

Muzyka i idee Pawła Szymańskiego. O książce Natalii Szwab

DOI: 10.14746/rfn.2022.23.2

Wysoce oryginalna na tle muzyki polskiej i światowej twórczość Pawła Szymańskiego, od lat goszcząca na estradach całego świata¹, znacznie częściej komentowana jest przez krytyków muzycznych, aniżeli staje się przedmiotem naukowych monografii. Dotychczas do takich należała jedynie książka Violetty Kostki² odsłaniająca reguły intertekstualnych gier kompozytora na przykładzie siedmiu kompozycji algorytmicznych³ z lat 1986–2005, tym bardziej więc cie-

szy fakt ukazania się obszernej pracy Natalii Szwab pt. *Surkonwencjonalizm Pawła Szymańskiego. Idee i muzyka*, w której autorka w sposób możliwie całościowy próbuje dociec istoty „niepowtarzalnego fenomenu” twórczości kompozytora. To zadanie niełatwe przede wszystkim ze względu na wszechstronną perspektywę badawczą, jaką przyjęła autorka. Książka powstała na podstawie jej rozprawy doktorskiej *Między tradycją a awangardą. Muzyka Pawła Szymańskiego* obronionej z wyróżnieniem w 2014 roku w Akademii Muzycznej w Krakowie, uhonorowanej Nagrodą im. ks. Hieronima Feichta oraz Nagrodą Prezesa Rady Ministrów. Natalia Szwab jest teoretyczką muzyki związaną z macierzystą uczelnią – pracuje w Katedrze Teorii i Interpretacji Dzieła Muzycznego, uczy także przedmiotów teoretycznych w Państwowej Szkole Muzycznej II st. im. W. Żeleńskiego w Krakowie. Ślad wykształcenia w krakowskiej szkole teoretycznej jest w pracy obecny – autorka korzysta m.in. z metody interpretacji integralnej Mieczysława Tomaszewskiego, podkreślając, że przedmiotem jej badań jest „dzieło nieobojętne, takie, które się zarazem podziwia, przeżywa i poznaje”⁴.

¹ W niemal całości zaprezentowana została podczas monograficznego festiwalu twórczości Pawła Szymańskiego, jaki odbył się w Warszawie w 2006 roku. Por. *Festiwal Muzyki Pawła Szymańskiego: 24 listopada – 1 grudnia*, książka programowa, red. A. Chłopecki, K. Naliwajek, Warszawa 2006.

² V. Kostka, *Muzyka Pawła Szymańskiego w świetle poetyki intertekstualnej postmodernizmu*, Gdańsk–Kraków 2018. W 2021 roku ukazała się także książka Krzysztofa Kwiatkowskiego *Szymański*, jest to jednak publikacja niewielkich rozmiarów, wydana w popularyzatorskiej serii PWM „Małe Monografie”. Do innych prac naukowych zaliczają się przede wszystkim artykuły Violetty Kostki (także publikowane w ostatnich latach teksty anglojęzyczne, por. *Intertextual Poetics. From Ryszard Nycz’s Theory to Paweł Szymański’s Music*, w: *Intertextuality in Music, Dialogic Composition*, red. V. Kostka, P.F. de Castro, W.A. Everett, Routledge 2021), teksty analizujące wybrane utwory kompozytora m.in. Katarzyny Naliwajek-Mazurek, Iriny Nikolskiej, Anny Granat-Janki, Anny Nowak, Anety Derkowskiej.

³ Za takie autorka uznała utwory wykazujące cechy pewnej regularności czy mechaniczności, por. V. Kostka, *Wykładnik intertekstualny, interpretant i znaczeniowa gra – klucze do interpretacji muzyki Pawła Szymańskiego*, „Aspekty Muzyki” 2017, t. 7, s. 120.

⁴ N. Szwab, *Surkonwencjonalizm Pawła Szymańskiego. Idee i muzyka*, Kraków 2020, s. 15.

OD MUZYKI DO IDEI

W pierwszym zetknięciu z książką zastanawiać może jej układ i koncepcja, ponieważ analizy i interpretacje wybranych utworów (w sumie siedemnastu), składające się na trzecią, najbardziej obszerną jej część (*Analiza i interpretacja wybranych utworów Pawła Szymańskiego*), przeprowadzone są niezależnie od zaprezentowanych w pierwszej części koncepcji (*Postmodernizm w refleksji humanistycznej*). Analizy te, rzetelne i uporządkowane (ta sama kolejność elementów w analizie każdego utworu), dopełnione autorefleksją kompozytora oraz spostrzeżeniami krytyków i teoretyków, służą jednak za podstawę opisanego poszczególnych aspektów twórczości Pawła Szymańskiego (część IV: *Twórczość Pawła Szymańskiego. Aspekty*), następnie zaś wpisania tej twórczości w nakreślone w pierwszej części książki koncepcje (część V: *W kierunku surkonwencjonalizmu*). Tym samym autorka stworzyła czytelną gradację poziomu analizy i interpretacji, wychodząc od pojedynczych utworów, poprzez ukazanie wspólnych, charakterystycznych dla muzyki Szymańskiego cech, kończąc na przekonującym, popartym przykładami i dowodami wpisaniu jej w postmodernistyczne teorie kultury.

Pierwsze, krótkie rozdziały książki wprowadzają w problematykę przyjętych perspektyw interpretacyjnych: tradycji w muzyce, postmodernizmu i przejawów jego obecności w sztuce według ujęcia Jann Pasler, dekonstrukcji Jacques'a Derridy oraz wywiedzionych z teorii literatury koncepcji intertekstualności autorstwa Ryszarda Nycza, Stanisława Balbusa, Henryka Markiewicza, Gérarda Genette'a, a także sposobów istnienia „muzyki w muzyce” Mieczysława Tomaszewskiego. Opisując obecność tradycji w muzyce polskiej XX wieku, autorka przytacza refleksje polskich teoretyków i muzykologów: Alicji Jarzębskiej, Zbigniewa Skowrona, Mieczysława Tomaszewskiego, Leszka Polonego, a także kompozytorów: Krzysztofa Pendereckiego, Witolda Lutosławskiego, Eugeniusza Knapika, podsumowujące znamieny w polskiej muzyce odwrót od awangardy, zrealizowany najpełniej w twórczości Pokolenia '51. Na tle tych przemian Natalia Szwab podkreśla oryginalność postawy estetycznej Szymańskiego (prawie rówieśnika kompozytorów Pokolenia Stalowowolskiego) – kompozytora odwołującego się do tradycji, ale i nowoczesnego, we właściwy

tylko sobie sposób uprawiającego dialog przeszłości z terażniejszością, co znajduje potwierdzenie w słynnej już wypowiedzi kompozytora, przez niego samego określonej jako „teoria dwóch b”, otwierającej książkę Natalii Szwab:

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, jeżeli za bardzo się na nią zapatrzy. To jest paradoks uprawiania sztuki dzisiaj⁵.

Autorka stwierdza, że Szymański „balansując niejako pomiędzy *datum* a *novum* poszukuje właściwego miejsca dla swej twórczości, w której do głosu dochodzą indywidualne rozwiązania dalekie – co istotne – od egzotycznego «bełkotu» czy bezrefleksyjnego «banału»⁶. Z książki wyłania się obraz kompozytora-outsidera konsekwentnie podążającego własną drogą twórczą, świadomego wartości swojej muzyki.

W symetrii tematycznej do części pierwszej pozostaje druga część książki (*Paweł Szymański – autorefleksja*) prezentująca poglądy kompozytora w czterech obszarach: sfery inspiracji i tradycji, postmodernizmu, surkonwencjonalizmu oraz postawy wobec dzieła i odbiorcy, które Szwab rekonstruuje na podstawie różnych wypowiedzi kompozytora, w tym rozmowy, jaką przeprowadziła z nim w 2009 roku (zamieszczonej w aneksie książki). Autorka interpretuje różne wypowiedzi kompozytora, dociekając m.in., w jaki sposób przebiega jego proces kompozytorski, czym jest dla niego tradycja, czym przeszłość i terażniejszość, jak definiuje wartość i piękno w sztuce, w jaki sposób odnosi się w muzyce do sfery sacrum. Dla czytelnika interesujące okazać się mogą także wypowiedzi kompozytora dotyczące surkonwencjonalizmu, bezpośrednio zdradzające sposób komponowania, a także te dotyczące potencjalnego odbiorcy jego dzieł i roli sztuki we współczesnym świecie. Widoczna jest tu pewna zbieżność z konstrukcją książki Violetty Kostki, która także prezentuje „poetykę deklarowaną” kompozytora – takie rozwiązanie wydaje się słuszne, nie stosownie byłoby bowiem nie oddać głosu żyjącemu kompozytorowi.

⁵ Ibidem, s. 11.

⁶ Ibidem, s. 24.

W trzeciej, budzącej uznanie części pracy autorka szczegółowo opisuje reguły konstrukcyjne utworów: omawia materiał dźwiękowy, organizację metryczną, fakturę, a w utworach wokalnie-instrumentalnych także tekst, stosując metody komplementarne: inspirując się podejściem Hansa Heinricha Eggebrechta, próbuje odczytać zamierzoną przez kompozytora zawartość muzyki (*Gehalt*) oraz wypływającą z intencji artysty „treść w treści” (*Gehalt im Gehalt*), korzysta także z metody interpretacji integralnej Mieczysława Tomaszewskiego. I rzeczywiście, podążając tropem założyciela krakowskiej szkoły teoretycznej, nie ogranicza się do opisanego techniczno-formalnej warstwy utworów, ale przy omówieniu niektórych kompozycji (trochę szkoda, że tylko niektórych) dzieli się z czytelnikiem swoimi odczytaniem tego, co dany utwór może mieć słuchaczowi do powiedzenia, np.:

Być może relacja ta [związek interwałowy prowadzący na przestrzeni *In Paradisum deducant te Angeli* od trytonu do kwinty – przyp. M.N.-C.] odzwierciedla w pewnym stopniu drogę życiową człowieka – od świata doczesnego ku życiu nowemu w świecie doskonałym, gdzie króluje „wieczny pokój”⁷.

Zauważyć można, że analizy te sporządzone zostały w duchu fenomenologicznym – nastawione są na dzieło samo w sobie, pozwalając na zbliżenie się do muzyki, rozłożenie jej na czynniki pierwsze bez uprzednich założeń, co w sytuacji obfitości metodologicznej panującej we współczesnej humanistyce, a przede wszystkim ze względu na możliwość wielorakiej interpretacji tych samych cech muzyki Szymańskiego (np. charakterystycznej dla kompozytora „dwupoziomowości komponowania”⁸ jako przejawu intertekstualności i surkonwencjonalizmu, a szerzej postmodernizmu) uważam za dużą zaletę omawianej pracy. Podtytuł mógłby więc brzmieć „muzyka i idee”, bo to ona, mimo zestawienia kilku przenikających się perspektyw interpretacyjnych, jest w książce na pierwszym planie; trzeci rozdział książki mógłby być pierwszym. Omówienia każdego z utworów uzupełniają fragmenty partytur, autorskie wykresy i grafy oraz tabele zawierające hasłowe opisanie

poszczególnych elementów (formy, materiału dźwiękowego, organizacji czasowej, faktury, tekstu), a także kolorowe wizualizacje przebiegu dynamiczno-ekspresyjnego utworów uzyskane z programu Audacity na podstawie nagrań. Ponadto do analizy cyklu *Drei Lieder nach Trakl* autorka wykorzystała koncepcję syndromu pieśni romantycznej Mieczysława Tomaszewskiego, określającej związki konstytutywne tekstu i muzyki, udowadniając, że pieśni skrajne (*Ein Traum, Im Herbst*) charakteryzują się typowymi dla gatunku *Lied* cechami, natomiast środkowa (*Einer Vorübergehenden*) jest ich zaprzeczeniem.

Wybór analizowanych kompozycji podyktowany został reprezentatywnością dla danego gatunku (muzyka wokalna, wokalnie-instrumentalna, instrumentalna) oraz momentu drogi twórczej kompozytora (obejmują szeroki okres działalności twórczej Szymańskiego, od roku 1979 do 2013)⁹; są to następujące kompozycje: *In Paradisum deducant te Angeli...* motet na chór męski, *Gloria* na chór żeński i orkiestrę, *Lux aeterna* na głosy i instrumenty, *Miserere* na głosy i instrumenty, *Drei Lieder nach Trakl* na sopran i orkiestrę kameralną, *Through the Looking Glass... III* na klawesyn solo, *Sonata* na smyczki i perkusję, *Pięć utworów* na kwartet smyczkowy, *Recalling a Serenade* na klarnet, dwoje skrzypiec, altówkę i wiolonczelę, *Fotografia z przyjęcia urodzinowego (Kwartet Śląski z cieniem Bartóka)* na kwartet smyczkowy, *Partita III* na klawesyn i orkiestrę, *Partita IV* na orkiestrę, *quasi una sinfonia* na orkiestrę kameralną, *Koncert* na fortepian i orkiestrę, *Ceci n'est pas une ouverture* na orkiestrę, *Sostenuto* na orkiestrę symfoniczną oraz *Epilog* na orkiestrę kameralną. W wyborze tym pominięto co prawda kilka równie popularnych i ważnych kompozycji Szymańskiego, jak np. fortepianowe *Dwie etiudy* czy *Singletrack*, jednak zyskały one już swoją bibliografię¹⁰. Ten rozdział można studiować strona po stronie, z partyturami w rękę i nagraniami w słuchawkach.

O gruntownej znajomości twórczości kompozytora świadczy czwarta część książki (*Twórczość Pawła Szymańskiego. Aspekty*), stanowiąca charakterystykę jego języka kompozytorskiego. Natalia Szwab szczegółowo, ale jednocześnie dążąc do syntezy, opisuje

⁷ Ibidem, s. 69.

⁸ Określenie to pochodzi od kompozytora, zob. P. Szymański, *Rozwiązać lamigłówkę... Z Pawłem Szymańskim rozmawia Marta Ługowska*, „Ruch Muzyczny” 1986, nr 18, s. 3-5.

⁹ N. Szwab, op. cit., s. 11.

¹⁰ Por. V. Kostka, *Muzyka Pawła Szymańskiego...*, op. cit.

świat brzmieniowy kompozycji (kształtowanie linearne i wertykalne, tonalność, kolorystykę i instrumentację), organizację czasową (wyróżnia następujące zjawiska metryczne: polimetrię, quasi-ametryczność, polirytmie, rytmikę jednorodną, aleatoryzm kontrolowany, przygląda się także funkcji pauz); formę (dwi i trzyczęściowość, formy: łańcuchową, zapętloną, montażową, (de)gradacyjną, *continuum* wypowiedzi); fakturę (polifonię, heterofonię, homofonię, quasi-punktualizm) oraz sposób wykorzystania tradycyjnych gatunków (koncert, suita, pieśń). Cenne są spostrzeżenia autorki na temat ogólnych tendencji w twórczości Szymańskiego: np. dotyczące przewagi w pierwszych częściach utworów faktur heterofonicznych i quasi-punktualistycznych, zacierających *pra-idee*¹¹ czy dotyczące gradacji określeń używanych w tytułach kompozycji: od niezobowiązujących – *quasi, recalling*, do negujących gatunkowe nawiązanie – *Ceci n'est pas...*¹².

POSTMODERNISTYCZNY SURKONWENCJONALISTA

Autorka przekonująco interpretuje twórczość Szymańskiego w świetle myśli postmodernistycznej, odnajdując w utworach kompozytora zaproponowane przez Jann Pasler oblicza: postmodernizm łączenia – przenikania się „myśli nowych z dawnymi, oryginalnych z zapożyczonymi” – który traktuje jako ideę przewodnią muzyki Szymańskiego, a który ujawnia się m.in. w umieszczaniu elementów z przeszłości w nowym kontekście; postmodernizm sprzeciwu (Jonathan D. Kramer określił go jako radykalny), który w utworach Szymańskiego polega na zrywaniu z zasadami konstrukcji czy też zaprzeczaniu prawom narracji; oraz postmodernizm reakcji, który według Pasler zrodził się z potrzeby odrzucenia modernistycznych tendencji nieustannego tworzenia nowych zasad i skutkował odwrotem od awangardy, a zwrotem ku środkom tradycyjnym, natomiast w muzyce

Szymańskiego dostrzec go można w elementach takich jak tonalność czy wykorzystanie religijnych tekstów. Co szczególnie interesujące, Szwab dostrzega także w twórczości kompozytora postmodernistyczną postawę *buffa* oraz *seria* sformułowaną przez Jadwigę Paję-Stach (postawę *buffa* określa Paja-Stach jako ludyczną i dystansującą się od tradycji, realizowaną poprzez parodię dawnych stylów, grę konwencjami, natomiast postawa *seria* oznacza asymilację do nowoczesnego warsztatu elementów muzyki dawnej jako nośników istotnych wartości, w postawie *seria* cytata z muzyki dawnej funkcjonuje na zasadzie symbolu, nie zaś elementu ludycznego¹³). Ta pierwsza według Natalii Szwab oznaczałaby świadome igranie z przyzwyczajeniami słuchacza (m.in. w *Through the Looking Glass... III, Recalling a Serenade, Partitach III i IV, quasi una sinfonietcie, Ceci n'est pas une ouverture*), ta druga natomiast mogłaby być w tej samej twórczości dostrzegana w kontekście interpretacji muzyki Szymańskiego autorstwa Krzysztofa Szwaigiera: „gorzka diagnoza cech kondycji współczesnej”, czy Andrzeja Chłopeckiego: „krytyka współczesnej, powierzchniowej percepcji muzyki przeszłości, z której do wyobraźni społeczeństwa fonograficznego najsilniej przemawiają niemal wyłącznie obiegowe zwroty i konwencjonalne gesty”¹⁴. Zdaniem badaczki te same środki typu *buffa* w takiej interpretacji przekazują ideę *seria*, podkreślając tendencje charakterystyczne dla współczesnych czasów. Pozostając w zgodzie z deklaracjami twórcy, który nie dopisuje do swojej muzyki żadnych treści czy znaczeń, autorka pyta o to, czy w omawianej twórczości przeważa podejście *buffa* czy *seria* też nie rozstrzyga, stwierdzając jednak, że „przyswojenie do nowoczesnego warsztatu elementów muzyki dawnej, traktowanych z atencją”¹⁵ to także przejaw postawy *seria*, który dostrzega m.in. w *Pięciu utworach, Koncercie i Sostenuto*, a przede wszystkim w wokalnych i wokально-instrumentalnych dziełach Szymańskiego: *In Paradisum..., Glorii, Lux aeterna, Miserere, Drei Lieder nach Trakl*. Do listy utworów

¹¹ Por. N. Szwab, op. cit., s. 252–253.

¹² O właściwej Szymańskiemu negacji minionych epok i gatunków sugestywnie pisał Andrzej Chłopecki. Por. A. Chłopecki, *To nie jest barok. Iluzje Pawła Szymańskiego*, [w:] idem, *Muzyka wzwodzi. Diagnozy i portrety*, Warszawa 2014.

¹³ Por. J. Paja-Stach, *Kompozytorzy polscy wobec idei modernistycznych i postmodernistycznych*, [w:] *Idee modernizmu i postmodernizmu w poetyce kompozytorskiej i refleksji o muzyce*, red. A. Jarzębska, J. Paja-Stach, Kraków 2007, s. 57.

¹⁴ N. Szwab, op. cit., s. 268.

¹⁵ J. Paja-Stach, op. cit., s. 57, cyt. za: N. Szwab, op. cit., s. 269.

krytykujących współczesność można dodać także operę *Qudsja Zaher*¹⁶.

Kluczowa dla filozofii postmodernizmu strategia dekonstrukcji Jacques'a Derridy w polskich badaniach muzykologicznych zaistniała dzięki pracy Beaty Fiugajskiej dotyczącej twórczości Pawła Mykietyna¹⁷. Natalia Szwab, inspirując się tym modelem, wyróżniła w muzyce Szymańskiego różnię objawiającą się nobilitacją cechy mało znaczącej (m.in. powtarzanie krótkich motywów i formuł kadencyjnych) i jednocześnie degradacją cech znaczących, czyli podstawowych elementów dzieła muzycznego (zatrącenie melodii poprzez rozproszenie jej w czasie za pomocą pauz; osłabienie istoty relacji harmoniczných; zniekształcenie rozpoznawalnych motywów utrwalonych zwłaszcza przez muzykę baroku i wczesnego klasycyzmu; zatrącenie audytywnej rozpoznawalności wielogłosowego wzorca w utworach polifonicznych); strategię rozsunięcia, czyli rozluźnienia reguł formalnych (zamiast tradycyjnej narracji zestawianie kontrastujących jakości); strategię śladu, czyli obecność subtelnych pozostałości wcześniejszych wypowiedzi („ulotne gesty”, np. figuracje klarinetowe z *Recalling a Serenade* nawiązujące do twórczości Carla M. von Webera).

Kolejny wgląd w muzykę Szymańskiego dokonany został z perspektywy strategii intertekstualnych, z wykorzystaniem komplementarnych propozycji – teoretycznoliterackiej Stanisława Balbusa oraz muzykologicznej Mieczysława Tomaszewskiego. Zagadnienie intertekstualności, wśród polskich literaturoznawców cieszące się dużym zainteresowaniem od połowy lat 80., obrosło w bogatą zagraniczną i rodzimą literaturę, przynosząc sporo terminologicznych konceptów, niekiedy różniących się tylko nazwą. Autorka w pierwszej części pracy dokonała syntetycznego przeglądu kilku propozycji (także tych, do których się później nie odwołuje), zaimplementowana do interpretacji muzyki Szymańskiego teoria Balbusa mogłaby jednak zostać szerzej opisana. Ułatwieniem dla czytelnika (który w celu przypomnienia poszczególnych klasyfikacji nie musiałby wracać do pierwszej części książki) byłoby także umieszczenie rozdziału

teoretycznego jako czwartego, poprzedzającego ten, w którym otrzymujemy obraz muzyki Szymańskiego w świetle postmodernistycznych teorii. Próba usystematyzowania obecności „muzyki w muzyce” przez Mieczysława Tomaszewskiego zaowocowała między innymi¹⁸ klasyfikacją relacji między muzyką prymarną a nową: muzyka prymarna jako punkt odniesienia dla nowej lub jako element wzbogacający muzykę nową. Badaczka słusznie potraktowała tę klasyfikację jako nadrzędną, włączyła do niej elementy wskazane przez Balbusa, wykazując w ten sposób różne sygnały intertekstualne w twórczości Szymańskiego: restytucję stylistyczną (tu nastąpiła chyba drobna pomyłka, ponieważ w klasyfikacji Balbusa mowa jest o „restytucji formy” i o „reminiscencji stylistycznej”); stylizację (uznana przez Natalię Szwab za pierwszoplanową, objawiająca się najpełniej w *Suicie* Szymańskiego, którą, trawestując metaforę Balbusa, podsumowuje: „Bach jest właścicielem stylu, ale nie wypowiedzi; natomiast Szymański – właścicielem wypowiedzi, ale nie stylu”¹⁹); twórcze podjęcie i aktywną kontynuację; cytaty (najczęściej niejawne i nierozpoznawalne, cytaty „nieprawdziwe”); aluzje.

Warto wspomnieć, że dotychczasowe prace podejmujące problematykę intertekstualności w muzyce Szymańskiego przedstawiają inne ujęcia: Anna Granat-Janki (2017) wzięła pod uwagę, zgodnie z propozycją Ryszarda Nycza, trzy typy relacji: tekst — tekst; tekst — archetekst; tekst — rzeczywistość, i w związku z tym badała problematykę cytatu, nawiązania do archetypów gatunkowych i stylistycznych oraz związku z kulturą²⁰, natomiast Violetta Kostka (2018) zaproponowała analizę według Michaela Riffaterre'a i Ryszarda Nycza, przedstawiając algorytmiczne reguły kompozytorskie i sposoby przekształceń struktury wyjściowej, która jest w kompozycjach Szymańskiego przedmiotem intertekstualnej gry²¹. Najwcześniejszą

¹⁶ Por. K. Naliwajek-Mazurek, *Qudsja Zaher – traktat na styku archeologii, historii i krytyki współczesności*, „Res Facta Nova” 2014, t. 15 (24), s. 51–69.

¹⁷ B. Fiugajska, *Technika dekonstrukcji w twórczości Pawła Mykietyna*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2012.

¹⁸ Nie jest to jedyna propozycja klasyfikacji intertekstualności w muzyce autorstwa Mieczysława Tomaszewskiego. W 2012 roku teoretyk zaproponował trzy następujące kategorie dotyczące tego zagadnienia: palimpsestu, inspiracji, inkrustacji. Por. M. Tomaszewski, *Odczytywanie dzieła muzycznego. Od kategorii elementarnych do fundamentalnych i transcendentnych*, „Teoria Muzyki. Studia, Interpretacje, Dokumentacje” 2012, t. 1, s. 7–50.

¹⁹ N. Szwab, op. cit., s. 278.

²⁰ Por. A. Granat-Janki, *Poetyka intertekstualna surkonwencjonalistów*, „Aspekty Muzyki” 2017, t. 7, s. 105–118.

²¹ Por. V. Kostka, *Muzyka Pawła Szymańskiego...*, op. cit.

propozycję klasyfikacji postmodernizmu kompozytora wysunęła jednak Dorota Krawczyk, która wyróżniła cztery odmiany tego zjawiska, przyjmując za kryterium rodzaj relacji z wybieranym przez twórców kontekstem (historyczny, dialektyczny, anarchiczny, syntaktyczny) i muzykę Szymańskiego zaliczyła do „postmodernizmu syntaktycznego”, czyli takiego, który korzysta ze stylów minionych epok, aby na ich podstawie budować indywidualny język muzyczny²². Muzyka Szymańskiego, dobrze znana też za granicą, pojawia się w anglojęzycznych publikacjach jako przykład obecności postmodernizmu w muzyce²³; *Quasi una sinfonietta* służy za jego ilustrację w pracy naczelnego teoretyka muzycznego postmodernizmu Jonathana D. Kramera²⁴, zresztą przyjaciela Jann Pasler. Mimo braku bezpośredniego odniesienia się do tych publikacji, praca Natalii Szwab stanowi spojrzenie najszerze, ponieważ poparte analizą najobszerniejszego wycinka twórczości kompozytora. Autorka nie ogranicza się do wykazania typów intertekstualności w twórczości Szymańskiego, ale przywołując myśli Ryszarda Nycza i Jonathana D. Kramera, stwierdza, że w swojej twórczości uaktywnia, odnawia i przetwarza on tradycję, co jest działaniem intertekstualnym i charakterystycznym dla postmodernistycznej osobowości²⁵.

Ostatnią perspektywę interpretacyjną stanowi tytułowy surkonwencjonalizm, który, biorąc pod uwagę sposób operowania konwencją, autorka dzieli na dwa rodzaje: surkonwencjonalizm zderzenia i surkonwencjonalizm współistnienia. Pojęć zderzenia i współistnienia do nazwania własnych technik kompozytorskich używali wielokrotnie Krupowicz i Szymański, a za nimi inni badacze²⁶, jednak jako nazwy dla odmiany surkonwencjonalizmu po raz pierwszy użyła ich Natalia Szwab (dla jasności warto byłoby taką informację umieścić w przypisie). Autorka umiejscawia

poszczególne kompozycje Szymańskiego w odpowiednim rodzaju surkonwencjonalizmu, komentuje związku tej idei z surrealizmem (sugestywną wizualizację stanowią zamieszczone w pracy kolorowe reprodukcje obrazów René Magritte'a), stwierdzając na podstawie znajomości jego muzyki i autorefleksji, że idea surkonwencjonalizmu stanowi przeniesienie w obszar muzyki podejścia kompozytora do postrzegania rzeczywistości²⁷. Interpretację tę doskonale uzupełniają wnioski Ewy Schreiber na temat surkonwencjonalizmu²⁸ (trochę szkoda, że autorka się na tę pracę nie powołuje, bo jej wywód byłby bogatszy), która w tej pojemnej idei, poza postawą kompozytora wobec przeszłości i technikami prekompozycyjnymi, zwraca także uwagę na postulat gry z słuchaczem, który Szymański, a za nim także Mykietyn, w swojej twórczości realizują. Być może jednak Natalia Szwab, jako badaczka mająca kontakt z kompozytorem, uznała, że z jego perspektywy i granie z przyzwyczajeniami słuchacza nie jest tak istotne. Notabene badaczka w żadnym miejscu nie nadinterpretowała twórczości Szymańskiego, stara się opisać jej fenomen w zgodzie z poglądami kompozytora.

W książce ważny jest także głos kompozytora, ujawniający się w liczącej blisko trzydzieści stron aneksu rozmowie (nieautoryzowanej), cytaty z jego wypowiedzi pojawiają się w całej pracy, otwierają i zamykają książkę, służą też za motta poszczególnych części, zdarza się nawet, że ta sama wypowiedź cytowana jest dwukrotnie²⁹. Wspomniana rozmowa z autorką pozwala czytelnikowi poznać Pawła Szymańskiego nie tylko jako kompozytora (który zdradza swoje artystyczne inspiracje, nazwiska ulubionych kompozytorów czy malarzy, mówi, czym jest dla niego natchnienie), ale także świadomego uczestnika i krytycznego obserwatora współczesnej kultury, nie tylko muzycznej. Badaczka pyta kompozytora o sprawy kluczowe dla jego twórczości, m.in. konsekwencję

²² Por. D. Krawczyk, *Język i gra, czyli o muzyce postmodernistycznej*, „Muzyka” 2005, nr 2, s. 79–105.

²³ W tym kontekście sensacyjny okazać się może tekst Marcina Krajewskiego, proponującego inne kryteria muzyki postmodernistycznej, w których nie mieści się twórczość Szymańskiego ani Mykietyna. Por. *O pojęciu „muzycznego postmodernizmu”*, „Aspekty Muzyki” 2017, t. 7, s. 15–32.

²⁴ J.D. Kramer, *Postmodern Music, Postmodern Listening*, London 2016.

²⁵ Por. N. Szwab, op. cit., s. 281.

²⁶ Por. A. Granat-Janki, op. cit.

²⁷ N. Szwab, op. cit., s. 287.

²⁸ Badaczka dokonała także analiz *Partity III* i *Partity IV* w kontekście surkonwencjonalizmu. E. Schreiber, *Two Faces of Surconventionalism. On the Work of Paweł Szymański and Paweł Mykietyn*, „Interdisciplinary Studies in Musicology” Special Issue, 2013, s. 293–313.

²⁹ Por. N. Szwab, op. cit., s. 47 i 265.

w zachowaniu obranej drogi twórczej, rozumienie postmodernizmu i surkonwencjonalizmu, stosunek do tradycji, piękna w sztuce, oczekiwania wobec odbiorcy, sferę sacrum, rolę tekstu, punkty zwrotne. I choć Szymański przy kilku okazjach wypowiadał się na temat własnej twórczości, były to jednak wypowiedzi dużo krótsze, rozproszone.

Książka napisana jest bardzo sprawnie, przejrzysto, dobrze się ją czyta, wątpliwość wzbudza jedynie wyrażenie „odrealnione instrumentarium” pojawiające się przy opisie „kolorystycznych walorów orkiestry”³⁰. Określenie „odrealniony” pojawia się w analizach jeszcze kilka razy i choć jest ono obecne w dyskursie wokół muzyki Szymańskiego, zabrakło w książce próby znalezienia może bardziej precyzyjnych wyrażań. Praca nie zawiera podsumowania, ale krótkie *Postscriptum*, co może trochę rozczarowywać.

Całość dopełnia aneks zawierający katalog kompozycji Pawła Szymańskiego z informacjami o dacie ich powstania, prawykonaniu, zamówieniu, podzielony na twórczość autonomiczną oraz funkcjonalną (napisaną do filmu, teatru, baletu, audycji radiowych, ale podane są też autonomiczne kompozycje wykorzystane w innych gatunkach sztuki – filmie, teatrze, balecie, performansie); spis przykładów, tabel, grafików, schematów i ilustracji; oraz indeks osób i utworów Pawła Szymańskiego. Rozbudowana bibliografia podzielona została na części (Twórczość Pawła Szymańskiego: Autorefleksja kompozytora, Teksty naukowe, Publicystyka, oraz Opracowania: Teoria i historia muzyki, Estetyka, Humanistyka). Monografię wzbogaca kilkanaście kolorowych zdjęć kompozytora wykonanych w latach 1994–2019, także w towarzystwie zaprzyjaźnionych muzykologów, krytyków, kompozytorów, wykonawców.

Praca Natalii Szwab to publikacja w polskiej muzykografii niezbędna, stanowi pierwszą rozbudowaną monografię twórczości jednego z najwybitniejszych polskich kompozytorów, przedstawia idee, które na tę twórczość oddziaływały, daje szeroki wgląd w autorefleksję kompozytora, a poprzez trafnie dobrane cytaty z prac polskich muzykologów, teoretyków i krytyków muzycznych prezentuje jednocześnie zobiektywizowany dyskurs na temat jego muzyki. W wielogłosie tym dominują komentarze Andrzeja Chłopeckiego, służą

one także za słowa podsumowań aspektów twórczości Szymańskiego (przywołajmy tylko hasła: „intelekt, zmysły, piękna konstrukcja, wyrachowana zmysłowość”), co nie dziwi, zważywszy na fakt, że krytyk ten z wielką częstotliwością i zamiłowaniem komentował twórczość kompozytora, a jego trafne spostrzeżenia wyrażone w atrakcyjnej językowo formie są cytowane przez wielu badaczy³¹. Niezaprzeczalną wartością książki Natalii Szwab jest prezentacja muzyki Pawła Szymańskiego z różnych perspektyw, autorka pokazuje, że w tych samych kompozycjach zauważyć można różne oblicza postmodernizmu, które jak pisze, „w pewnym sensie prowadzą do sformułowanej przez kompozytora koncepcji surkonwencjonalizmu”. Autorskie analizy poszczególnych utworów pokazują, że choć w partyturach Szymańskiego istnieją możliwe do uchwycenia reguły, to już ich efekt wymyka się jednoznacznej wykładni. Sztuka zresztą nigdy nie oglądała się na akademickie, teoretyczne interpretacje.

BIBLIOGRAFIA

- Chłopecki Andrzej, *To nie jest barok. Iluzje Pawła Szymańskiego*, [w:] idem, *Muzyka wzwodzi. Diagnozy i portrety*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne – Fundacja Polskiej Rady Muzycznej, Kraków–Warszawa 2014.
- Festiwal Muzyki Pawła Szymańskiego: 24 listopada – 1 grudnia*, książka programowa, red. Andrzej Chłopecki, Katarzyna Naliwajek, Warszawa 2006.
- Fiugajska Beata, *Technika dekonstrukcji w twórczości Pawła Mykietyna*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2012.
- Granat-Janki Anna, *Poetyka intertekstualna surkonwencjonalistów*, „Aspekty Muzyki” 2017, t. 7, s. 105–118.
- Kostka Violetta, *Muzyka Pawła Szymańskiego w świetle poetyki intertekstualnej postmodernizmu*, Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki – Musica Iagellonica, Gdańsk–Kraków 2018.
- Kostka Violetta, *Wykładnik intertekstualny, interpretant i znaczeniowa gra – klucze do interpretacji muzyki Pawła Szymańskiego*, „Aspekty Muzyki” 2017, t. 7, s. 119–140.
- Krawczyk Dorota, *Język i gra, czyli o muzyce postmodernistycznej*, „Muzyka” 2005, nr 2, s. 79–105.

³⁰ Por. ibidem, s. 112.

³¹ Por. M. Nowicka-Ciecierska, *Uchem krytyka. Idiom kompozytorski Pawła Szymańskiego w ujęciu Andrzeja Chłopeckiego*, „Res Facta Nova” 2020, t. 20 (29), s. 29–40.

- Naliwajek-Mazurek Katarzyna, *Qudsja Zaher – traktat na styku archeologii, historii i krytyki współczesności*, „Res Facta Nova” 2014, t. 15 (24), s. 51–69.
- Nowicka-Ciecierska Magdalena, *Uchem krytyka. Idiom kompozytorski Pawła Szymańskiego w ujęciu Andrzeja Chłopczyńskiego*, „Res Facta Nova” 2020, t. 20 (29), s. 29–40.
- Paja-Stach Jadwiga, *Kompozytorzy polscy wobec idei modernistycznych i postmodernistycznych*, [w:] *Idee modernizmu i postmodernizmu w poetyce kompozytorskiej i refleksji o muzyce*, red. Alicja Jarzębska, Jadwiga Paja-Stach, Musica Iagellonica, Kraków 2007.
- Schreiber Ewa, *Two Faces of Surconventionalism. On the Work of Paweł Szymański and Paweł Mykietyn*, „Interdisciplinary Studies in Musicology”, Special Issue 2013, s. 293–313.
- Szwab Natalia, *Surkonwencjonalizm Pawła Szymańskiego. Idee i muzyka*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2020.
- Szymański Paweł, *Rozwiązać łamigłówkę... Z Pawłem Szymańskim rozmawia Marta Ługowska*, „Ruch Muzyczny” 1986, nr 18, s. 3–5.
- Tomaszewski Mieczysław, *Odczytywanie dzieła muzycznego. Od kategorii elementarnych do fundamentalnych i transcendentalnych*, „Teoria Muzyki. Studia, Interpretacje, Dokumentacje” 2012, t. 1, s. 7–50.

Szymański's works through the prism of postmodernist thought, including the techniques of deconstruction, intertextual strategies and surconventionalism. Undoubtedly a valuable attribute of this book is its presentation of Szymański's music from different perspectives; the author demonstrates that in the same compositions one can observe different aspects of postmodernism which, as she says, “in a sense lead to the conception of surconventionalism formulated by the composer”.

Keywords

playing with tradition in music, postmodernism, intertextuality, deconstruction, surconventionalism, Paweł Szymański, Natalia Szwab, contemporary Polish music

SUMMARY

Magdalena Nowicka-Ciecierska

The Music and Ideas of Paweł Szymański. On the Book by Natalia Szwab

Paweł Szymański's works stand out as highly original against the background of Polish and world music. They have been performed throughout the world and have been the subject of reviews by music critics much more often than the subject of scholarly monographs. This article is a review of Natalia Szwab's book *Surkonwencjonalizm Pawła Szymańskiego. Idee i muzyka* (Kraków 2020) – the first extensive monograph on the works of Szymański. In it the author presents the ideas which influenced these works, as well as detailed analyses of selected compositions (seventeen in total). She also provides a wide perspective on the composer's self-reflections, while also presenting an objectivised discourse on his music through the use of aptly chosen quotations from the works of Polish musicologists, theorists and music critics. Authorial analyses of specific compositions demonstrate that, while Szymański's scores contain perceptible rules, their actual effect escapes unambiguous interpretation. The author interprets