ Schläge}$ $\left(\begin{array}{c} \text{ppp} \\ \text{ppp} \end{array} \right)$

Alle Instrumente wie bei **8**

(einschl. Flöten und Pikkolo wie bei **8B**)
nur Violine II tacet

8E

10 Schläge

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Ob. pp staccatiss.

Klar. pp staccatiss.

Vln. II div. a 3 pp

Przykład 6. Lukas Foss, *Baroque Variations*, cz. III *Phorion*, humorystyczne epizody fletów i ksylofonu (nr 8A, 8C).

przywracać je do życia⁴³ – opowiadał Foss w jednym z wywiadów na temat swojej intensywnej działalności dyrygenckiej w zakresie wykonawstwa muzyki dawnej.

⁴³ „I'm playing the old music as if the ink is not yet dry. I think it should be done that way because it was once new music! The ink was once not dry. We shouldn't polish a masterwork;

Okazuje się więc, że postmodernistyczna estetyka *Baroque Variations* nie jest aż tak bardzo odległa od estetyki neoklasycyzmu, jak by się mogło w pierwszym momencie wydawać. „Dobry kompozytor nie naśladuje, lecz kradnie”⁴⁴ – tę radę Igora Strawieńskiego wziął sobie najwyraźniej do serca Lukas Foss, który w następujących słowach opisuje własną wizję neoklasycyzmu: „Utwór muzyczny zakochany w utworze muzycznym, niechciana terażniejszość, znęcanie się, hold”⁴⁵. Istotą dzieła pozostaje więc wpływ. Stawką natomiast – odnowienie tradycji, tchnięcie życia w „zgraną” sztukę, ucieczka przed powtórzeniem. I w takim sensie *Barokowe wariacje* pozostają utworem neoklasycznym. Owo „znęcanie się” przyjmuje formę muzycznego dowcipu, w którym podstawowy dla sztuki neoklasycyzmu element agoniczny zostaje zastąpiony przez element gry. Choć podmiotowy charakter zjawiska wpływu, którego tak usilnie bronił w swej pracy Bloom, zostaje w jakiś sposób zachowany, zupełnie zmienia się jednak ton wypowiedzi. Miast wojownikiem, twórca staje się arbitrem, dystansując się od tradycji, a tym samym uciekając przed wyniszczającą walką o pierwszeństwo. Ta osobliwa forma „łęku przed wpływem” sytuuje dzieło Fossa pomiędzy dwoma skrajnymi stanowiskami wyznaczonymi przez koncepcje Blooma i de Mana.

Czy sposób, w jaki Foss uchyla się przed wpływem ma jednak coś wspólnego z unikaniem, na jaki zdecydował się Strawieński? Interpretacje przeszłości są w obu przypadkach ironiczne. Ironia Strawieńskiego wpisuje się jednak w propagowany przez Blooma system retoryki diachronicznej, w której każdy kolejny trop jest etapem dłuższej drogi, a każde ograniczenie wymaga dopełnienia. Ironia Fossa jest ironią postmodernistyczną – „ironią zawieszającą rozstrzygnięcie”⁴⁶, wyrzekającą się dopełnienia, akceptującą nieciągłość doświadczenia tradycji i czasu. Strawieński wciąż walczy o możliwość stworzenia autonomicznego dzieła, realnej muzycznej substancji. Foss nie ma ochoty wchodzić w agoniczny spór z tradycją i zadowala się intertekstualną formą wypowiedzi, która jednak pozwala mu, wbrew teoriom dekonstrukcjonistów, na ocalenie indywidualności w dziele sztuki.

Postscriptum

Wartościowa sztuka ma charakter krytyczny – takie przesłanie kieruje Harold Bloom do twórców. Wartościowa krytyka jest twórcza – tę z kolei prawdę pragnie przekazać Bloom krytykom. „Sztuka jest wyrazem indywidualności, więc tylko indywidualność ma do niej klucz, zaś ze spotkania tych dwojga rodzi się krytyka interpretacyjna”⁴⁷ – pisał Oscar Wilde, jeden z ważniejszych prekursorów samego Harolda Blooma. Czy te słowa są aktualne?

we should make it live again”. L. Foss, *A Conversation with Bruce Duffie*, dostępne w Internecie: <http://www.bruceduffie.com/foss.html>, 28.11.2012.

⁴⁴ „A good composer does not imitate. He steals”.

⁴⁵ „(...) a piece od music in love with piece of music (...) an unsolicited present, an abuse, an homage”. Cyt. za: B. Jacobson, *Lukas Foss: Baroque Variations*, komentarz do płyty *John Cage / Lukas Foss – Concerto For Prepared Piano & Orchestra / Baroque Variations*, Nonesuch Records, 1968.

⁴⁶ R. Sheppard, *Problematyka modernizmu europejskiego*, przeł. P. Wawrzyszko, w: *Odkrywanie modernizmu*, red. R. Nycz, Kraków 2004, s. 136.

⁴⁷ O. Wilde, *Krytyk jako artysta*, przeł. C. Wojewoda, w: idem, *Twarz, co widziała wszystkie końce świata. Opowiadania, bajki, poematy prozą, eseje*, Warszawa 2011, s. 303.

Autor *Lęku przed wpływem* nie daje gotowych recept, jego koncepcję trudno w ogóle nazwać metodą. Jest ona raczej rodzajem psychologicznego modelu, za pomocą którego Bloom próbuje naszkicować drogę, którą każdy prawdziwy twórca musi prze mierzyć, aby wywalczyć i wykuć indywidualność – swoją i swojego dzieła. Fakt, że Bloom nie narzuca interpretatorowi żadnych metodologicznych formuł, stanowi – jak się okazuje – o sile jego koncepcji. Bloomowski „system” umożliwia wszak zauważenie w dziele (a właściwie pomiędzy dziełami) zjawisk niedostępnych tradycyjnej, redukcjo nistycznej analizie. Poszukując „ścieżek wiodących od wiersza do wiersza” – od party tury do partytury – dociekając, w jaki sposób twórca wypiera pamięć o swoim prekur sorze, Bloom zmierza do zintegrowania sądów estetycznych i historycznych. Chodzi tu bowiem ostatecznie o wgląd w treść samego dzieła sztuki – bez konieczności badania jego genezy historycznej. Taki wgląd pozwala zrozumieć stosunek twórcy do tradycji i miejsca, jakie on sobie w jej ramach wyznacza.

Anna Domańska

Summary

In the shadow of the old masters. Harold Bloom's 'anxiety of influence' and the music of the late phase in Western culture

The concept of the 'anxiety of influence', developed at the beginning of the 1970s by the American literary critic Harold Bloom, supposes that works of art constitute a kind of battleground, on which successive generations of artists have fought one another continuously for centuries. Every artist who wishes to ensure his work of immortality has to surpass the achievements of the master he most admires. In this situation, influence proves to be an ambivalent phenomenon: on one hand, it results from an artist's fascination with his predecessor's work; on the other, it can lead to him fearing a loss of individuality. Only by surmounting within himself the desire to imitate his precursor does an artist have any chance of creating an original, autonomous work of art. The critic's task, according to Bloom, is not so much to verify how a creative artist assimilates borrowed material into his own language, but rather to discover the ways in which he strives to expunge traces of influence from his work.

The present article represents an attempt at transferring the most crucial tenets of the poetic of the anxiety of influence to the domain of musical interpretation. Bloom's critical model, which does not repudiate subjectivity, allows us to perceive within a particular work (or more properly between the works of the pupil and the master) phenomena that are accessible to neither traditional reductionist analysis nor historically-orientated musicology. Bloom's concept is used to interpret two compositions: Igor Stravinsky's *Dumbarton Oaks* and Lukas Foss's *Baroque Variations*. Those interpretations, in turn, serve to single out and characterise two fundamental stances adopted by twentieth-century creative artists in relation to the achievements of past generations. Stravinsky's modernist stance, based on a struggle against influence, is juxtaposed with Foss's aloof postmodernist stance, based on a playing with the past.