

**Magdalena Nowicka-Ciecierska**

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu,  
Wydział Nauk o Sztuce, Instytut Muzykologii

<https://orcid.org/0000-0003-1013-1146>

# Uchem krytyka. Idiom kompozytorski Pawła Szymańskiego w ujęciu Andrzeja Chłopeckiego

DOI: 10.14746/rfn.2019.20.3

Andrzej Chłopecki (1950–2012) – wybitny polski muzykolog, krytyk, radiowiec i promotor nowej muzyki – znany był ze swojej aktywności propagującej i stymulującej twórczość polskich kompozytorów. Nazywano go „krytykiem towarzyszącym”<sup>1</sup> i „kreującym muzykę”<sup>2</sup>, „komponującym komponowanie kompozytorów”<sup>3</sup>. Jednym z twórców, któremu autor *Dziennika ucha* dedykował swoją krytycznomuzyczną i promotorską działalność, jest Paweł Szymański. Znajomość krytyka z kompozytorem rozpoczęła się w 1979 roku<sup>4</sup>, a więc w roku debiutu Szymańskiego na festiwalu Warszawska Jesień. Tę trwającą ponad trzydzieści lat przyjaźń po śmierci Chłopeckiego kompozytor podsumował następująco:

Andrzej inspirował mnie, zamawiając jakiś utwór albo snując projekty, ale rozmawialiśmy również o kondycji kultury w Polsce. Wszystko to jednak w trybie dyskusji przyjacielskiej, towarzyskiej. Kontakt najzupełniej osobisty. Anegdota i idee mieszały się, spojone razem [...]<sup>5</sup>.

Kiedy Andrzej przychodził do nas do domu, zapadał się w fotelu a na jego wąskim podłokietniku stawał filiżankę z herbatą. Następnie filiżanką wykonywał jakieś dziwne i ryzykowne manewry. Przez trzydzieści kilka lat filiżanka jednak – wbrew prawu ciężenia – nie roztrzaskała się o podłogę. Miał taką specjalną zręczność. Podobnie, zręcznie lawirując wznosił się ponad niechętnie mu siły przeciętności i – na dłużej lub krócej – opanowywał obszary skutecznego działania. Wtedy powstawały festiwale, programy zamówień kompozytorskich i inne fakty kulturowe, których był sprawcą<sup>6</sup>.

Zamówień i wspólnie zrealizowanych działań, o których wspomina Paweł Szymański, było całkiem sporo. Warto wymienić w tym miejscu najważniejsze z nich. W ramach projektu *Hommage à Szymanowski* prowadzonego przez Polskie Towarzystwo Muzyki Współczesnej w stulecie urodzin autora *Harnasiów*, wspólnie z Włodzimierzem Kotońskim i Zygmuntem

<sup>1</sup> T. Cyz, *Nasłuch: Andrzej Chłopecki*, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/3974-nasluch-andrzej-chlopecki.html> (15.01.2019).

<sup>2</sup> Zob. wypowiedź Pawła Mykiety, [w:] E. Knapik, P. Mykiety, S. Krupowicz, M. Grzybowski, M. Merczyński, D. Cichy, J. Topolski, M. Moś, *Chłopecki na głosy*, „Ruch Muzyczny” 2017 nr 9, s. 20.

<sup>3</sup> Określenie Andrzeja Chłopeckiego. Por. K. Droba, *Fenomen Andrzeja*, „Ruch Muzyczny” 2017 nr 9, s. 14.

<sup>4</sup> Jak wspomina Paweł Szymański, poznali się w autobusie w drodze do Baranowa Sandomierskiego. Mimo że oboje kojarzyli się z widzenia, pierwsza rozmowa naznaczona była dystansem, jednak gdy przyjechali do Baranowa, byli już na „ty”, a wyjeżdżali stamtąd jako przyjaciele. Zob. audycja w Programie II Polskiego Radia: *Niezapomniany Andrzej Chłopecki. Zmarłego we wrześniu dziennikarza Dwójki wspominają przyjaciele: kompozytor Paweł Szymański oraz muzykolog Krzysztof Droba i Jan Topolski*, <https://www.polskieradio.pl/8/1694/Artykul/715537,Niezapomniany-Andrzej-Chlopecki> (01.08.2019).

<sup>5</sup> Ibidem.

<sup>6</sup> P. Szymański, *Wspomnienie o Andrzeju Chłopeckim*, [w:] 56 *Warszawska Jesień. Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej* (książka programowa), Warszawa 2013, s. 199.

Krauzem Chłopecki zamówił u Szymańskiego *Sonatę* na smyczki i perkusję (1982), prawykonaną 15 grudnia 1982 roku. Zamówiona dziesięć lat później przez Chłopeckiego, pełniącego wówczas funkcję kierownika redakcji muzyki współczesnej i redaktora zamawiającego Programu 2 Polskiego Radia, w 1993 roku, kompozycja Pawła Szymańskiego *Miserere* na głosy i instrumenty<sup>7</sup>, rok później znalazła się w dziesiątce najlepszych utworów na Międzynarodowej Trybunie Kompozytorów UNESCO i otrzymała rekomendację. W następstwie prezentacji na paryskim przeglądzie trzy radiofonie – kanadyjska (CBS), holenderska i węgierska – umieściły *Miserere* w programach swoich publicznych koncertów. Dużym sukcesem Andrzeja Chłopeckiego był też wybór jego audycji radiowej pt. *Religio e conventio*, poświęconej właśnie psalmowi *Miserere* (z udziałem kompozytora i prof. Michała Bristigera), jako reprezentującej Polskie Radio na konkursie Prix Italia w Mediolanie w 1993 roku<sup>8</sup>.

Krytyk współpracował z Pawłem Szymańskim także podczas ważnego projektu *Hommage à Lutosławski*,

<sup>7</sup> Kompozycja *Miserere* została zadedykowana Andrzejowi Chłopeckiemu, który skierował do kompozytora dość precyzyjne zamówienie: miał to być utwór dla zespołu Bornus Consort, przeznaczony do wykonania w Niedzielę Palmową, na koncercie, podczas którego zestawiona zostanie muzyka czasu renesansu i postmodernizmu nawiązująca do okresu pasyjnego roku liturgicznego. Prawykonanie odbyło się 28 marca 1993 roku w Studiu Koncertowym Polskiego Radia w Warszawie. Przed utworem Szymańskiego zabrzmiał psalm Josquina des Prés – *Miserere*, a w pierwszej części koncertu utwory kompozytorów angielskich: *Lamentacje proroka Jeremiasza* Thomasa Tallisa i *Requiem dla Cadmana* Gavina Bryarsa.

Paweł Szymański zadedykował krytykowi także *Appendix na flet piccolo i inne instrumenty* (1983) oraz *Epilog na orkiestrę kameralną* (2013), który został prawykonany w pierwszą rocznicę jego śmierci na koncercie *Andrzej Chłopecki in memoriam* podczas 56. Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”. Jak wskazał kompozytor w komentarzu do utworu, pierwowzorem *Epilogu* jest końcowy fragment opery *Qudsja Zaher*, napisany do fragmentu Psalmu 68 ze słowami: „Wybaw mię, Boże, boć weszły wody aż do dusze mojej ulgnąłem w błocie głębokości i dna nie masz. Przyszędem na głębokość morską a nawałność mię ponurzyła...” [przekład ks. Wujka]. Prototypem kompozycji *Appendix* był natomiast *Koncert fletowy* zamówiony przez Chłopeckiego jesienią 1980 roku, jednak z uwagi na zmiany władz w Polskim Radiu do podpisania umowy nie doszło. Pomimo tego, Szymański utwór napisał, o czym Chłopecki z wdzięcznością wspomina w komentarzu w książce programowej Festiwalu Muzyki Pawła Szymańskiego, zob. *Festiwal Muzyki Pawła Szymańskiego*, Warszawa 2006, s. 84.

<sup>8</sup> Audycja została wyemitowana w Polskim Radiu 26 sierpnia 1993 roku, zostały w niej zaprezentowane także komentarze kompozytora i prof. Michała Bristigera nagrane kilka dni po prawykonaniu utworu.

który skutkowało powstaniem w sumie dziewięciu kompozycji dedykowanych pamięci Lutosławskiego autorstwa światowej rangi kompozytorów, takich jak: Osvaldas Balakauskas (*Meridionale*), François-Bernard Mâche (*Planh*), Arne Nordheim (*Adieu*), Per Nørgård (*Out of This World – Parting*), Toru Takemitsu (*Paths*), Cristóbal Halffter (*Le sommeil*), György Kurtág (*Un brin de bruyère à Witold*), Edison Denisow (*Postludium – in memoriam Witold Lutosławski*), Iannis Xenakis (*Mnamas Xapin Witoldowi Lutosławskiemu*) i wykonaniem ich podczas koncertu specjalnego w trakcie festiwalu Warszawska Jesień w 1994 roku. Edycja płytowa projektu, opublikowana przez Polskie Radio, otrzymała nominację do nagrody „Fryderyk” Akademii Fonograficznej w 2000 roku, a nagranie koncertu zostało zamówione przez czterdzieści osiem radiofonii z całego świata<sup>9</sup>.

Chłopecki sugerował też innym instytucjom zamówienie kompozycji u Pawła Szymańskiego, przyczyniając się tym samym do ich powstania – z jego inicjatywy Radio France zamówiło *Koncert fortepianowy*, a Teatr Wielki – Opera Narodowa operę *Qudsja Zaher* według libretta Macieja Drygasa, której premiery krytyk już niestety nie doczekał<sup>10</sup>. Był on też inicjatorem, w ramach festiwalu Présences w Paryżu, koncertu z prawykonaniami utworów François-Bernarda Mâche’a i Pawła Szymańskiego, który odbył się we współpracy z Radio France 12 maja 1995 roku.

Muzyka Pawła Szymańskiego, dokładniej jego *Cztery utwory liturgiczne*, stanowiła część wyjątkowego, niezwykle ważnego dla Chłopeckiego projektu o nazwie *Meta-msza*, przygotowywanego wspólnie z Ewą Obniską, którego celem było połączenie muzycznych opracowań liturgicznych polskich kompozytorów muzyki dawnej z utworami twórców

<sup>9</sup> Niestety koncert ten nie doczekał się wielu recenzji w polskiej prasie, o czym Andrzej Chłopecki wspomina w rozmowie ze Stanisławem Krupowiczem i Pawłem Szymańskim, zob. *Katastrofa. „Najpiękniejsza jest muzyka polska”? O kondycji, samopoczuciu i recepcji muzyki współczesnej w Polsce oraz o Warszawskiej Jesieni, krytyce i funkcjonariuszach ze Stanisławem Krupowiczem i Pawłem Szymańskim rozmawia Andrzej Chłopecki*, pierwodruk: „Res Publica Nowa” 1995 nr 9 (84), s. 43–50, przedruk [w:] *Warszawska Jesień w tekstach Andrzeja Chłopeckiego*, Warszawa 2013, s. 340–358.

<sup>10</sup> Opera została zamówiona w 1999 roku i ukończona w 2006 roku, jednak jej premiera miała miejsce dopiero siedem lat później, 20 kwietnia 2013 roku. Spektakl został nominowany do nagrody The International Opera Awards 2014 w kategorii „Światowa premiera”.

współczesnych i wykonanie ich jako integralnego cyklu podczas jednego koncertu<sup>11</sup>.

Andrzej Chłopecki jest też autorem tekstów w książeczkach płytowych kilku albumów z muzyką Pawła Szymańskiego: *Paweł Szymański – Partita III & IV, Lux aeterna, Dwie etiudy na fortepian, Miserere* (CD Accord 1997), *Paweł Szymański. Works for piano* (EMI Music Poland 2006), *Szymanowski – Szymański. Kwartet Akademos* (Radio Katowice 2007).

Za ukoronowanie działań autora *Dziennika ucha* w zakresie promowania twórczości kompozytora uznać można Festiwal Muzyki Pawła Szymańskiego zorganizowany przez Polskie Wydawnictwo Audio-wizualne w dniach 24 listopada – 1 grudnia 2006 w Studiu Koncertowym im. Witolda Lutosławskiego w Warszawie. Chłopecki był dyrektorem programowym festiwalu, a książka programowa wydarzenia w dużej mierze zbudowana została na podstawie tekstów jego autorstwa<sup>12</sup>. Podczas festiwalu zaprezentowano czterdzieści dwie kompozycje Pawła Szymańskiego, w tym dwa prawykonania (*Chlorophaenhylohydroxipiperidinofluorobutyrophaenon* na orkiestrę kameralną i inne dźwięki z 2002 roku oraz *Through the Looking Glass...I* na orkiestrę kameralną skomponowany w 1987 roku). Program zawierał utwory solowe, wokalnie-instrumentalne i orkiestrowe, a wśród

wykonawców znaleźli się m. in. Maciej Grzybowski, Władysław Kłosiewicz i Marek Toporowski, Urszula Kryger, Paweł Mykietyn, Alina Mleczo, Kwartet Śląski, Orkiestra Kameralna Miasta Tychy AUKSO, Orkiestra Muzyki Nowej, Orkiestra Symfoniczna i Chór Żeński Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, Narodowa Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia w Katowicach, a dyrygowali: Marek Moś, Szymon Bywalec, Anna Szostak i Christopher Lyndon-Gee.

Andrzej Chłopecki umieszczał też kompozycje Pawła Szymańskiego w repertuarach programowanych przez siebie festiwalu – podczas finału festiwalu *Aksamitna Kurtyna 2* w 2006 roku w Filharmonii Lwowskiej zabrzmiał *Koncert fortepianowy* w wykonaniu Oksany Rapity i Orkiestry Filharmonii Lwowskiej pod batutą Viktorii Zhadko. Cztery lata później na Festiwalu *Musica Polonica Nova* zaprezentowana została licealna kompozycja Szymańskiego pt. *K*<sup>13</sup>, natomiast w 2012 roku na wrocławskim festiwalu wykonane zostały *Cztery tańce heweliańskie* na organy i dwa pozytywki (2011).

Paweł Szymański, mimo iż nie dołącza do swoich utworów wskazówek interpretacyjnych, uważając, że odautorskie komentarze nie powinny wpływać na odbiór muzyki (jak twierdzi „dekodowanie intencji kompozytora [choć niekiedy się zdarza] nie jest w żadnym razie warunkiem jej odbioru, nie musi mieć też nic wspólnego z jakością doznań estetycznych”<sup>14</sup>), w wielu wywiadach i dyskusjach dzieli się refleksjami dotyczącymi swojego sposobu komponowania oraz wypowiada się na temat muzyki współczesnej. Podobnie jak Chłopeckiego, nurtowała go kwestia nazywania nowych zjawisk w muzyce i stosowania na ich określenie nazw z przedrostkiem „neo” czy „nowy”. Zdaniem autora *Dziennika ucha*, mówiąc o muzyce XX wieku, posługujemy się pojęciami wzbitymi swoich pierwotnych znaczeń, przez co właściwie pozbawionymi sensu. Jak pisał we wstępie do swojego zbioru *Zabobonów gasnącego stulecia*:

<sup>11</sup> Koncert prezentujący *Meta-mszę* odbył się 23 września 1996 roku w kościele św. Katarzyny w Krakowie i był transmitowany przez Europejską Unię Nadawców (EBU) w dwudziestu krajach na inaugurację sezonu koncertowego 1996/1997. Jego części stanowiły następujące kompozycje: *Alleluja, Gloria, Credo* Mikołaja z Radomia; *Missa super „O gloriosa Domina”* Marcina Mielczewskiego; *Cztery utwory liturgiczne* Pawła Szymańskiego; *Missa elettronica* Bogusława Schaeffera, *Agnus Dei* Krzysztofa Pendereckiego, *Amen* Henryka Mikołaja Góreckiego oraz śpiewy chóralu gregoriańskiego i improwizacje organowe Juliana Gembalskiego. Wykonawcy: Magdalena Szostak, Barbara Janowska, Wanda Laddy – soprany, Robert Lawaty, Mariusz Gebel – kontratenory, Jacek Wisłocki – tenor, Cezary Szyfman i Michał Straszewski – barytony, Julian Gembalski – organy, Jarosław Malanowicz – pozytyw, Chór Polskiego Radia w Krakowie, Zespół „Il Canto”, Zespół Instrumentów Dawnych „Ars Nova” pod kierownictwem Jacka Urbaniaka, Schola Teatru Wiejskiego Węgajty, Zespół Instrumentalny, Marek Choloniewski – projekcja dźwięku, dyrygował Wojciech Michniewski.

<sup>12</sup> W związku z Festiwalu Muzyki Pawła Szymańskiego w „Gazecie Wyborczej” ukazały się również trzy felietony Andrzeja Chłopeckiego poświęcone sylwetce kompozytora. Zob. A. Chłopecki, *Surkonwencjonalizm, czyli muzyczny surrealizm*, „Gazeta Wyborcza” 2006 nr 258 z 4 listopada, s. 23; *Pawła Szymańskiego strategia między banałem i belkotem*, „Gazeta Wyborcza” 2006 nr 269 z 18 listopada, s. 20; *Szymański zwodzi i czaruje. Festiwal muzyki Pawła Szymańskiego*, „Gazeta Wyborcza” 2006 nr 275 z 25 listopada, s. 26.

<sup>13</sup> Było to w sumie drugie wykonanie tej kompozycji po prawykonaniu (które odbyło się w czerwcu 1973 roku w warszawskim Liceum Muzycznym). Pierwsze wykonanie po premierze miało miejsce na Festiwalu Muzyki Pawła Szymańskiego, również z inicjatywy Chłopeckiego.

<sup>14</sup> *Rozwiązać lamigłówkę... Z Pawłem Szymańskim rozmawia Marta Ługowska*, „Ruch Muzyczny” 1986 nr 18, s. 4.

„Myśląc o muzyce tego wieku, nie zauważamy, że myślimy nie o muzyce, ale o myśleniu o muzyce, a słowa obrosły konwencjami, stając się konwencjonalnymi zwrotami idiomatycznymi”<sup>15</sup>. Szymański, podobnie jak Chłopecki, podchodził do „nowej” terminologii z ostrożnością:

Niezupełnie zgadzam się z sądami wypowiedzianymi o muzyce kompozytorów mojego pokolenia, dlatego też swój punkt widzenia chciałbym przedstawić komentując niektóre chętnie stosowane przez krytyków terminy. Wiele z nich zawiera przymiotnik „nowy”, np. nowy romantyzm, nowa tonalność. Nie jest jasne, czy chodzi tu o jakiś nowy rodzaj np. tonalności, czy o to, że tonalność na nowo pojawia się w muzyce. Prawdopodobnie chodzi zarówno o jedno i o drugie. Przypisuje się więc nowej muzyce jakąś cechę muzyki dawniejszej. Może to świadczyć o tym, że taką cechę muzyka nowa posiada, ale również o tym, że krytyk odbiera ją w starych kategoriach, nie dostrzegając jej (być może istniejących) nowych cech. I tu prawda zapewne leży pośrodku<sup>16</sup>.

## TONALNOŚĆ I EUFONIA

Naturalnie wymienionym wyżej działaniom promującym muzykę Pawła Szymańskiego towarzyszyło pisanie o jego muzyce. I choć teksty Chłopeckiego to w większości zwięzłe komentarze do utworów, eseje czy felietony<sup>17</sup>, znajduje się w nich sporo ważnych spostrzeżeń dotyczących twórczości autora *Trzech pieśni do słów Trakla*. Chłopecki uznał jego twórczość za jedno z najbardziej znaczących zjawisk i to nie tylko w muzyce polskiej<sup>18</sup>, w swoich artykułach akcentował jej odrębne miejsce w pejzażu muzyki współczesnej. Pierwszy tekst, w którym zdefiniował muzykę Pawła Szymańskiego, to referat wygłoszony podczas Ogólnopolskiej Sesji Muzykologicznej w grudniu 1983 roku w Akademii Muzycznej w Krakowie, zatytułowany

*W poszukiwaniu utraconego ładu. „Pokolenie” Stalowej Woli*<sup>19</sup>. Chłopecki omówił w nim cechy muzyki trzech twórców zaliczanych do Pokolenia 51 – Eugeniusza Knapika, Andrzeja Krzanowskiego, Aleksandra Lasonia – oraz Pawła Szymańskiego, którego utwory prezentowane były na ostatnich stalowowolskich festiwalach<sup>20</sup> i już wtedy zauważył oryginalność twórczości Szymańskiego, wskazując na heterofonię<sup>21</sup> jako naczelną zasadę zapewniającą jego utworom niepowtarzalną fakturę, oraz częste wykorzystanie kanonu. Elementy te, według Chłopeckiego, stanowią źródło eufoniczności muzyki Szymańskiego. Krytyk wymienił także kilka innych cech wczesnych utworów autora *Misere-re*, takich jak: myślenie formą jako całością ewolucyjną, procesem wewnętrznie zintegrowanym; budowanie linii melodycznej na przestrzeni całego utworu (np. w kompozycji *La folia*) lub na przestrzeni faz lub części (*Sonata*, *Appendix*); tworzenie pseudocytatu stanowiącego punkt kulminacyjny utworu; poetyka zasadzająca się na rekonstruowaniu całości z drobnych elementów czy fragmentów, a następnie tworzeniu z nich „odzyskanych” kształtów np. chorału gregoriańskiego (chór chłopięcy w *Kyrie*). Chłopecki podkreślał wówczas „wysmakowaną elegancję” utworów Szymańskiego. Próbował także opisać rolę tonalności w muzyce kompozytora, zauważając, że traktować ją należy jako „cechę pochodną, element wzięty niejako «siłą rzeczy», ponieważ podstawowym budulcem utworów Szymańskiego nie jest pojedynczy dźwięk, współbrzmienie czy barwa, ale idiom dźwiękowy czy

<sup>15</sup> Zob. A. Chłopecki, *W poszukiwaniu utraconego ładu. „Pokolenie” Stalowej Woli*, [w:] *Przemiany techniki dźwiękowej, stylu i estetyki...*, op. cit., s. 231–234, przedruk [w:] A. Chłopecki, *Muzyka wzwozdi. Diagnozy i portrety*, Warszawa 2014, s. 155–169.

<sup>20</sup> Tekst ten Chłopecki otworzył cytatem swoistego „apelu” Krzysztofa Sz wajgiera z 1976 roku, który w obliczu kryzysu w muzyce współczesnej postulował pisanie pieśni na głos z fortepianem (były to słowa Krzysztofa Sz wajgiera dołączone jako komentarz do pieśni *Artyści do słów Adama Zagajewskiego* napisanej na II Festiwal Młodzi Muzycy Młodemu Miastu w Stalowej Woli w 1976 roku). W opublikowanej trzy lata później, w 1986 roku, *Autorefleksji* Paweł Szymański odniósł się do apelu Chłopeckiego, przyznając, że jego dotychczasowa ani późniejsza twórczość nie będzie stanowiła realizacji tego postulatu, ponieważ traktuje muzykę jako sztukę całkowicie autonomiczną, asemantyczną, nie odnoszącą się do otaczającej nas rzeczywistości. Zob. P. Szymański, *Autorefleksja...*, op. cit., s. 291.

<sup>21</sup> Komentując muzykę Pawła Szymańskiego w późniejszych latach, określił Chłopecki heterofonię jako „główny sposób na brzmieniową realizację konstruktywistycznych algorytmów formalnych”. Zob. A. Chłopecki, *To nie jest barok. Iluzje Pawła Szymańskiego*, [w:] idem, *Muzyka wzwozdi...*, op. cit., s. 419.

<sup>15</sup> A. Chłopecki, *Zabobony gasnącego stulecia. Kontynuacje*, Warszawa–Kraków 2016, s. 21–22.

<sup>16</sup> P. Szymański, *Autorefleksja*, [w:] *Przemiany techniki dźwiękowej, stylu i estetyki w polskiej muzyce lat 70-tych. Materiały XVII Ogólnopolskiej Konferencji Muzykologicznej – Kraków 8–10 XII 1983*, red. L. Polony, Kraków 1986, s. 291–292.

<sup>17</sup> Jak przyznał Szymański, ze względu na relacje przyjacielskie, Chłopecki dość wcześnie przestał recenzować jego utwory.

<sup>18</sup> A. Chłopecki, *Szymański zwodzi i czaruje. Festiwal muzyki Pawła Szymańskiego...*, op. cit., s. 26.

gest stylistyczny<sup>22</sup>. Jak wyjaśnił później sam kompozytor, tonalność stanowi w jego muzyce jedynie środek do celu: „porządek możliwy do wysłyszenia, a więc dający szansę znalezienia klucza do mojej muzyki”<sup>23</sup>.

## STOSUNEK DO TRADYCJI MODERNISTYCZNEJ

Te pierwsze interpretacje i rozpoznania dotyczące muzyki Pawła Szymańskiego znalazły rozwinięcie w kolejnych tekstach Chłopeckiego pisanych na przestrzeni kilku dekad. Złożyły się one na hasło opublikowane w *Encyklopedii muzycznej PWM*, stanowiące syntetyczne omówienie twórczości Pawła Szymańskiego<sup>24</sup>. Chłopecki zarysował w nim kontekst debiutu kompozytorskiego Szymańskiego<sup>25</sup>, podkreślając, że przypadł on na lata, w których w polskiej muzyce dokonywała się wyraźna zmiana postaw estetycznych (objawiająca się powstaniem między innymi takich utworów, jak *Krzesany* Wojciecha Kilara [1974], *III Symfonia pieśni żałobnych* Henryka Mikołaja Góreckiego [1976], *Róża wiatrów* Włodzimierza Kotońskiego [1976], *Koncert fortepianowy* Zygmunta Krauzego [1976] czy *Koncert skrzypcowy* [1977] i *Raj utracony* [1978] Krzysztofa Pendereckiego), ale także w czasie festiwalu Młodzi Muzycy Młodemu Miastu w Stalowej Woli (1975–1980) i Spotkań Muzycznych w Baranowie Sandomierskim (1976–1981). Czas ten sprzyjał odwrotowi od idei awangardy i nowatorstwa, a skłaniał do zwrócenia się w stronę tradycji, eufoniczności i myślenia tonalnego. Krytyk dostrzegał w tym zwrocie dużą wartość, nie uznawał go za moment eklektycznego powrotu do przeszłości. Nie oznacza to jednak, że

twórczość Pawła Szymańskiego można było wiązać z tą pokoleniową zmianą paradygmatu, ponieważ, jak pisał Chłopecki: „nie jest [ona – przyp. M.N.-C.] egzemplifikacją jakiegokolwiek tendencji estetycznej, stylistycznej i technicznej o charakterze grupowym”<sup>26</sup>. Sam kompozytor również stanowczo odżegnywał się od wpisywania swojej twórczości w stylistykę nowego romantyzmu<sup>27</sup>.

Chłopecki wskazał na te cechy muzyki Pawła Szymańskiego, które pozwalają umieścić ją w tradycji XX-wiecznego modernizmu muzycznego, a są to: myślenie serialne, elementy kontrapunktu aleatorycznego czy sonoryzmu, nawiązywanie do dwuczęściowej koncepcji formy Witolda Lutosławskiego i nadkompletnej polifonii Györgya Ligetiego. Podobnie jak w swoich pierwszych komentarzach, podkreślał jednak oryginalność postawy twórczej Szymańskiego, zastrzegając, że „żaden z wyżej wspomnianych elementów tradycji muzyki XX-wiecznej, pojawiających się już w studenckich pracach P.Sz., nie został przez kompozytora zaanektowany w postaci właściwej i wzorcowej – do każdego z nich podszedł on krytycznie i paradoksalnie, stosując go niejako *à rebours*”<sup>28</sup>. Starał się też umiejscowić twórczość Pawła Szymańskiego w kontekście muzyki europejskiej, wskazując na przykład, że gra kompozytora z konwencjami przeszłości jest całkowicie odległa od estetyki „nowego średniowiecza” w twórczości Arvo Pärtta czy „nowego Bizancjum” Johna Tavenera, ponieważ występuje w niej „wielopiętrowe kodowanie estetycznych wartości, realizowane przez kilkuwarstwowo koncipowane procedury techniczne”<sup>29</sup>. Krytyk wiązał ideowe wzorce kompozytorskie twórczości Szymańskiego z pojęciami spekulacji i konstruktywizmu oraz nazwiskami Johannesa Ockeghema i Antona Weberna. Cechą łączącą Szymańskiego z twórczością tych kompozytorów jest według Chłopeckiego dążenie do skonstruowania takiej struktury, „która linearny bieg czasu przetransponowałaby na – mówiąc metaforycznie – architektoniczny obiekt dany do kontemplacji niejako całościowo”<sup>30</sup>. Sam Szymański wskazywał na swoje umiłowanie muzyki Weberna, a jego

<sup>22</sup> Ibidem.

<sup>23</sup> P. Szymański, *Rozwiązać lamigłówkę...*, op. cit., s. 3–5.

<sup>24</sup> Hasło to powstało z wykorzystaniem wcześniejszych publikacji Chłopeckiego: komentarza z książeczki płytowej: *Paweł Szymański – Partita III & IV, Lux aeterna, Dwie etiudy na fortepian, Miserere*, CD Accord 1997, s. 4–11, oraz tekstu opublikowanego w katalogu Festiwalu Muzyki Pawła Szymańskiego, Warszawa 2006. W poszerzonej wersji zostało także opublikowane w tomie *Muzyka wznodzi. Diagnozy i portrety*, Warszawa 2014, pod tytułem *To nie jest barok. Iluzje Pawła Szymańskiego*.

<sup>25</sup> Spojrzenie panoramiczne to bardzo charakterystyczna cecha pisarstwa Chłopeckiego – przy analizie twórczości danego kompozytora zawsze starał się spojrzeć na nią w kontekście rozwoju dziejów muzyki i określić jej znaczenie w tym procesie, w konkretnym przedziale czasowym, wskazując na przykład, jakie dzieła już w tym czasie istniały, a jakie jeszcze nie zostały skomponowane.

<sup>26</sup> A. Chłopecki, *To nie jest barok...*, op. cit., s. 416.

<sup>27</sup> Zob. P. Szymański, *Autorefleksja...*, op. cit., s. 294.

<sup>28</sup> A. Chłopecki, *To nie jest barok...*, op. cit., s. 417–418.

<sup>29</sup> Ibidem, s. 423.

<sup>30</sup> Ibidem, s. 424.

kompozycja *Bagatelle für A.W.* na skrzypce, klarnet, saksofon tenorowy i fortepian stanowi hommage dla austriackiego kompozytora<sup>31</sup>. Co oczywiste, Chłopecki umiejscawiał wysoce indywidualną twórczość Szymańskiego w ramach ogólnie pojmowanej estetyki postmodernistycznej i, podobnie jak inni badacze<sup>32</sup>, akcentował jej jednolitość. Uważał, że nie nastąpiły w niej przewartościowania, które dałyby podstawę do dzielenia jej na odrębne fazy:

Od początku rządzi nią mniej czy bardziej rygorystycznie postrzegane myślenie algorytmiczne, wedle którego apriorycznie założony wzorzec formalny i strukturalny warunkuje kształt utworu, stając się przyczyną maksymalnie zdyscyplinowanego porządku dźwiękowego<sup>33</sup>.

## HETEROFONIA I BAROKOWE PRAIDEE

Na wyjątkowy idiom kompozytorski Pawła Szymańskiego składają się, zdaniem Chłopeckiego, dwa elementy nadrzędne: wspomniana wcześniej heterofonia oraz właściwy kompozytorowi sposób tworzenia muzyki „nie tyle z dźwięków, co z obiektów już uprzednio złożonych, struktur będących cząstkami na przemian ujawnianej i utajnianej struktury «głębokiej» (ukrytej)”<sup>34</sup>. Heterofonię interpretował jako „środek, który w toku procesu rozwojowego formy utworu dozuje informacje, wynikające z konceptu surkonwencjonalnego operowania strukturą głęboką utworu, nasilając swą aktywność (i tym samym «zakrywając» praideę, jak w *Sonacie*) lub tę aktywność ograniczając (i tym samym ujawniając praideę, jak w *Particie IV*)”<sup>35</sup>. Podkreślał, że rozrzucone w czasie oraz przestrzeni instrumentalnej i wokalne pojedyncze dźwięki, motywy czy zwroty harmoniczne i figury rytmiczne budują iluzoryczny kształt utworów Szymańskiego, działając zarówno na intelekt, jak i na zmysły słuchacza.

Wśród efektów heterofonicznych obecnych w muzyce Szymańskiego wyróżnił stosowanie nut „fałszywych”, jakby „omyłkowych”, realizowane przez rozwidlanie linii melodycznej w wiązki, czy ćwierćtonowe zdobienie pojedynczych dźwięków, które porównał do renesansowego zabiegu kolorowania, oraz nut opuszczonych, zastępowanych pauzami, które prowokują słuchacza do tworzenia własnych uzupełnień<sup>36</sup>. Struktura głęboka, czyli prautwór, skomponowany jest w konwencjonalnym, zazwyczaj barokowym stylu i wykorzystuje tradycyjne techniki, jak na przykład kanon czy fugę. Taki sposób komponowania porównał Chłopecki do stosowania w malarstwie *camery obscury*, gdzie ukrytym wzorcem dla obrazów były fotografie, a sam kompozytor określił go mianem surkonwencjonalizmu<sup>37</sup>, poprzez analogię do surrealizmu, z tą różnicą, że odpowiednikiem realności w muzyce są konwencje.

Punktem wyjścia techniki kompozytorskiej – a raczej materii dźwiękowej, którą technika kompozytorska przetwarza – są nie tyle pojedyncze dźwięki, co historyczne konwencje, gesty dźwiękowe, „gotowe” sformułowania, zazwyczaj pochodzące historycznie z epoki baroku, niekiedy klasycyzmu. One to, napisane jako materiał „prekompozycyjny” zazwyczaj w formie kanonu lub fugi (a więc nie są to cytaty) stają się podstawowymi, elementarnymi obiektami, z których tworzy Szymański swe dźwiękowe konstrukcje<sup>38</sup>.

Technika kontrapunktyczna, instrumentarium, quasi-barokowa struktura wyjściowa na przykład w formie twórczo dekonstruowanej fugi czy dwu-, trzy-, cztero-, a nawet ośmiogłosowych kanonów, w toku utworu poddawanych różnym transformacjom, to główne nawiązania do baroku, które znajdziemy w muzyce Szymańskiego. Sam kompozytor częste odniesienia do tej epoki tłumaczył między innymi faktem, że myślenie kontrapunkcyjne uważa za fundamentalne dla muzyki i bardzo je ceni<sup>39</sup>.

<sup>31</sup> Zob. wypowiedź Pawła Szymańskiego w audycji Joanny Grotkowskiej, Polskie Radio Program II, 2 czerwiec 1998 (fragmenty), źródło: archiwum Andrzeja Chłopeckiego.

<sup>32</sup> Zob. np. V. Kostka, *Muzyka Pawła Szymańskiego w świetle poetyki intertekstualnej postmodernizmu*, Gdańsk/Kraków 2018, s. 42.

<sup>33</sup> A. Chłopecki, *To nie jest barok...*, op. cit., s. 416.

<sup>34</sup> A. Chłopecki, *Szymański Paweł*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna, Sm-Ś*, red. E. Dziebowska, Kraków 2007, s. 299.

<sup>35</sup> A. Chłopecki, *To nie jest barok...*, op. cit., s. 419.

<sup>36</sup> Zob. ibidem, s. 419–420.

<sup>37</sup> Autorami tego terminu są Paweł Szymański i Stanisław Krupowicz.

<sup>38</sup> A. Chłopecki, *Surkonwencjonalna muzyka Pawła Szymańskiego*, „Polish Culture” 1998 nr 3, s. 38.

<sup>39</sup> Zob. wypowiedź Pawła Szymańskiego w audycji Joanny Grotkowskiej, op. cit.

Zdaniem Chłopeckiego, pełnią one w tej muzyce rolę archetypów<sup>40</sup>.

## DIALEKTYCZNA GRA DWÓCH POZIOMÓW

Autor *Dziennika ucha*, dostrzegając w muzyce Pawła Szymańskiego dwukierunkowy<sup>41</sup> sposób komponowania, podkreślał prowadzenie przez niego gry pomiędzy oryginalną wersją struktury a jej przekształceniami. Tę grę przebiegającą w różnych kompozycjach na różnych poziomach i kluczową dla całej twórczości Szymańskiego określił Chłopecki mianem „dialektyki” występującej „między żywiołem spekulacji i żywiołem czysto zmysłowego piękna brzmienia dźwięków”<sup>42</sup>:

Dialektyczność owa rozgrywa się więc między oryginalną postacią owej struktury, a kształtami, które ją w mniej lub bardziej iluzoryczny sposób ujawniają. Jeśli na tej samej podstawie: barokowej fugi lub kanonu (jak w *Etiudach* i *Partitach*) lub techniki polifonii renesansowej (jak w *Lux aeterna* i *Miserere*) powstają utwory, składające się z dwóch bardzo silnie opozycyjnych fakturalnie względem siebie części, zauważamy, że gra z materiałem wyjściowym staje się nadzwyczaj kunsztowna. Z zaskoczeniem zauważyć możemy, że oczywista dwuczęściowość utworów Szymańskiego zazwyczaj wynika z dwóch różnych sposobów operowania tym samym materiałem, czego przykładem mogą być *Dwie Etiudy*: pierwsza skupia się na ujawnieniu struktury harmoniczej, druga struktury melodycznej tego samego „konwencjonalnego” obiektu<sup>43</sup>.

Chłopecki podkreślał też charakterystyczne dla muzyki Szymańskiego współgranie tradycji i „imperatywu modernistycznej odkrywczosci”, w której „można wskazać na dwa wektory estetyczne [...]: pierwszym z nich jest «dawność» realizowana konwencjami przeszłości, drugim nowoczesna odkrywczosc

środków muzycznego wyrazu, w tym typu ruchu, faktury i barwy dźwięku”<sup>44</sup>. W efekcie, jak podsumował, powstaje muzyka „intrygująca wielowymiarowością złudzenia”<sup>45</sup>. Ta kompozytorska gra stwarza też następujący paradoks: słyszymy na przykład typowo barokowe konwencje, jednak przebieg całego utworu sugeruje, że, jak często powtarzał w swoich wypowiedziach Chłopecki, „to nie jest barok”<sup>46</sup>. Dzieje się tak dlatego, że celem kompozytora jest tworzenie z elementów języka tradycji zupełnie nowego kontekstu<sup>47</sup>.

Za immanentny przejaw dialektyczności w muzyce Pawła Szymańskiego uznał Chłopecki właśnie dwuczęściowość kompozycji realizowaną w różnych warstwach, np. fakturalnej, rytmicznej czy harmoniczej, polegającą na dwóch różnych sposobach operowania tym samym materiałem. Typowe dla utworów Szymańskiego zazębianie się poszczególnych części utworów porównał natomiast do formy łańcuchowej Witolda Lutosławskiego, określając ten zabieg mianem „formy zapętłonej”.

Wskazanie na dwukierunkowość komponowania, na istnienie utworu w podtekście, biegnącego niejako równoległe do kompozycji, którą słyszymy, sytuuje twórczość Szymańskiego w poetyce intertekstualnej, co doskonale w swoich tekstach uchwycił Chłopecki. Nie posługując się co prawda tym terminem, krytyk strukturę tych kompozycji porównał do palimpsestu<sup>48</sup> i niewątpliwie wyznaczył kierunek badań nad muzyką autora *Miserere*<sup>49</sup>.

## SYMBOLIKA I DUCHOWOŚĆ

Analiza utworów u Chłopeckiego, nawet jeśli przemyciona została w felietonowej formie, zawsze łączyła

<sup>40</sup> A. Chłopecki, omówienie utworów, [w:] *Festiwal muzyki Pawła Szymańskiego. 24 listopada – 1 grudnia*, red. A. Chłopecki, K. Naliwajek, Warszawa 2006, s. 114.

<sup>45</sup> A. Chłopecki, *To nie jest barok...*, op. cit., s. 423.

<sup>46</sup> Ibidem, s. 424.

<sup>47</sup> Zob. *Gdzie się mieści dusza? Z Pawłem Szymańskim rozmawia Mieczysław Kominek*, „Studio” 1996 nr 9, s. 10.

<sup>48</sup> Zob. A. Chłopecki, omówienie utworów, [w:] *Festiwal muzyki Pawła Szymańskiego...*, op. cit., s. 57.

<sup>49</sup> Zagadnienie intertekstualności w muzyce Pawła Szymańskiego szczegółowo omówiła w swojej książce Violetta Kostka, która zauważyła, że badacze od lat krążą wokół tego problemu, ale samego terminu „intertekstualność” używają od niedawna. Zob. V. Kostka, *Muzyka Pawła Szymańskiego w świetle poetyki...*, op. cit., s. 9–12.

<sup>40</sup> „Elementy systemu dur-moll i baroku pełnią u Szymańskiego funkcję archetypów w przebiegu zagubionym w wędrówce od tonacji do tonacji, w zapędzonych kanonach poszukujących nieosiągalnego rozwiązania”. Zob. A. Chłopecki, *W poszukiwaniu utraconego ładu...*, op. cit., s. 240.

<sup>41</sup> Sam kompozytor określił swój sposób komponowania jako „dwupoziomowy”. Zob. P. Szymański, *Rozwiązać łamigłówkę...*, op. cit., s. 3–5.

<sup>42</sup> A. Chłopecki, *To nie jest barok...*, op. cit., s. 422.

<sup>43</sup> Ibidem, s. 427.

się z pogłębioną interpretacją, próbą dotarcia do sensu kompozycji. Na przykład występujące w *Partitach* Szymańskiego kontrasty odczytane zostały jako opozycja sacrum i profanum:

Dialektyka *Partit* to dialektyka żywiołów, esencji, idei: przestrzeni i czasu, dźwięku i ciszy, rozgestykulowanego ruchu i znieruchomiałej zadumy. Jeśli się zważy, że w każdym z tych utworów obie ich części nie różnią się materiałem wyjściowym, lecz sposobem jego eksploatacji, może to być dodatkowym – poza czysto intuicyjnym doznaniem – dowodem na to, że odnoszą się one do dialektyki profanum i sacrum ze wskazaniem na to ostatnie, jako w rozgrywce zwycięskiej. Że dowodem tym być nie musi, to już inna kwestia<sup>50</sup>.

Odczucia Chłopeckiego znalazły potwierdzenie w komentarzach innych badaczy, np. Bohdana Pocięja, który o *Koncertie fortepianowym* Szymańskiego napisał, że „[...] od rejonów gry energicznej, twardej, związanej jeszcze z materią – wznosi się w sferę czystego ducha”<sup>51</sup>, czy Iriny Nikolskiej, która wskazała na „dramaturgiczny tok” prowadzący w *Partitach* od „materii” ku „duchowości”<sup>52</sup>.

Chłopecki w muzyce Pawła Szymańskiego zwrócił także uwagę na symbolikę różnych elementów. Interpretował na przykład zastosowanie przez kompozytora naturalnego stroju fortepianu w *Dwóch etiudach* czy stosowanie języka łacińskiego w utworach religijnych jako opowiedzenie się za tradycją tworzenia muzyki wyrażającej prawdę uniwersalną.

## SURKONWENCJONALIZM I NEOSTYLIZYKONNA AURA

Działalność typowo organizacyjna związana z zamówieniami, koncertami i pracą radiową w naturalny sposób łączyła się z działaniami Chłopeckiego jako krytyka i muzykologa. Był on w dużej mierze odpowiedzialny za rozpowszechnienie terminu

„surkonwencjonalizm” w polskim i międzynarodowym środowisku muzycznym. Propagował to hasło w licznych rozmowach, tekstach i wystąpieniach, zarówno w Polsce, jak i za granicą<sup>53</sup>, do tego stopnia, że niektórzy uznają go nawet za autora tego terminu<sup>54</sup>. Zaslugi Andrzeja Chłopeckiego w tym zakresie wymienił także Stanisław Krupowicz, przyznając, że to krytyk pierwszy zauważył, iż istotą myślenia surkonwencjonalnego jest komponowanie kontekstów: „Dostrzegł to, czego nie słyszeli inni, ci którzy odsądza nas od czci i wiary”<sup>55</sup>. Warto zwrócić uwagę na sposób objaśniania tego pojęcia przez Chłopeckiego, który, świadomy hermetyczności języka muzykologicznego, w swoich tekstach, zwłaszcza felietonach dedykowanych szerszemu gronu czytelników, starał się pisać o muzyce w sposób przystępny<sup>56</sup>, nie

<sup>53</sup> Twórczości Szymańskiego poświęcił Chłopecki też kilka referatów wygłoszonych na konferencjach w Polsce i za granicą (*Surkonwencjonalizm muzyki Helmuta Lachenmanna i Pawła Szymańskiego*, wykłady w siedzibie Fundacji Sorosa, Wilno 1996; *Surkonwencjonalizm między Pawłem Szymańskim i Helmutem Lachenmannem*, referat na konferencji *Zeitgenössische Musik zwischen Ost und West Melos-Étos* w Bratysławie w 1997 [tekst niepublikowany]), prowadził również spotkania z kompozytorem odbywające się między innymi w Akademii Muzycznej w Katowicach podczas Dni Wydziału I (17 kwietnia 1997), sprawował także opiekę merytoryczną nad wystąpieniem studentów III roku tejże Akademii zatytułowanym *Surkonwencjonalizm w twórczości Pawła Szymańskiego, Stanisława Krupowicza i Pawła Mykiety* (29 marca 2001). Por. także *Surkonwencjonalna muzyka Pawła Szymańskiego*, „Polish Culture” 1998 nr 3. Chłopecki próbował również nakłonić Helmuta Lachenmanna, żeby przyjął to określenie w stosunku do niektórych swoich utworów, wskazując kilka tytułów: „Diametralnie inną estetyczną realizacją analogicznej idei surkonwencjonalizmu jest «instrumentalna muzyka konkretna» [...], gdzie strukturą «zakrytą» jest np. muzyka Wolfganga Amadeusza Mozarta w *Accanto* i *Gran Torso* lub Ludwiga van Beethovena w *Staub*”. Zob. A. Chłopecki, omówienie utworów, [w:] *Festiwal Muzyki Pawła Szymańskiego...*, op. cit.

<sup>54</sup> Z takimi wypowiedziami spotkałam się między innymi wśród litewskich muzykologów podczas konferencji *International Baltic Musicological Conference „Cultural Change and Music Criticism”* w Litewskiej Akademii Muzycznej i Teatralnej w Wilnie w 2018 roku.

<sup>55</sup> Wypowiedź Stanisława Krupowicza, [w:] A. Chłopecki, *Zabobony gasnącego stulecia...*, op. cit., s. 196–197.

<sup>56</sup> Co ciekawe, Maciej Grzybowski w sposobie wypowiedzi Andrzeja Chłopeckiego, jego posługiwaniu się zwrotami i pójśłówkami, często wieloznacznymi, które do zrozumienia wymagały od rozmówcy skupienia i bystrości umysłu, zauważył podobieństwo do muzyki Pawła Szymańskiego: „Ex post te ukryte narracje Chłopeckiego bardzo kojarzą mi się z muzyką Pawła Szymańskiego”. Zob. M. Grzybowski [w:] *Chłopecki na glosy...*, op. cit., s. 21. W tekstach Chłopeckiego można zauważyć także palimpsestową wielowarstwowość, często spod znaczeń dosłownych prześwitują znaczenia ukryte, co również, mimo zupełnie różnych materii, może nasuwać skojarzenia z surkonwencjonalną muzyką Szymańskiego. Palimpsestowość możemy

<sup>50</sup> A. Chłopecki, *To nie jest barok...*, op. cit., s. 426.

<sup>51</sup> B. Pocięja, *Koncert fortepianowy Pawła Szymańskiego*, „Ruch Muzyczny” 1995 nr 6, s. 17.

<sup>52</sup> I. Nikolska, *Postmodernizm w interpretacji Pawła Szymańskiego*, [w:] *Muzyka polska 1945–1995. Materiały sesji naukowej, Kraków, 6–10 grudnia 1995*, red. T. Malecka, K. Droba, K. Sz wajgier, Kraków 1996, s. 304.



rezygnując jednak z przekazywania wiedzy o muzyce. Oto jedna z jego definicji tego pojęcia: „Surkonwencjonalizm zamiast myślenia materiałowego. A więc zamiast myślenia dźwiękami, interwałami, relacjami, współbrzmieniami mamy myślenie konwencjami”<sup>57</sup>.

Charakterystycznym sposobem opisywania tego wyjątkowego idiomu kompozytorskiego przez Chłopeckiego było definiowanie przez zaprzeczenie. I tak, próbując uchwycić specyfikę twórczości Szymańskiego, odrzucił określenie „neostylizyka” (zastrzegając jednak istnienie w muzyce Szymańskiego „neostylizycznej aury”, będącej bezpośrednim efektem techniki surkonwencjonalnej; aura ta, „choć przemożnie w percepcji obecna, okazuje się złudzeniem przy bliższym wniknięciu w [jego – przyp. M.N.C.] partytury”<sup>58</sup>.) czy pojęcie techniki kolażu, którego notabene sam kompozytor w odniesieniu do swojej muzyki używał<sup>59</sup>. W związku z tym, że w twórczości Szymańskiego nie występuje typowa technika kolażowa polegająca na łączeniu różnych elementów, a raczej, jak określił to sam kompozytor, „zestawienie dwóch powierzchownie bardzo różnych elementów, które, głębiej patrząc (a raczej słuchając) spięte są jedną strukturą nadrzędną”<sup>60</sup>, pojęcie kolażu faktycznie może okazać się mylące. Zdaniem Chłopeckiego struktury początkowo odbierane jako obcy element w utworze, pochodzący z innej stylistyki, przy dokładniejszym zapoznaniu się z utworem okazują się integralną częścią całości<sup>61</sup>:

Słuchając muzyki P. Sz. odnosimy jednakże wrażenie, że co jakiś czas pojawia się struktura „wszyta” w otoczenie z zupełnie innej stylistyki: dopiero przy bliższym poznaniu utworu okazuje się, że jest ona integralną częścią całości, a ich zewnętrzna obcość jest złudzeniem<sup>62</sup>.

odnosić także do pracy pisarskiej krytyka, który często do swoich esejów wplatał fragmenty wcześniej napisanych tekstów, modyfikował je, skracał, rozszerzał, w różnym stopniu nadpisywał.

<sup>57</sup> Referat Andrzeja Chłopeckiego, *Surkonwencjonalizm: między Helmutem Lachenmannem i Pawłem Szymańskim*, tekst niepublikowany, źródło: archiwum Andrzeja Chłopeckiego.

<sup>58</sup> A. Chłopecki, *To nie jest barok...*, op. cit., s. 423.

<sup>59</sup> Zob. *Rozwiązać lamigłówkę...*, op. cit., s. 3–5.

<sup>60</sup> Zob. P. Szymański, *Autorefleksja...*, op. cit., s. 298.

<sup>61</sup> Podobnie zagadnienie polistylistyki w twórczości Szymańskiego interpretuje Irina Nikolska. Badaczka zamiast pojęcia „kolażu” proponuje używać określenia „synteza różnych materiałów”. Por. I. Nikolska, *Postmodernizm...*, op. cit., s. 301–302.

<sup>62</sup> A. Chłopecki, *To nie jest barok...*, op. cit., s. 423.

## MISTRZOWSKIE BALANSOWANIE MIĘDZY DWOMA „B”

Fakt, że Andrzej Chłopecki bardzo cenił twórczość Pawła Szymańskiego, nie oznacza, że podchodził do niej bezkrytycznie. Jako „strażnik nowoczesności”<sup>63</sup> zarzucał mu pozostawanie w kręgu tej samej surkonwencjonalnej idei i czerpanie z muzyki minionych epok: „Kompozytor zapatrzony w przeszłość wysysa z niej wszystko, co się da (i już nie da), konstruuje swój estetyczny image na kształt i podobieństwo zastanych w fonotekach i zastygłych w bibliotekach wzorców”<sup>64</sup>. Oczywiście jest, że felietonowa forma ex definitione zakłada wyostrzenie opinii, polemiczny ferwor nastawiony na osiągnięcie mocnego efektu, stąd przywołane wyżej słowa, pochodzące z tekstu pt. *Pawła Szymańskiego strategia między banałem i bełkotem*, stanowiącego jednocześnie zaproszenie na festiwal muzyki kompozytora, należy raczej odczytywać jako przytyk do twórcy, od którego spragniony nowości krytyk chciałby po pewnym czasie usłyszeć coś zgoła innego, świeżego. Jednocześnie felieton ten miał na celu zainteresowanie szerokiego grona czytelników „Gazety Wyborczej” twórczością wybitnego kompozytora, którym Szymański w oczach krytyka i felietonisty zawsze pozostał. W tym samym tekście Chłopecki odniósł się do sformułowanej przez kompozytora „teorii dwóch b”, pod którą kryją się pojęcia banału i bełkotu związane ze zbytnim inspirowaniem się tradycją bądź jej całkowitym odrzuceniem. Przy-  
pomnijmy w tym miejscu kompozytorską strategię:

Otóż współczesny artysta, w tym i kompozytor, znajduje się w okowach dwóch skrajności. Z jednej strony grozi mu bełkot, jeżeli całkowicie odrzuci tradycję, z drugiej zaś może popaść w banał, jeśli za bardzo się na nią zapatrzy. To jest paradoks uprawiania sztuki dzisiaj. Jakie jest z takiej sytuacji wyjście? Skoro nie można całkowicie uwolnić się od banału, to trzeba z tym banałem prowadzić pewną grę, traktować go jako tworzywo, pozwalające na zachowanie pewnych elementów konwencji, ale równocześnie za pomocą cudzysłowu, metafory, paradoksu osiągnąć do niego odpowiedni dystans<sup>65</sup>.

<sup>63</sup> Określenie Grzegorza Michalskiego, zob. *Kwiatniowe Andrzejki. A. Ch. w pamięci*, [w:] A. Chłopecki, *Zabobony gasnącego stulecia...*, op. cit., s. 197.

<sup>64</sup> A. Chłopecki, *Pawła Szymańskiego strategia...*, op. cit., s. 20.

<sup>65</sup> *Gdzie się mieści dusza?...*, op. cit., s. 11.

Grę, do której w 1996 roku przyznawał się Szymański, dziesięć lat później, w cytowanym tu felietonie, określił Chłopecki mianem trzeciego „b”, pod którym kryje się pojęcie balansu: „Mam taką intuicję, że «z zewnątrz» atakuje go Banał, «z wewnątrz» Bełkot. I Balansuje. Balansuje w wirtuozowski i mistrzowski sposób na huśtawce swej hipnotycznie oddziaływającej na słuchaczy [...] muzyki”<sup>66</sup>. Kompozytorski kunszt określony przez Chłopeckiego-felietonistę jako umiejętność mistrzowskiego balansowania najdobitniej świadczy o wartościach, jakie dostrzegał on i cenił w muzyce Szymańskiego.

\* \* \*

Wyjątkowym, także w dorobku pisarskim Andrzeja Chłopeckiego, tekstem jest *Pięć wariacji na temat „Pięciu utworów na kwartet smyczkowy” Pawła Szymańskiego, pamięci Jerzego Stajudy*, stanowiący szczegółowy, nie stroniący jednak od metaforycznych, czasem wręcz poetyckich porównań opis wymienionej w tytule kompozycji. To przykład tekstu, który swoim ukształtowaniem – dynamiką krótkich zdań przeplecionych z dłuższymi, ale także wykrzyknieniami, nagromadzeniem czasowników i struktur przypominających komentarze sportowych rozgrywek – prezentuje przebieg utworu w czasie i różnicowanie jego poszczególnych części. Stanowi on zapis aktu słuchania, niezwykle obrazowy i sugestywny w swojej formie i treści. Chłopecki nazwał tam Szymańskiego mistrzem glissanda, faktury punktualistycznej, gry flażoletowej, przyspieszania i zwalniania narracji, a także „budowania z zimną krwią sytuacji czułych w muzyce”<sup>67</sup>. O trafności rozpoznania i interpretacji autora *Dziennika ucha* świadczy fakt, że są one cytowane w innych pracach poświęconych muzyce Szymańskiego, a dzięki swojej często oryginalnej, obrazowej formie służą badaczom za słowa wyjątkowo trafnych podsumowań<sup>68</sup>. W opisach muzyki Szymańskiego

często pojawiały się takie terminy, jak strategia, gra, dialektyka, intelekt, zmysły, a także piękno i tajemnica. W syntetycznych analizach poszczególnych kompozycji Chłopecki często rozwijał odkompozytorskie komentarze dotyczące choćby założeń formalnych utworów, jednak jego interpretacje sztuki Szymańskiego sięgały także głębszych, kulturowych płaszczyzn – na przykład w jednym z tekstów uznał tę sztukę za „krytykę współczesnej, powierzchownej percepcji muzyki przeszłości, z której do wyobraźni społeczeństwa fonograficznego najsilniej przemawiają niemal wyłącznie obiegowe zwroty i konwencjonalne gesty”<sup>69</sup>. Definicję idiomu kompozytorskiego Pawła Szymańskiego w ujęciu Andrzeja Chłopeckiego chyba najpełniej oddają następujące, pozostawiające wciąż pole do kolejnych interpretacji i zachęcające do dalszych badań słowa:

Tajemnicy nadzwyczajnej i zgoła metafizycznej siły oddziaływania muzyki P.Sz. szukać więc należy na tej przedziwnej drodze, na której początku pojawia się kompozytorski prefabrykat, konwencjonalna struktura polifoniczna, stająca się przyczyną dialektycznych przeobrażeń, które w końcowym efekcie jednoczą się w metafizyczny kształt muzycznego symbolu<sup>70</sup>.

## BIBLIOGRAFIA

- Chłopecki Andrzej, *Festiwal Muzyki Pawła Szymańskiego: 24 listopada – 1 grudnia*, książka programowa, red. Andrzej Chłopecki, Katarzyna Naliwajek, Warszawa 2006.
- Chłopecki Andrzej, *Katastrofa. „Najpiękniejsza jest muzyka polska”? O kondycji, samopoczuciu i recepcji muzyki współczesnej w Polsce oraz o Warszawskiej Jesieni, krytyce i funkcjonariuszach ze Stanisławem Krupowiczem i Pawłem Szymańskim rozmawia Andrzej Chłopecki*, „Res Publica Nowa” 1995 nr 9, s. 43–50, przedruk: *Warszawska Jesień w tekstach Andrzeja Chłopeckiego*, Warszawska Jesień, Warszawa 2013, s. 340–358.
- Chłopecki Andrzej, *Muzyka wzvodzi. Diagnozy i portrety*, Fundacja Polskiej Rady Muzycznej, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warszawa–Kraków 2014.
- Chłopecki Andrzej, *Pawła Szymańskiego strategia między banałem i bełkotem*, „Gazeta Wyborcza” 2006 nr 269, s. 20.

<sup>66</sup> A. Chłopecki, *Pawła Szymańskiego strategia...*, op. cit., s. 20.

<sup>67</sup> A. Chłopecki, *Pięć wariacji na temat „Pięciu utworów na kwartet smyczkowy” Pawła Szymańskiego, pamięci Jerzego Stajudy*, [w:] *Muzyka wzvodzi...*, op. cit., s. 436.

<sup>68</sup> Zob. np. N. Szwab, *Wokół muzyki i postawy estetycznej Pawła Szymańskiego*, „Res Facta Nova” 2014 t. 15 (24), s. 47–48.; D. Cichy, *Koncert fortepianowy Pawła Szymańskiego na tle filozoficznych idei postmodernizmu*, [w:] *Idee modernizmu i postmodernizmu w poetyce kompozytorskiej i refleksji o muzyce*, red. A. Jarzębska, J. Paja-Stach, Kraków 2007, s. 296.

<sup>69</sup> A. Chłopecki, [w:] *Szymański Paweł...*, op. cit., s. 301.

<sup>70</sup> A. Chłopecki, *To nie jest barok...*, op. cit., s. 432.

- Chłopecki Andrzej, *Pięć wariacji na temat „Pięciu utworów na kwartet smyczkowy” Pawła Szymańskiego, pamięci Jerzego Stajudy*, [w:] *Jerzego Stajudy przyjaźnie muzyczne*, Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa 1993, przedruk [w:] idem, *Muzyka wzwodzi. Diagnozy i portrety*, Fundacja Polskiej Rady Muzycznej, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warszawa–Kraków 2014, s. 433–437.
- Chłopecki Andrzej, *Surkonwencjonalizm, czyli muzyczny surrealizm*, „Gazeta Wyborcza” 2006 nr 258, s. 23.
- Chłopecki Andrzej, *Surkonwencjonalna muzyka Pawła Szymańskiego*, „Polish Culture” 1998 nr 3, s. 38.
- Chłopecki Andrzej, *Szymański Paweł*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna, Sm-Ś*, red. Elżbieta Dębowska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2007, s. 298–301.
- Chłopecki Andrzej, *Szymański zwodzi i czaruje. Festiwal muzyki Pawła Szymańskiego*, „Gazeta Wyborcza” 2006 nr 275, s. 26.
- Chłopecki Andrzej, *W poszukiwaniu utraconego ładu. „Pokolenie” Stalowej Woli*, [w:] *Przemiany techniki dźwiękowej, stylu i estetyki w polskiej muzyce lat 70-tych. Materiały XVII Ogólnopolskiej Konferencji Muzykologicznej – Kraków 8–10 XII 1983*, red. Leszek Polony, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 1986, s. 231–244, przedruk [w:] idem, *Muzyka wzwodzi. Diagnozy i portrety*, Fundacja Polskiej Rady Muzycznej, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warszawa–Kraków 2014, s. 155–169.
- Chłopecki Andrzej, *Zabobony gasnącego stulecia. Kontynuacje*, Fundacja Polskiej Rady Muzycznej, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warszawa–Kraków 2016.
- Cichy Daniel, *Koncert fortepianowy Pawła Szymańskiego na tle filozoficznych idei postmodernizmu*, [w:] *Idee modernizmu i postmodernizmu w poetyce kompozytorskiej i refleksji o muzyce*, red. Alicja Jarzębska, Jadwiga Paja-Stach, Musica Iagellonica, Kraków 2007, s. 277–296.
- Droba Krzysztof, *Fenomen Andrzeja*, „Ruch Muzyczny” 2017 nr 9, s. 12–14.
- Knapik Eugeniusz, Mykietyn Paweł, Krupowicz Stanisław, Grzybowski Maciej, Merczyński Michał, Cichy Daniel, Topolski Jan, Moś Marek, *Chłopecki na głosy*, „Ruch Muzyczny” 2017 nr 9, s. 20–24.
- Kominek Mieczysław, *Gdzie się mieści dusza? Z Pawłem Szymańskim rozmawia Mieczysław Kominek*, „Studio” 1996 nr 9, s. 8–11.
- Kostka Violetta, *Muzyka Pawła Szymańskiego w świetle poetyki intertekstualnej postmodernizmu*, Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki, Musica Iagellonica, Gdańsk–Kraków 2018.
- Nikolska Irina, *Postmodernizm w interpretacji Pawła Szymańskiego*, [w:] *Muzyka polska 1945–1995. Materiały sesji naukowej, Kraków, 6–10 grudnia 1995*, red. Teresa Malecka, Krzysztof Droba, Krzysztof Sz wajgier, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 1996, s. 297–307.
- Pociej Bohdan, *Koncert fortepianowy Pawła Szymańskiego*, „Ruch Muzyczny” 1995 nr 6, s. 17.
- Szwab Natalia, *Wokół muzyki i postawy estetycznej Pawła Szymańskiego*, „Res Facta Nova” 2014 t. 15 (24), s. 23–50.
- Szymański Paweł, *Autorefleksja*, [w:] *Przemiany techniki dźwiękowej, stylu i estetyki w polskiej muzyce lat 70-tych. Materiały XVII Ogólnopolskiej Konferencji Muzykologicznej – Kraków 8–10 XII 1983*, red. Leszek Polony, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 1986, s. 291–299.
- Szymański Paweł, *Rozwiązać łamigłówkę... Z Pawłem Szymańskim rozmawia Marta Ługowska*, „Ruch Muzyczny” 1986 nr 18, s. 3–5.
- 56 *Warszawska Jesień. Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej* (książka programowa), red. Wojciech Bońkowski, Krzysztof Kwiatkowski, Ewa Radziwon-Stefaniuk, Adam Suprynowicz, Warszawa 2013.

#### Źródła internetowe

- Audycja w Programie II Polskiego Radia: *Niezapomniany Andrzej Chłopecki. Zmarłego we wrześniu dziennikarza Dwójki wspominają przyjaciele: kompozytor Paweł Szymański oraz muzykolog Krzysztof Droba i Jan Topolski*, <https://www.polskieradio.pl/8/1694/Artykul/715537,Niezapomniany-Andrzej-Chlopecki> (01.08.2019).
- Cyz Tomasz, *Nasłuch: Andrzej Chłopecki*, <http://www.dwu tygodnik.com/artykul/3974-nasluch-andrzej-chlopecki.html> (15.01.2019).

#### SUMMARY

#### Magdalena Nowicka-Ciecierska

#### In the critic's ear. Paweł Szymański's compositional idiom in the conception of Andrzej Chłopecki

The article aims to present the compositional idiom of Paweł Szymański (b. 1954) as conceived by Andrzej Chłopecki (1950–2012), an

outstanding Polish music critic and musicologist. His opinion-forming texts, written in a distinctive language, resonated widely in the Polish and international music community. The article has the character of a review, presenting quotations from Chłopecki's texts regarded by the author as the most significant, confronted with self-reflections of the composer himself, as well as references to other researchers' comments. The initial part of the article describes Chłopecki's promotional activities in relation to Szymański's work. As an active employee of the Polish Radio, Chłopecki was in a position to commission works, prepare programmes on the subject of the composer's music, as well as organise a monographic festival presenting the majority of his works. The next section of the article recapitulates the first important text by this opinion-forming critic which discusses the works of Szymański, titled *W poszukiwaniu utraconego ładu. „Pokolenie” Stalowej Woli* [In search of lost order. The Stalowa Wola „generation”]. In it the critic emphasised the role of tonality and the Baroque as the archetype always present in the composer's music. The central part of the article discusses the main features of Szymański's music, the subject of Chłopecki's later texts; these included heterophony, bidirectional composing, and the dialectic interplay between structure and its transformations. The last section of the article talks about the charge made by the critic against the composer, that of remaining within the same aesthetics, even though placing his compositions among the most significant and individual phenomena of postmodernist music.

**Keywords**

Andrzej Chłopecki, Paweł Szymański, composer's idiom, Polish musical criticism, surconventionalism