

Wokół muzyki i postawy estetycznej Pawła Szymańskiego

*Uwagi
wstępne*

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 dzisiaj¹.

Wypowiedziane niemal 20 lat temu słowa Pawła Szymańskiego, określone przez samego kompozytora „teorią dwóch b”, stanowią – jak się wydaje – jego artystyczne *credo*. Jako współczesny twórca poruszający się pomiędzy tym, co utrwalone w kulturze, a tym, co charakterystyczne dla czasów nowych, próbuje Szymański połączyć dwa odległe historycznie światy.

W rozważaniach nad twórczością kompozytora pomocne okazują się sformułowane przez niego sądy, dotyczące kluczowych zagadnień sztuki. Stąd też postawa twórcza i poglądy Szymańskiego przybliżone zostaną w oparciu o jego autorefleksję. W sposób szczególnie uwzględniona zostanie zasadnicza dla jego muzyki problematyka tradycji, od której – jak mówi – „nie ma uc-

¹ P. Szymański, w: M. Kominek, *Gdzie się mieści dusza?*, „Studio” 1996, nr 9, s. 11.

ieczki, będzie to zawsze postawa wobec², postmodernizmu, do którego kompozytor niejako przyznaje się, uznając siebie za element epoki postmodernistycznej, oraz surkonwencjonalizmu, stanowiącego – jak się okazuje – ideę naczelną jego twórczości. Specyficzny sposób podejścia Szymańskiego do tego, co utrwalone w kulturze – polegający z jednej strony na odwoływaniu się do tradycji, z drugiej zaś na niemal ostentacyjnej deformacji jej „elementów” – sugeruje, aby spojrzeć na jego wielotorową i różnorodną twórczość z perspektywy intertekstualnej (Julia Kristeva³, Stanisław Balbus⁴, Mieczysław Tomaszewski⁵) oraz z punktu widzenia dekonstrukcji i jej najważniejszych strategii (Jacques Derrida⁶). Twórcze ich połączenie jest niejako narzędziem w procesie realizowania najważniejszej dla kompozytora idei surkonwencjonalizmu, służącej z kolei wypracowaniu indywidualnego i fascynującego stylu. Punktem dojścia staną się rozważania ukazujące twórczość Szymańskiego w kontekście wszechogarniającej kultury postmodernizmu, której elementy przejawiają się również w dziele kompozytora. Charakterystyczne dla postawy postmodernistycznej zespolenie przeszłości z terażniejszością, tak wyraźne w muzyce Pawła Szymańskiego, przedstawione zostanie z punktu widzenia różnorodnych sposobów przywoływania w dziele muzycznym tego, co minione (Jann Pasler⁷, Teresa Malecka⁸, Jadwiga Paja-Stach⁹).

1. Z autorefleksji twórcy

Odwoływanie się do tradycji staje się punktem wyjścia w artystycznych działaniach kompozytora. Twórca rozumie ją jako „zbiór pewnych zasad, język, słownik służący do skonstruowania więcej niż jednego przedmiotu artystycznego albo dzieła¹⁰, z którego korzysta, jak sam przyznaje, w sposób „dowolny, ale świadomy¹¹. Jego zdaniem

tradycja w znaczeniu muzyki przeszłości, opartej na pewnych, dobrze funkcjonujących konwencjach jest tworzywem, ale coś, co staje się tworzywem, jest już czymś martwym. Biorę

² P. Szymański w rozmowie z autorką, Warszawa, listopad 2009.

³ J. Kristeva, *Słowo, dialog i powieść*, w: *Bachtin. Dialog – język – kultura*, red. E. Czaplewicz, E. Kasperski, Warszawa 1983.

⁴ S. Balbus, *Między stylami*, Kraków 1996.

⁵ M. Tomaszewski, *O muzyce polskiej w perspektywie intertekstualnej*, Kraków 2005.

⁶ J. Derrida, *De la grammatologie (O gramatologii)*, przeł. B. Banasiak, Warszawa 1999; *idem, Marginesy filozofii*, przeł. A. Dziadek, J. Margański, P. Pieniążek, Warszawa 2002.

⁷ J. Pasler, hasło *Postmodernism*, w: *Grove Music Online. Oxford Music Online*.

⁸ T. Malecka, *Muzyka między Wschodem a Zachodem. O szczególnej roli tradycji w polskiej muzyce współczesnej*, Międzynarodowy Kongres Muzykologiczny, Londyn 2002.

⁹ J. Paja-Stach, *Kompozytorzy polscy wobec idei modernistycznych i postmodernistycznych*, w: *Idee modernizmu i postmodernizmu w poetyce kompozytorskiej i w refleksji o muzyce*, red. A. Jarzębska, J. Paja-Stach, Kraków 2007.

¹⁰ P. Szymański, w: *Książka Programowa Festiwalu Muzyki Pawła Szymańskiego*, red. A. Chłopecki, K. Naliwajek, Warszawa 2006, s. 34.

¹¹ P. Szymański w rozmowie z autorką, *op. cit.*

z tego tworzywa coś, co mogę zdemontować, rozebrać na kawałki, a potem złożyć inną całość¹².

Proces komponowania rozpoczyna się zatem od wyboru pewnych elementów przeszłości, które poddawane są następnie licznym transformacjom i, ostatecznie, współtworzą nową wypowiedź. Jak się jednak okazuje, ów świadomy „demontaż tworzywa” nie jest wyrazem bezrefleksyjnego działania wobec tradycji i wartości, jakie ta ze sobą niesie.

W rozmowie z Mieczysławem Kominkiem kompozytor podkreśla:

nie mam (...) jakichś tendencji destrukcyjnych. Przeciwnie – jest to nawet rodzaj nostalgii za czymś bardzo dobrze znanym, bliskim, czymś nieuchwytnym, chociaż bardzo jasnym. (...) Niemniej, chociaż takie odwoływanie się do przeszłości ma na celu stworzenie nowych wartości, to jednocześnie jest pewną kontynuacją tradycji, która przez awangardę została wyrzucona na śmietnik¹³.

Postawa twórcza Pawła Szymańskiego kojarzona bywa na ogół z postmodernizmem. Kompozytor, świadomy swojego miejsca w dzisiejszym świecie, twierdzi:

jeśli mnie teraz ktoś pyta, czy jestem postmodernistą, to na ogół nie zaprzeczam, bo ramy tego, czym jest postmodernizm, trudne są do określenia. Niemniej jednak naszą epokę z pewnością można próbować opisać jako postmodernistyczną i trudno zaprzeczać, że się w niej żyje. (...) Jestem zatem elementem epoki postmodernistycznej i do niektórych obiegowo wymienianych atrybutów postmodernizmu mogę się przyznać¹⁴.

W tej samej rozmowie twórca przyznaje: „moje myślenie nie jest (jednak) na tyle postmodernistyczne, aby zgodzić się, że nie ma żadnych wartości czy jakichś kategorii aksjologicznych”¹⁵. Według Szymańskiego

jeśli postmodernizm bywa rozpatrywany i definiowany od strony ogólnej kondycji umysłowej czy filozoficznej, może obejmować bardzo wiele zjawisk, (...) nawet te, które z punktu widzenia historycznego wcześniej miały miejsce. (...) To nie styl, a wężiej definiowane pojęcie: (...) niejednoznaczne, posiadające wiele różnych rozumień¹⁶.

Wśród wyróżniających je właściwości twórca wymienia „specjalny stosunek do tradycji, polegający nie na tradycjonalizmie, nie na wskrzeszaniu tradycji i jej kontynuowaniu (...), lecz na czerpaniu z niej w sposób dowolny, ale świadomy”¹⁷. Odniesienie do przeszłości odbywa się, zdaniem kompozytora,

z jakiegoś innego poziomu świadomości, w sposób różny: albo ironiczny, albo paradoksalny. Mówiąc metaforycznie: jest jakiś cudzystów, jakaś gra. (...) Powracają pewne elementy

¹² P. Szymański, w: M. Kominek, *op. cit.*, s. 11.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ P. Szymański w rozmowie z autorką, *op. cit.*

¹⁷ *Ibidem*.

tradycji, ale nie są one koherentną próbą kontynuacji jakiegoś dawniejszego stylu, tylko stanowią grę konwencjami, grę ułudami, złudzeniami¹⁸.

Swoistej zabawie, dalekiej jednak od swobodnej „zonglerki”, towarzyszy twórcza refleksja. Jak kompozytor zauważa, „dowolne czerpanie z tradycji, w sposób nie do końca świadomy, (...) bez specjalnej myśli”¹⁹, może prowadzić do eklektyzmu.

Jest wszakże do zastosowania wiele sposobów, aby nie popaść w eklektyzm, mimo uprawiania gry z tradycją. Dla mnie takim ważnym sposobem jest naruszanie reguł znanego języka, (...) tworzenie nowego kontekstu z elementów języka tradycji²⁰.

Szymański wyjaśnia, iż rodzaj manipulacji na tradycyjnym materiale polega na tym, że „pewne zasady składni zostają naruszone”²¹. Konwencjonalne rozwiązania stanowią jedynie „punkt odniesienia, obowiązują lokalnie, ale w konstrukcji całego utworu są naruszone i z powrotem, na wyższym poziomie, zrekonstruowane”²². W konsekwencji utrwalone przez tradycję reguły zostają porzucone. Twórca przyznaje: „działam wbrew zasadom (...). Urągają one choćby prawom kontynuacji harmonicznego czy rytmicznego. Jest to jakby dekonstrukcja i rekonstrukcja na innym już poziomie”²³.

U źródeł takich rozwiązań znajduje się idea zrodzona jeszcze podczas studiów kompozytora, nazwana przez Pawła Szymańskiego i Stanisława Krupowicza surkonwencjonalizmem. Jak stwierdza Szymański, już *Partita II* na orkiestrę (utwór dyplomowy, 1978 rok), stanowiła „przełom na [jego] artystycznej drodze i skonstruowana została według wspomnianej idei”²⁴. To wówczas, jak podkreśla,

przyszło mi do głowy coś, czym się zajmowałem przez dobre kilkanaście czy dwadzieścia lat. To jest przełomowy moment, którego sam do końca nie byłem świadom. Niemniej jednak, co dopiero mogę ocenić *ex post*, ta idea stale jest obecna. (...) Czasem zupełnie od niej odchodzę, czasem ona ewoluje. Pojawiają się pomysły, które są bliżej, dalej, obok. Jak będzie później? Trudno mi powiedzieć²⁵.

Surkonwencjonalizm to koncepcja tworzenia muzyki na podstawie gotowych struktur muzycznych (skomponowanych przez Pawła Szymańskiego bądź zapożyczonych). Proces twórczy polega na różnorodnej transformacji „struktury pierwotnej”²⁶ w taki sposób, aby z jednej strony – zasugerować istnienie, a z drugiej – zatrzeć jej jednoznaczne oblicze, co twórca wyjaśnia w sposób następujący:

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ P. Szymański, w: M. Kominek, *op. cit.*, s. 11.

²¹ P. Szymański w rozmowie z autorką, *op. cit.*

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ P. Szymański, w: M. Ługowska, *Rozwiązać łamigłówkę*, „Ruch Muzyczny” 1986, nr 18, s. 4.

interesuje mnie tworzenie muzyki w taki sposób, że pewne proste struktury muzyczne poddają przekształceniom, pozwalającym słuchaczowi domyśleć się warstwy biegnącej równoległe do tego, co słycać, a z której to, co słycać, zostało wygenerowane²⁷.

Aby umożliwić odbiorcy uchwycenie istniejącej w podtekście prekompozycji, „musi ona być związana z określoną kategorią stylistyczną”²⁸, podkreśla Szymański. „Konwencja jest tak silna, że słuchacz ma szansę domyślać się, iż (...) jej pozostałość płynie w ciszy poza utworem, w domyśle”²⁹. Bowiern, jak zauważa, „przy całkowicie abstrakcyjnie pomyślanym modelu nie dałoby się odróżnić punktu wyjścia od tego, co stanowi jego przekształcenie”³⁰. Twórca świadomie stopniuje ujawnianie informacji o utworze wyjściowym („strukturze pierwotnej”), twierdząc, iż „może być ich bardzo mało, ale może być również tak dużo, że w pewnym momencie struktura zostaje niemal w całości zacytowana”³¹. Przez naruszenie języka muzycznego, zachwianie ciągłości jego wypowiedzi, a więc poprzez deformację gramatyki i składni, kompozytor prowokuje odbiorcę do poszukiwań. Dekodowanie pierwowzoru czy odgadywanie surkonwencjonalnej zagadki nie jest jednak zadaniem stawianym potencjalnemu słuchaczowi ani też warunkiem koniecznym do pełnego poznania utworu. Niemniej jednak, mówi Szymański, „jeśli słuchacz nie zrozumie gry, którą mu proponuję, to moja transformacja struktur muzyki dawnej będzie mu się jawiła jako bałagan”³². Jeżeli natomiast

odczyta mój zamysł, rozszyfruje moją koncepcję, jest to dla mnie źródłem satysfakcji. Oznacza bowiem, że iluzjonistyczna sztuczka, którą zaprojektowałem, została właściwie odgadnięta. (...) Nie chodzi jednak o to, by ktoś zrekonstruował ją dosłownie, lecz o to, by zaistniało w nim podejrzenie, że to, co realnie słyca, jest strzępem, przekształceniem czy zniekształceniem czegoś innego, (...) by doświadczyć tym samym pewnego jakościowego celu³³.

W takim sposobie kształtowania, a szczególnie w zakresie odwoływania się do tradycji, doszukuje się Szymański analogii do pewnych koncepcji surrealizmu w malarstwie. Kompozytorzy surkonwencjonalni, podobnie jak malarze surrealiści, używają języka konwencjonalnego, lecz świadomie zrywają z regułami rządzącymi jego składnią. Szymański zauważa:

w obrazach Magritte'a czy w snach, wszystkie elementy są wzięte z rzeczywistości. Relacje, w jakie te elementy wchodzą między sobą, z punktu widzenia owej rzeczywistości są nienormalne, choć z innego punktu widzenia, nie muszą być pozbawione sensu³⁴.

²⁷ P. Szymański, w: M. Kominek, *op. cit.*, s. 8.

²⁸ P. Szymański, w: *Książka Programowa Festiwalu Muzyki Pawła Szymańskiego, op. cit.*, s. 70.

²⁹ P. Szymański, w: M. Kominek, *op. cit.*, s. 8.

³⁰ P. Szymański, w: *Książka Programowa Festiwalu Muzyki Pawła Szymańskiego, op. cit.*, s. 70.

³¹ *Ibidem*.

³² P. Szymański, w: M. Kominek, *op. cit.*, s. 11.

³³ P. Szymański w rozmowie z autorką, *op. cit.*

³⁴ P. Szymański, w: M. Ługowska, *op. cit.*, s. 5.



René Magritte, *Le fils de l'homme*, 1964

2. Surkonwencjonalizm Pawła Szymańskiego

W muzyce odniesienia do rzeczywistości istnieją na mało dosłownych poziomach.

Jej substytutem staje się konwencja muzyczna, posiadająca zdeterminowany kulturowo zakres – znamy ją, wiemy jak wygląda i jakie zasady nią rządzą.

Wprawdzie pewne elementy konwencji pojawiają się, ale zasady ich obecności są łamane, a relacje pomiędzy elementami zwichnięte, nieprawdziwe, absolutnie nie odpowiadające sobie³⁵.

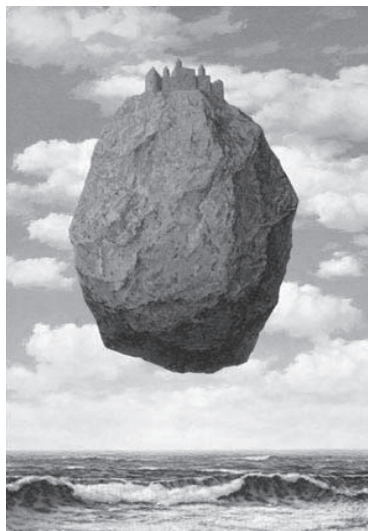
W muzyce Szymańskiego dają się wyróżnić odmienne sposoby realizowania koncepcji surkonwencjonalizmu, gdzie kryterium rozróżnienia stanowi sposób operowania konwencją. Z jednej strony kompozytor niemal *ad hoc* wprowadza elementy stylów przeszłych (surkonwencjonalizm zderzenia), a z drugiej – sięga do stylistyki epok minionych, by na ich podłożu zbudować oryginalną i spójną wypowiedź (surkonwencjonalizm współistnienia).

Zestawianie konwencji według zasad montażu przynosi rodzaj surkonwencjonalizmu zderzenia. Znane formuły melodyczne, harmoniczne czy następstwa kadencyjne, wyraźnie odwołujące się do określonej stylistyki (konwencji), sytuowane są w nowym dla nich kontekście. Innymi słowy, twórca wykorzystuje funkcjonujące w obiegu zwroty, ale włącza je w obce im otoczenie. Jako przykład typowego surkonwencjonalnego działania przywołuje Szymański sytuację, w której, jak mówi: „ricercary Fresco-

³⁵ P Szymański w rozmowie z autorką, *op. cit.*

baldiego potniemy losowo na drobne kawałki, a następnie skleimy je niezgodnie z ich pierwotnym znaczeniem, lecz – dajmy na to – według ich długości, od najdłuższego do najkrótszego”³⁶. W istocie bowiem chodzi o to, by z różnorodnych konwencji funkcjonujących w różnych okresach historycznych, jak stwierdza Stanisław Krupowicz, „brać pełnymi garściami, przycinając tu i tam, tak, żeby pasowały do naszych potrzeb”³⁷. Postulowana przez kompozytorów „dowolność”, zarówno w momencie wyboru konwencjonalnych zwrotów, jak i na etapie grupowania ich w jakąś całość, powoduje, iż do odbiorcy dociera wrażenie niespójności, nieciągłości, montażowości znanych formuł, ukazywanych niejako w krzywym zwierciadle. Bezskuteczne okażą się wszelkie próby logicznego uzupełniania przerywanej narracji czy połączenia w całość jakości w istocie nieprzystających (*quasi una sinfonietta*, *Recalling a Serenade*, *Ceci n’est pas une ouverture*). Wobec tego w muzyce surkonwencjonalnej uchwytne stają się analogie do malarstwa surrealistycznego, o których kompozytor mówi w sposób następujący:

cechą formalną surrealizmu, cechą wspólną wielu wizualnych dzieł, jest to, że odwołują się one do elementów rzeczywistości, a jednocześnie w samym dziele relacje między tymi elementami są zupełnie nieprawdziwe, nie istnieją w rzeczywistości. (...) Tego typu myślenie jest obecne w wielu moich utworach, choć może nie jest uchwytne na „pierwszy rzut ucha”³⁸.



René Magritte, *Le Château des Pyrénées*, 1959

Surkonwencjonalizm współistnienia najpełniej scharakteryzowany został przez samego twórcę, który przyznaje:

³⁶ P. Szymański, w: M. Ługowska, *op. cit.*, s. 5.

³⁷ S. Krupowicz, *Surkonwencjonalizm*, „Vivo” 1994, nr 1, s. 57.

³⁸ P. Szymański w rozmowie z autorką, *op. cit.*

interesuje mnie tworzenie muzyki w taki sposób, że pewne proste struktury muzyczne poddają przekształceniom, pozwalającym słuchaczowi domyśleć się warstwy biegnącej równoległe do tego, co słyhać, a z której to, co słyhać, zostało wygenerowane³⁹.

W tym wypadku punktem odniesienia dalszego procesu twórczego staje się pre-kompozycja, poddawana ostatecznie daleko idącym transformacjom. Idea ta prowadzi w pewnym sensie do dwupoziomowego komponowania muzyki. Szymański wyjaśnia bowiem, iż

istnieje jakaś struktura stanowiąca punkt wyjścia dla utworu, ale w samym utworze pojawiają się tylko jej elementy (...). W rezultacie jest tak jakby w ciszy, równoległe ze słyszalnym biegił inny utwór, wyjściowy, z którego materializują się jedynie pewne fragmenty⁴⁰.

Zderzanie różnych konwencji ustępuje miejsca współistnieniu odmiennych, choć wyprowadzonych ze wspólnego materiału formuł, współtworzących swoistą całość (*Lux aeterna*, *Partita III*, *Sonata*). Ważne jest dla kompozytora, by w tej sytuacji

zaistniało w odbiorcy podejrzenie, że to, co realnie słyszy, jest strzępem, przekształceniem czy zniekształceniem czegoś innego. (...) Podobnie jak w muzyce dodekafonicznej nie chodzi o to, żeby idealny słuchacz wyśledził wszystkie permutacyjne formy serii, a w odbiorze audytywnym z reguły jest to nawet niemożliwe. Zatem po co to jest? Po to, by osiągnąć pewien cel jakościowy, owocujący wrażeniem pewnego jakby uporządkowania⁴¹.

Także w tym zakresie ujawnia się pewne podobieństwo pomiędzy sztuką surrealistyczną i myśleniem surkonwencjonalnym, bowiem w obydwu przypadkach do głosu dochodzi swoista gra pomiędzy oczywistym i ukrytym sensem dzieła.



René Magritte, *Le Blanc-Seing*, 1965

³⁹ P. Szymański, w: M. Kominek, *op. cit.*, s. 8.

⁴⁰ P. Szymański, w: *Książka Programowa Festiwalu Muzyki Pawła Szymańskiego*, *op. cit.*, s. 70.

⁴¹ P. Szymański w rozmowie z autorką, *op. cit.*

W obliczu muzyki Pawła Szymańskiego, a także w świetle wypowiedzi kompozytora można uznać, że przenikająca jego twórczość koncepcja surkonwencjonalizmu jest niejako przeniesieniem w obszar muzyki pewnej refleksji, która – jak się wydaje – uobecnia się również w myśleniu kompozytora o świecie w ogóle. Twórca mówi:

filozoficznym punktem wyjścia jest założenie o niemożności dotarcia do rzeczywistości jako takiej (jako uniwersum cech i relacji) – dostępna poznaniu jest jedynie niekompletna ilość fragmentów, której nie można ogarnąć. Ta konstatacja przedstawiona jest w sposób metaforyczny w konstrukcji utworu. Poznanie prawideł rządzących utworem pozwala w pewnym stopniu, nie do końca jednak, przewidzieć, co jest tym drugim dnem. Takie myślenie o muzyce jest metaforą postrzegania rzeczywistości⁴².

3. Strategie intertekstualne

Motywy, dla których posługuję się elementami dawniejszej muzyki, są ściśle związane ze sposobem komponowania⁴³.

Czerpanie z tego, co utrwalone w kulturze, dokonuje się w twórczości Pawła Szymańskiego w sposób różnorodny. Działanie twórcy, jak sam przyznaje, polega z jednej strony na wykorzystywaniu „pewnych elementów konwencji”⁴⁴, a z drugiej – na dystansowaniu się wobec nich „za pomocą cudzysłowu, metafory czy paradoksu”⁴⁵. Zatem wskazany przez Michała Głowińskiego „warunek” zaistnienia kategorii intertekstualności – element „gry, (...) żywiołu dialogiczności”⁴⁶ między tekstami – w wypadku muzyki Szymańskiego otrzymuje znaczenie szczególne.

Pojęcie intertekstualności, wprowadzone w latach 60. XX w. do nauki o literaturze przez Julię Kristevą⁴⁷, objęło swym zasięgiem obszar wykraczający poza podstawowy jego zakres, stając się punktem wyjścia niemal wszystkich rozważań dotyczących wielowymiarowej sztuki współczesnej. Wkrótce, zdaniem Ryszarda Nycza, intertekstualność otrzymała „status (...)kategorii teoretycznej o nieograniczonym czy trudnym do określenia zasięgu”⁴⁸, stając się „stłumionym bądź jawnym wymiarem każdego typu wypowiedzi”⁴⁹. Co więcej, zauważa autor,

⁴² P. Szymański w rozmowie z K. Naliwajek, w: *Książka Programowa Festiwalu Muzyki Pawła Szymańskiego*, op. cit., s. 14.

⁴³ Paweł Szymański, *Autorefleksja*, w: *Przemiany techniki dźwiękowej, stylu i estetyki w polskiej muzyce lat 70.*, red. L. Polony, Kraków 1986, s. 296.

⁴⁴ P. Szymański, w: M. Kominek, op. cit., s. 11.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 10.

⁴⁶ M. Głowiński, *Intertekstualność, groteska, parabola*, Kraków 2000, s. 22.

⁴⁷ J. Kristeva, op. cit.

⁴⁸ R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000, s. 80.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 82.

wiele istotnych dzieł (...) staje się sensownymi, zrozumiałymi i estetycznie wartościowymi dopiero wtedy (...), gdy uzna się je za reakcję, kontestację czy nawiązanie do określonej części profesjonalnego dziedzictwa tradycji literackiej czy artystycznej⁵⁰.

Spojrzenie z perspektywy intertekstualnej okazuje się również inspirującym narzędziem dla ujmowania relacji zachodzących między dziełami muzycznymi. Wprawdzie zagadnienie obecności „muzyki w muzyce” jest już od lat przedmiotem licznych badań⁵¹, niemniej jednak perspektywa intertekstualna pozwala widzieć dzieło muzyczne w nowej dłań interpretacji⁵².

Zaproponowana przez Mieczysława Tomaszewskiego typologia relacji międzydziałowych w odniesieniu do muzyki, wzbogacona o wypracowaną w teorii literatury koncepcję Stanisława Balbusa, stanie się narzędziem dla ujęcia muzyki Pawła Szymańskiego z punktu widzenia związków międzytekstowych. Podstawowym kryterium ich odnajdywania stanie się z kolei wskazane przez Nycza tylko wyraźne nawiązanie („uzależnienie”) do („od”) innych tekstów, czytelne i rozpoznawalne dla „uczestników kulturowego poznania i procesu komunikacyjnego”⁵³. Takie ograniczenie zasięgu odwołań intertekstualnych pozwala również wyodrębnić unikalne i niepowtarzalne cechy muzyki Pawła Szymańskiego i, mimo głębokiego zakorzenienia w tradycji, właściwe tylko tej muzyce.

1. Wydaje się, że relacja międzytekstowa, w której muzyka prymarna traktowana jest jako punkt odniesienia⁵⁴ dla stworzenia muzyki nowej, otrzymuje w muzyce Szymańskiego wyjątkowe oblicze i jednocześnie najbardziej znaczące miejsce w jego twórczości.

„Struktura głęboka”⁵⁵, będąca podstawą twórczych przekształceń, w swej nieujawnionej postaci – by przywołać słowa Andrzeja Chłopeckiego – „biegnie niejako w podtekście utworu”⁵⁶. Osiągnięta w ten sposób dwupoziomowość (względnie dwuwarstwowość) struktury dzieła (tekstu), zgodna z koncepcją surkonwencji, mogłaby nasuwać skojarzenia z pojęciem czy formą palimpsestu⁵⁷. Zdaniem Gerarda Genette’a

⁵⁰ R. Nycz, *Poetyka intertekstualna: tradycje i perspektywy*, w: *Krzysztof Penderecki – muzyka ery intertekstualnej*, red. E. Siemda, M. Tomaszewski, Kraków 2005, s. 24.

⁵¹ M.in.: *Muzyka w muzyce. Spotkania muzyczne w Baranowie*, red. T. Małecka, L. Polony, Kraków 1980.

⁵² R.S. Hatten, *The Place of Intertextuality in Music Studies*, „*American Journal of Semiotics*” 1985, t. 3, s. 69-85; M. Tomaszewski, *O muzyce polskiej w perspektywie intertekstualnej*, Kraków 2005; *Krzysztof Penderecki – muzyka ery intertekstualnej. Studia i interpretacje*, red. E. Siemda, M. Tomaszewski, Kraków 2005; B. Mika, *Cytat w muzyce polskiej XX wieku*, Kraków 2008.

⁵³ *Ibidem*, s. 15.

⁵⁴ Klasyfikacja za M. Tomaszewskim, w: *idem, O muzyce polskiej...*, *op. cit.*

⁵⁵ Jest to sformułowanie P. Szymańskiego.

⁵⁶ A. Chłopecki, *Książka Programowa Festiwalu Muzyki Pawła Szymańskiego*, *op. cit.*, s. 57.

⁵⁷ Palimpsest – w sensie przenośnym – tekst semantycznie wielowarstwowy, w którym spoza znaczenia dosłownego prześwitują znaczenia ukryte, zob.: T. Kostkiewiczowa, hasło *Palimpsest*, w: *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 2008, s. 386.

responsorialny), czy organizacji dźwięków (nawiązanie do chorału gregoriańskiego). Z drugiej natomiast, wprowadzając „współczesne akcesoria”⁶³, choćby w obszarze organizacji wysokości w zespole instrumentalnym (mikrotonowość, dwunastodźwiękowość) czy jego obsady, twórca uwalnia się od „genetycznego piętna”⁶⁴.

2. W utworach Pawła Szymańskiego, w których obecność muzyki prymarnej staje się niejako ideał docelową⁶⁵, w sposób najbardziej wyrazisty do głosu dochodzi stylizacja. Zdaniem Balbusa odnosi się ona do takiej wypowiedzi, której „zasadą konstrukcyjną jest podrobienie cudzego stylu, tj. stylu funkcjonującego w świadomości społecznej jako »czyjaś własność«, którego reguły można rozpoznać jako »do kogoś należące«”⁶⁶. Wykorzystywanie przez Szymańskiego charakterystycznych elementów języka czasów minionych, stosowanie rozpoznawalnych konwencji nawiązujących do „czyichś” wypowiedzi, a czasem niemal dosłowne przywołanie idiomów muzyki dawnej („to zostało skądś wzięte”), rodzą nieodparte wrażenie „ostentacyjnego” sięgania do źródeł i czerpania z osiągnięć poprzedników. Wyraża się to m.in. w stosowaniu pseudocytatów, które, jak podkreśla Dorota Szwarzman, są „swoistymi znakami szczególnymi kompozytora”⁶⁷, albo też w jawnej i wyraźnej stylizacji cech pierwowzoru (*Pięć utworów na kwartet smyczkowy, Through the Looking Glass, quasi una sinfonia, Recalling a Serenade, Ceci n'est pas une ouverture, Suita*).

Szczególnie interesującym przykładem stylizacji jest zakończenie *Ceci n'est pas une ouverture*, w którym – nieoczekiwanie – pojawia się fragment nawiązujący do konwencji barokowego recytatywu. Tłem dla solowej partii wiolonczeli, prowadzącej myśl zasadniczą, staje się figuracja klawesynu, oparta na dźwiękach rozłożonych akordów triady. Niejako zapowiadany w recytatywie ciąg dalszy utworu, ku zaskoczeniu odbiorcy, nie otrzymuje jednak dopełnienia.

*) the instrument should be placed horizontally. Put many small items (as keys and other metal items, rattles and other things which can make noise) and let them reverberate after striking the skin.

Przykład 2. P. Szymański, *Ceci n'est pas une ouverture*, t. 238-240⁶⁸

⁶³ *Ibidem*, s. 220

⁶⁴ *Ibidem*, s. 218.

⁶⁵ Klasyfikacja za M. Tomaszewskim, *O muzyce polskiej w perspektywie intertekstualnej*, op. cit.

⁶⁶ S. Balbus, op. cit., s. 20.

⁶⁷ D. Szwarzman, *40 x Szymański*, „Ruch Muzyczny” 2007, nr 1, s. 13.

⁶⁸ Partytura udostępniona dzięki uprzejmości kompozytora.

Wyjątkowy rodzaj stylizacji uchwytny jest także w *Une suite de pièces de clavecin par Mr Szymański*. „Pisząc *Suitę* – przyznaje Szymański – postawiłem się w sytuacji kompozytora, który (...) jest Bachem zafascynowany i tworzy muzykę odwołując się przede wszystkim do jego muzyki jako wielkiego wzorca, ale jednak bez ambicji wiernego naśladownictwa – a być może z ambicją właśnie znalezienia jakiegoś miejsca dla własnej wypowiedzi, posługując się przy tym fundamentalnymi elementami stylistycznymi”⁶⁹. Innymi słowy, można powiedzieć, iż jest to taka sytuacja, w której – parafrazując wypowiedź Balbusa⁷⁰ – Bach jest tu właścicielem stylu, ale nie wypowiedzi; Szymański – właścicielem wypowiedzi, ale nie stylu. Ten rodzaj nawiązania wpisuje się w obszar stylizacji „akceptatywnej”, która – zdaniem autora –

sprawia wrażenie dokładnej imitacji stylu wzorca, w istocie jest nową formą wykształconą na jego kanwie i do tej kanwy absolutnie nieredukowalną. (...) Wrażenie wiernej imitacji to przejaw artystycznej gry, rodzaj zabawy w imitację autentyku, którą autor tak czy owak demaskuje⁷¹.



Przykład 3. P. Szymański, *Une suite de pièces de clavecin par Mr Szymański* (Overture), t. 3-4⁷²

W *Sostenuto* w szczególny sposób nawiązuje kompozytor do muzyki Witolda Lutosławskiego. Odniesienie to widoczne jest zwłaszcza w zakresie organizacji wysokości dźwięków, we wszystkich jej wymiarach: wertykalnym (struktury o charakterystycznym układzie interwałów), horyzontalnym („pary” interwałowe) i diaforalnym⁷³ („ukośny” typ organizacji). Częściowo uwidacznia się również w rozwiązaniach dotyczących organizacji czasu (nieregularność) i pomysłów fakturalnych (aleatoryzm faktury).

Istota występującej tu relacji międzydziałowej, określanej przez Balbusa jako reminiscencja stylistyczna⁷⁴, polega na tym, że autor dzieła w sposób jawny odwołuje się do „aktualnej tradycji potencjalnej”⁷⁵, wykorzystując w sposób „bezkolizyjny” pewne jej aspekty. Twórca wręcz „wyodrębnia i pokazuje”, iż przejęte elementy są „»czyjeś«,

⁶⁹ P. Szymański w rozmowie z K. Naliwajek, w: *Książka Programowa Festiwalu Muzyki Pawła Szymańskiego*, op. cit., s. 13-14.

⁷⁰ Parafraza słów S. Balbusa w odniesieniu do tekstów Sępa Szarzyńskiego i Kazimierza Wyki, S. Balbus, op. cit., s. 27.

⁷¹ S. Balbus, op. cit., s. 67.

⁷² Partytura udostępniona dzięki uprzejmości Kompozytora.

⁷³ J. Paja-Stach, *Lutosławski i jego styl muzyczny*, Kraków 1997, s. 66-75.

⁷⁴ S. Balbus, op. cit., s. 83.

⁷⁵ Potencjalna tradycja aktywna – wykorzystywana twórczo przez innych autorów współczesnych; potencjalna tradycja pasywna – żywa w umysłach czytelników, za: S. Balbus, op. cit., s. 83.

ale nie »obce« (...), że owa »inność« jest mu bliska i stanowi zarazem wraz z nim, z jego rdzennym stylem pewną artystyczną wspólnotę⁷⁶.

Przykład 4. P. Szymański, *Sostenuto*, t. 140-141⁷⁷.

Za przejaw twórczego podjęcia⁷⁸ czy też aktywnej kontynuacji⁷⁹ mogłyby zostać uznane *Etiudy* Szymańskiego, *Koncert fortepianowy* lub *Drei Lieder nach Trakl*. Dokonania poprzedników stały się bowiem dla kompozytora – przywołując słowa Balbusa – jedynie „punktem zaczepienia i, by tak rzec, punktem odbicia (...), by nie tracąc z nimi żywego kontaktu, przedsięwziąć przede wszystkim własne poszukiwania”⁸⁰.

3. Muzyka prymarna traktowana jako element wzbogacający⁸¹, niejednokrotnie staje się w utworach Szymańskiego jakością niemal „wchłoniętą” przez muzykę docelową, albo niekiedy wyodrębnioną, jakby „wykluczoną” z koherentnej całości.

Mimo nieodpartego wrażenia, że posługiwanie się cudzimi myślami należy do repertuaru środków kompozytorskich Szymańskiego, w jego utworach trudno odnaleźć cytaty w ich „jawnej i rozpoznawalnej”⁸² postaci. Sam kompozytor podkreśla, iż te znajome myśli „nie są zaczerpnięte, a przypominają coś znanego dzięki składni”⁸³. Dodaje jednocześnie, że świadome operowanie właśnie „nieprawdziwym cytatem”⁸⁴ – wywołującym w słuchaczu potrzebę rekonstrukcji, a przez to prowokującym do „aktywnego

⁷⁶ S. Balbus, *op. cit.*, s. 83.

⁷⁷ Partytura udostępniona dzięki uprzejmości Kompozytora.

⁷⁸ M. Tomaszewski, *O muzyce polskiej...*, *op. cit.*

⁷⁹ S. Balbus, *op. cit.*, s. 204.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ Klasyfikacja za M. Tomaszewskim, *op. cit.*

⁸² Jawność i rozpoznawalność to podstawowe funkcje cytatu wymienione przez M. Tomaszewskiego, w: *idem*, *op. cit.*, s. 30.

⁸³ P. Szymański w rozmowie z autorką, *op. cit.*

⁸⁴ Sformułowanie Szymańskiego „cytat nieprawdziwy” można prawdopodobnie interpretować jako „cytat pozorny” nie będący w istocie przytoczeniem, zob. T. Kostkiewiczowa, hasło: *Cytat*, w: *Słownik terminów literackich*, *op. cit.*, s. 86.

wchodzenia w relacje z utworem⁸⁵ – jest jednym z elementów jego strategii. Jednak, jak się okazuje, w *Miserere* sięga Szymański do chorału gregoriańskiego, opierając partię głosu solowego na melodii drugiego gregoriańskiego tonu psalmowego, prezentowanego tutaj w transpozycji oraz z pominięciem tak zwanego *initium*.

a)



b)



Przykład 5. a) II ton psalmowy⁸⁶, b) P. Szymański, *Miserere*⁸⁷

Częściej jednak w muzyce Szymańskiego obserwujemy „świadome, znaczące nawiązanie do innego dzieła, apelujące do wiedzy i dociekliwości odbiorcy”⁸⁸, co charakterystyczne jest dla aluzji. Ów rodzaj relacji międzytekstowej występuje m.in. w *Ceci n'est pas une ouverture*, w której uchwytne stają się asocjacje z motywiką z *Koncertu C-dur na dwa klawesyny BWV 1061*⁸⁹ Jana Sebastiana Bacha czy w *Recalling a Serenade*, gdzie pojawiają się pewne formuły zaczerpnięte z utworów Carla M. Webera (*Koncert klarinetowy op. 73 nr 1*, *Kwintet klarinetowy B-dur*, op. 34), a także nawiązania do tematu *Symfonii g-moll KV 550* Wolfganga Amadeusza Mozarta.

W drugim z *Pięciu utworów* na kwartet smyczkowy Szymański przywołuje początkowy motyw XIII-wiecznej sekwencji *Dies irae*. Fragment ten kompozytor wyróżnia w sposób szczególny: oprócz wykorzystania charakterystycznej meliki twórca radykalnie zmienia fakturę – w miejscu quasi-punktualistycznej pojawia się polifoniczna, a czterodźwiękowy motyw przeprowadzony jest imitacyjnie przez wszystkie głosy. Jak wiadomo, ta średniowieczna sekwencja od wieków przywoływana jest w twórczości kompozytorów, przyjmując – jak podkreśla Zofia Lissa – „rolę cytatu-symbolu, cytatu-aluzji”⁹⁰. Ponadto, pojawiając się w różnych kontekstach, zdaniem Michała Głowińskiego „nabrała znaczenia pozaczasowego, (...) a jej zadaniem stało się konotowanie głębi, wskazywanie na treści, które niekoniecznie musiały się słuchaczowi ujawnić

⁸⁵ P. Szymański w rozmowie z autorką, *op. cit.*

⁸⁶ *The Liber Usualis*, red. Benedictines of Solesmes, Desclée & Co, Tournai, 1961, s. 266.

⁸⁷ Przykłady nutowe według P. Szymański, *Miserere*, Chester Music 1993.

⁸⁸ T. Kostkiewiczowa, hasło: *Aluzja*, w: *Słownik terminów literackich*, *op. cit.*, s. 27.

⁸⁹ Utwór skomponowany ok. 1727-1730 r.

⁹⁰ Z. Lissa, *O cytacie w muzyce*, w: *eadem*, *Szkice z estetyki muzycznej*, Kraków 1965, s. 300.

w czasie odbioru (...) tekstu głównego utworu⁹¹. Być może ta subtelnie przywołana myśl jest swego rodzaju muzycznym „gestem”, kierowanym do zmarłego Jerzego Stajudy, którego pamięci utwór jest dedykowany i który był, jak pisze Andrzej Chłopecki, „nie tylko blisko zaprzyjaźniony z wieloma osobami ze środowiska muzycznego, ale w głęboki i intensywny sposób związany ze sztuką muzyczną”⁹².



Przykład 6. P. Szymański, *Pięć utworów na kwartet smyczkowy* (ii), t. 35-39⁹³

Spostrzeżenie Ryszarda Nycza, że dzieło pojęte jako intertekstualny konstrukt „traktuje tradycję jako rezerwar zastanych, po części jedynie spełnionych, możliwości twórczych, od których nie można się uwolnić, a które można próbować uaktywniać, odnawiać i przetwarzać w toku własnej działalności”⁹⁴, można zastosować do charakterystyki zarówno postawy twórczej, jak i strategii kompozytorskiej Pawła Szymańskiego, wpisujących się najwyraźniej w szeroko pojętą kategorię intertekstualności. Ta bowiem, jak zauważa Jonathan D. Kramer, „nie jest tylko warunkiem właściwym dla postmodernistycznej literatury i muzyki, lecz także dla postmodernistycznej osobowości”⁹⁵.

4. Technika dekonstrukcji⁹⁶

Działam wbrew zasadom (...).

Urągają one choćby prawom kontynuacji harmoniczej czy rytmicznej.
Jest to jakby dekonstrukcja i rekonstrukcja na innym już poziomie⁹⁷.

⁹¹ M. Głowiński, *Literackość muzyki, muzyczność literatury*, w: *idem, Narracje literackie i nieliterackie*, red. R. Nycz, Kraków 1997, s. 198-199.

⁹² A. Chłopecki, w: *Książka Programowa Festiwalu Pawła Szymańskiego*, *op. cit.*, s. 19.

⁹³ Przykłady nutowe według: P. Szymański, *Pięć utworów na kwartet smyczkowy*, PWM/Chester Music 1992.

⁹⁴ R. Nycz, *Poetyka intertekstualna: tradycje i perspektywy*, *op. cit.*, s. 27.

⁹⁵ J.D. Kramer, *O genezie muzycznego postmodernizmu*, przeł. D. Maciejewicz, „Muzyka” 2000, nr 3, s. 63, cyt. za: A. Jarzębska, *Modernizm i postmodernizm w refleksji o muzyce*, w: *Idee modernizmu i postmodernizmu w poetyce kompozytorskiej i w refleksji o muzyce*, *op. cit.*, s. 43.

⁹⁶ Postępowanie w znaczącym stopniu zainspirowane zostało modelem zaproponowanym przez Beatę Fiugajską w odniesieniu do muzyki Pawła Mykietyna, w: B. Fiugajska, *Technika dekonstrukcji w twórczości Pawła Mykietyna*, Kraków 2013.

⁹⁷ P. Szymański w rozmowie z autorką, *op. cit.*

Wypowiedzi Pawła Szymańskiego, a przede wszystkim jego muzyka w sposób jednoznaczny wskazują, że w procesie komponowania znaczącą rolę odgrywa u niego strategia demontażu czy dekonstrukcji elementów utrwalonych przez tradycję, będąca z kolei wiodącym hasłem filozofii postmodernizmu.

Próba zdefiniowania pojęcia dekonstrukcji – jednej z podstawowych kategorii myślowych teorii Jacquesa Derridy⁹⁸, niemal z góry skazana jest na niepowodzenie. Typowy dla autora sposób wypowiedzi, charakteryzujący się – jak podkreśla Michał Paweł Markowski – „grą słów, ostentacyjną wieloznacznością czy intensywną figuratywnością”⁹⁹, uniemożliwia wręcz jednoznaczne rozumienie zagadnienia, na co wskazuje sam filozof:

starając się wyjaśnić słowo, by pomóc w jego tłumaczeniu, mnożę jedynie trudności: niemożliwe „zadanie tłumacza” – oto, co także oznacza „dekonstrukcja”. (...) Dekonstrukcja nie jest metodą i nie może być w nią przekształcona (...), nie jest aktem, ani operacją (...), nie powinna zostać zredukowana do dającego się gdziekolwiek zastosować zbioru reguł lub procedur¹⁰⁰.

Wydaje się, że złożoność, a zarazem nierozstrzygalność problemu najlepiej oddaje znane sformułowanie Derridy:

Czym dekonstrukcja nie jest? Ależ wszystkim!
Czym dekonstrukcja jest? Ależ niczym!¹⁰¹

Szczególne miejsce w rozważaniach filozofa zajmuje pojęcie różni (*differance*), wprowadzone z wieloznacznego czasownika *différer* („różnić się”, z łac. *differre*). Jego podstawowe, funkcjonujące w obiegu rozumienie obejmuje – w interpretacji Derridy – (1) „tyle, co nie być identycznym, być innym, możliwym do odróżnienia”¹⁰². Znaczenie drugie to (2) „odkładanie czegoś na później (...), dokonanie zwłoki, opóźnienia, zastrzeżenia, zastępstwa”¹⁰³, reasumując – odwlekanie. Podobnie jak w przypadku naczelnego pojęcia swojej teorii (dekonstrukcji), filozof w sposób zawołowany opisuje istotę różni, zaznaczając przy tym:

niczego nam to dzisiaj nie ułatwi, a przysporzy, Państwu i mnie, wielu kłopotów, przynajmniej wtedy gdy będziemy chcieli się zrozumieć. (...) Otóż jeśli różnia **jest** („**jest**” również przekreślam) tym, co umożliwia uobecnienie bytu-obecnego, to sama nigdy jako taka nie może się uobecnąć. (...) Różnia nie jest, nie istnieje, nie jest jakimś bytem-obecnym (on), czymkolwiek by on był; będziemy natomiast musieli podkreślić również to, czym nie jest, to znaczy wszystko; że nie ma zatem ani istnienia, ani istoty. Nie podpada pod żadną kategorię bytów – obecnych ani nieobecnych¹⁰⁴.

Czym zatem różnia jest? Zdaniem Krystyny Wilkoszewskiej

⁹⁸ J. Derrida, *De la grammatologie (O gramatologii)*, op. cit.; J. Derrida, *Marginesy filozofii*, op. cit.

⁹⁹ M.P. Markowski, *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, Kraków 2003, s. 122.

¹⁰⁰ J. Derrida, *Zdarzenie dekonstrukcji*, w: M.P. Markowski, op. cit., s. 120.

¹⁰¹ *Idem*, *Psyché: Invention de l'autre*, Paris 1987, za: M.P. Markowski, op. cit., s. 122.

¹⁰² *Idem*, *Marginesy filozofii*, op. cit., s. 34.

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ J. Derrida, *Marginesy filozofii*, op. cit., s. 32.

jest warunkiem wszelkich różnic, grą różnic, „wspólnym korzeniem wszystkich opozycji pojęciowych”, przy czym sama nie jest pojęciem, raczej możliwością wszelkiej pojęciowości, to jest tworzenia pojęć i znaczeń. Różnica leży zatem u podstaw języka i wszelkich, także filozoficznych, rozróżnień pojęciowych¹⁰⁵.

Istotą różni staje się więc (1) wskazanie współistnienia różnych, opozycyjnych kategorii (układów binarych), z których jedna – nadrzędna, stoi naprzeciw drugiej – podrzędnej, tworząc układ o nieproporcjonalnym rozkładzie sił. Nadanie szczególnej rangi cechom marginalnym i jednocześnie „obalenie” cech dotychczas uprzywilejowanych, innymi słowy – wyeksponowanie kategorii podrzędnych kosztem tradycyjnie dominujących, staje się ideą wiodącą ogólnej strategii dekonstrukcji. Według Derridy bowiem

w klasycznej opozycji filozoficznej nie mamy do czynienia z pokojowym współistnieniem jakiegoś vis-a-vis, ale z mającą charakter przemocy, hierarchią. Jeden z terminów kieruje drugim (aksjologicznie, logicznie itp.), tzn. zajmuje wyższe miejsce. Zdekonstruować opozycję to wprawdzie w danej chwili obalić hierarchię¹⁰⁶.

Mając na uwadze drugie rozumienie derridiańskiej różni (2) jako „opóźnienie, czy zastępstwo”¹⁰⁷, można wskazać za filozofem pewne strategie, służące osiągnięciu tych efektów: dyseminację (*dissémination* = rozsiewanie, rozpraszenie) oraz suplementację (*supplément* = uzupełnianie, zastępowanie). Dyseminacja polega na rozluźnieniu relacji czy kwestionowaniu praw rządzących tekstem, a ostatecznie przynosi efekt niespójności. Idea wielości, różnorodności, swoistej niekoherencji jest zresztą jedną z głównych myśli dekonstrukcji, bowiem u jej podstaw leży przekonanie, jak podkreśla Krystyna Wilkoszewska, że

sens jest zawsze rozproszony i wielościowy, i nie daje się ani złożyć, ani spoić w jakąś końcową całość. Niemożność scalenia sensu nie oznacza tu rezygnacji czy niepowodzenia, znaczy raczej to, że tekst ma sens, gdy różność i rozproszenie są czymś zasadniczym¹⁰⁸.

Derridiańską strategię suplementacji można w pewien sposób połączyć z szeroko rozumianą perspektywą intertekstualności, zgodnie z którą – przywołując słowa Rolanda Barthesa – „tekst jest tkanką cytatów wywodzących się z tysięcy źródeł kultury”¹⁰⁹. W najprostszym ujęciu, jej istotą staje się nadawanie dziełom (tekstom) nowego sensu za sprawą cudzych myśli, przynoszące odwołanie właściwego i jednoznacznego ich odczytania. W kontekście muzyki polegać będzie zatem na odnajdywaniu w dziele niejako obcych myśli, zaczerpniętych z konkretnych dzieł bądź też z szeroko pojętej tradycji jako nieograniczonego źródła odniesień¹¹⁰.

O ile odwracanie znaczenia i ważności poszczególnych elementów czy aspektów dzieła muzycznego miało już niejednokrotnie miejsce w historii muzyki – zwłaszcza w okresach awangardowych – to w perspektywie dekonstrukcji przybiera postać rady-

¹⁰⁵ K. Wilkoszewska, *Wariacje na postmodernizm*, Kraków 2008, s. 50.

¹⁰⁶ J. Derrida, *Pozycje*, przeł. A. Dziadek, Katowice 2007, s. 42.

¹⁰⁷ J. Derrida, *Marginesy filozofii*, op. cit., s. 34.

¹⁰⁸ K. Wilkoszewska, op. cit., s. 46.

¹⁰⁹ R. Barthes, *Śmierć autora*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr 1-2, s. 250.

¹¹⁰ Z uwagi na obecność w muzyce P. Szymańskiego licznych nawiązań do tego, co zaistniało, strategia suplementacji ukazana zostaje w kontekście perspektywy intertekstualnej.

kalną. Uprzywilejowanie jakości marginalnych i jednocześnie pozbawianie utworu właściwości najbardziej istotnych, niejednokrotnie decydujących o tożsamości, staje się tu podstawowym działaniem.

Nobilitacja cechy mało znaczącej dokonuje się w twórczości Szymańskiego m.in. za sprawą monotonnego i wielokrotnego (ponad miarę) powtarzania konwencjonalnych zwrotów kadencyjnych (m.in. *quasi una sinfonia*, *Recalling a Serenade*), zwielokrotniania prostych progresji pełniących rolę niemal formotwórczą (m.in. *Ceci n'est pas une ouverture*), utrwalania krótkich, jakby niekompletnych motywów czy jednorodnej, opartej na kilku zaledwie dźwiękach figuracji motywicznej (*quasi una sinfonia*, *Through the Looking Glass*, *Recalling a Serenade*, *Partita IV*, *Pięć utworów na kwartet smyczkowy*).

Szczególnym przykładem uprzywilejowania „właściwości marginalnych” wydaje się kulminacyjny moment pierwszej części *quasi una sinfonia*, w którym następuje długo oczekiwane rozwiązanie harmonicznym napięć w postaci tonicznego akordu h-moll. Poprzez ponad 60-krotne powtórzenie przez wielki skład orkiestrowy twórca niejako podnosi go do rangi wyróżnionych, a jednocześnie uzyskuje wyjątkowo groteskowy wydźwięk czy wręcz parodystyczny efekt.

Przykład 7. P. Szymański, *quasi una sinfonia*, t. 271-276¹¹¹

Odmiennej sposób nobilitacji „jakości podrzędnych” obserwujemy w *Sonacie* na smyczki i perkusję Szymańskiego. Ornamenty zaczerpnięte z *Mazurka* op. 62 nr 2 Karola Szymanowskiego – pełniące w utworze prymarną rolę marginalną, jedynie

¹¹¹ Przykłady nutowe według: P. Szymański, *quasi una sinfonia*, Chester Music/P. Szymański, 1990.

ozdabiającą, stają się u Szymańskiego podstawą dla stworzenia nowej jakości brzmieniowej – oryginalnej i długotrwałej figuracji, która w tym kontekście może zostać odczytana jako subtelny, choć wyraźny ślad, pozostawiony przez twórcę z Atmy.



a)



b)

Przykład 8. a) K. Szymanowski, *Mazurek* op. 62 nr 2, t. 55; b) P. Szymański, *Sonata* na smyczki i perkusję, t. 232-234¹¹².

Spośród licznych strategii powodujących degradację cechy znaczącej podkreślić należy specyficzne podejście Szymańskiego do polifonii. Pozbawiona w utworach kompozytora swej podstawowej właściwości – jaką jest zasada równoczesnego prowadzenia autonomicznych głosów – niejednokrotnie występuje w postaci zawoalowanej, dając ostatecznie zatomizowaną, niemal punktualistyczną wypowiedź, utworzoną przez celowo zdesynchronizowane plany. Zgodnie z ideą twórcy tak zwana „struktura głęboka”, będąca najczęściej prekompozycją polifoniczną o proveniencji barokowej, staje się kanwą dla twórczych przekształceń, o czym Szymański niejednokrotnie mówił: „komponuję struktury polifoniczne, które następnie dekonstruuje i tworzę (...) nowe ich projekcje w różnych, niekompletnych, przekształconych wariantach”¹¹³ (np. *Lux aeterna*, *Partita III*, *Sonata*).

Interesujący przykład niwelowania zasadniczych właściwości polifonii odnajdziemy w *Particie III* na klawesyn amplifikowany i orkiestrę. Podstawą jej ukształtowa-

¹¹² Przykłady nutowe według: P. Szymański, *Sonata* na smyczki i perkusję, Kraków 1987.

¹¹³ P. Szymański w rozmowie z autorką, *op. cit.*

nia jest utrzymana w stylistyce barokowej trzygłosowa fuga, którą Szymański napisał jako „strukturę wyjściową” utworu, zgodnie z założeniami surkonwencjonalizmu. By ukryć ów autorski punkt wyjścia, twórca wykorzystuje „narzędzia” derridiańskie bliskie strategii dyseminacji. Polegają one na „rozsunięciu”, czy „rozproszeniu” – niejako w czasie (brak synchronizacji, liczne pauzy, elementy aleatoryzmu rytmicznego) i w przestrzeni (faktura niemal punktualistyczna, nierzadko heterofoniczna) – prekompozycyjnego, jednoczącego całość wzorca. Biegający w głębi i według słów kompozytora „jak gdyby równoległe do utworu¹¹⁴”, z powodu „rozsunięcia” poszczególnych parametrów, staje się on niemal nieuchwytny. Zgodnie z intencją kompozytora-surkonwencjonalisty nastąpiła zatem de-kompozycja pierwotnego zamysłu twórczego (tutaj: utrzymanej w tradycyjnym, barokowym języku fugi), a następnie jego re-kompozycja na innym, wyższym poziomie.



a)

b)

Przykład 9. P. Szymański, a) fragment fugi – „struktury głębokiej”; b) *Partita III* na klawesyn amplifikowany i orkiestrę, t. 13-15¹¹⁵

¹¹⁴ P. Szymański, *Autorefleksja*, w: *Przemiany techniki dźwiękowej...*, red. L. Polony, *op. cit.*, s. 296.

¹¹⁵ Przykłady nutowe według: P. Szymański, *Partita III*, Chester Music 1986.

Specyficzny przykład zastosowania omawianej strategii odnaleźć można również w *Recalling a Serenade*, gdzie formuła basu Albertiego poprzez sukcesywną zmianę faktury ulega swoistemu „rozsunięciu”. W miejscu typowej dlań figuracji pojawia się quasi-punktualistyczne rozmieszczenie dźwięków, co powoduje całkowitą degradację charakterystycznej motywy, ostatecznie otrzymującej postać niemal nieadekwatną wobec właściwej jej konwencji.



Przykład 10. P. Szymański, *Recalling a Serenade*, t. 135-138¹¹⁶

W ujęciu szerszym strategia dyseminacji uobecnia się również w sposobie budowania *continuum* formy. Zamiast utrwalonych zasad kształtowania wypowiedzi muzycznej czy prowadzenia konsekwentnej narracji pojawia się w utworach Szymańskiego jakby nieuporządkowane zestawianie kontrastujących jakości brzmieniowych, pozostających w relacji niekoherencji. W efekcie powstaje niespójna w audytywnym odbiorze całość, dająca wrażenie wypowiedzi chaotycznej, którą można uznać za przykład formy montażowej. Pewne jej charakterystyczne właściwości dochodzą do głosu w pierwszych częściach *Partity IV, quasi una sinfonietta* czy w *Recalling a Serenade*, gdzie zabawa utrwalonymi przez tradycję formułami nabiera wręcz ironicznego charakteru.

Współwystępowanie heterogenicznych, niemal wykluczających się jakości mogłoby sugerować, że w muzyce Szymańskiego uobecnia się niejednokrotnie idea tworzenia muzyki, przywołując słowa Mieczysława Tomaszewskiego, „»zlepianej« quodlibetowo”¹¹⁷. Niemniej jednak, zdaniem twórcy:

to, że w sztuce wolno z założenia wszystko, jest oczywiste, lecz z samego tego faktu nie wynika jeszcze nic ciekawego. (...) Choć wydaje się, że użyte zostały różne kategorie estetyczne, to założenie jest homogeniczne¹¹⁸.

¹¹⁶ Przykłady nutowe według: P. Szymański, *Recalling a Serenade*, Chester Music/P. Szymański 1996.

¹¹⁷ M. Tomaszewski, *op. cit.*, s. 33.

¹¹⁸ P. Szymański, w: *Książka Programowa Festiwalu Muzyki Pawła Szymańskiego, op. cit.*, s. 71.

Deformacja, dekompozycja czy wreszcie dekonstrukcja funkcjonujących do-tychczas reguł stają się dla kompozytora jedynie narzędziem w osiągnięciu jakby ilu-zorycznego kształtu utworu, bowiem – jak zauważa Andrzej Chłopecki – „pomiędzy realnością muzycznej konwencji i surkonwencjonalnym efektem końcowym toczy się w utworach Szymańskiego nieustanna gra”¹¹⁹.

5. *Postmodernizm
w interpretacji
Pawła Szymańskiego*

Postmodernizm to trend, jakaś tendencja, która uwzględnia specjalny stosunek do tradycji, polegający nie na tradycyjalizmie, nie na wskrzeszaniu tradycji i jej kontynuowaniu, lecz na czerpaniu z niej w sposób dowolny, ale świadomy. (...) Czy moja muzyka się w to wpisuje? Jeżeli ktoś mówi, że tak, przyjmuję to za dobrą monetę¹²⁰.

W nurcie postmodernistycznym, zdaniem Zbigniewa Skowrona, panuje „koeg-zystencja wszystkich możliwych jakości. Do ich punktów odniesienia należy – obok »nowego« – »dawne«, ale już nie na zasadzie spolaryzowanych biegunów, lecz estetycznie równoprawnych pól”¹²¹. Biorąc pod uwagę różne możliwości nawiązywania do przeszłości, jak i nagromadzenie elementów „dawnych” w dziele czy też sposób ich przywoływania, Jann Pasler proponuje odmienne typy postmodernizmu¹²²: (1) łączenia (przenikania), polegający na eklektycznym zestawianiu materiału, pochodzącego z różnych sfer; (2) sprzeciwu¹²³ (radykalny¹²⁴), będący zaprzeczeniem praw konstrukcji czy narracji poprzez kwestionowanie kulturowych kodów, zachwianie relacji, ironiczny komentarz lub dekonstrukcję; oraz (3) reakcji, odrzucający modernistyczną potrzebę ciągłej zmiany i oryginalności. Zgodna z założeniami postmodernizmu asymilacja prze-szłości i „tu i teraz”, w efekcie przynosząca – jak pisze Jadwiga Paja-Stach – „prze-mieszanie idei o różnym rodowodzie”¹²⁵ tworzących swoisty „bazar kultury”, stanowi niejako wspólny mianownik twórczości Szymańskiego. Wyłania się z niej specyficzny obraz kompozy-tora-postmodernisty, którego muzykę przenika szczególnie wyraźne nawiązanie do tra-dycji, różne są natomiast oblicza prowadzonego z nią dialogu.

1. Łączenie myśli „nowych z dawnymi, oryginalnych z zapożyczonymi”¹²⁶, typowe dla „postmodernizmu łączenia, przenikania”¹²⁷ i bliskie zarazem strategii intertek-stualności, okazuje się niemal ideą przewodnią muzyki Szymańskiego. Przywoływanie muzyki czasów minionych w formie aluzji, pseudocytatów, wykorzystywanie konwencji

¹¹⁹ A. Chłopecki, *op. cit.*, s. 86.

¹²⁰ P. Szymański w rozmowie z autorką, *op. cit.*

¹²¹ Z. Skowron, *Nowa muzyka amerykańska*, Kraków 1995, s. 351.

¹²² J. Pasler, *op. cit.*

¹²³ Foster, A. Huysen za: J. Pasler, *op. cit.*

¹²⁴ J. Kramer za: J. Pasler, *op. cit.*

¹²⁵ J. Paja-Stach, *Kompozytorzy polscy wobec idei modernistycznych i postmodernistycznych*, *op. cit.*, s. 56.

¹²⁶ *Ibidem*.

¹²⁷ J. Pasler, *op.cit.*

czy formuł znanych z tradycji, ale sytuowanych w obcych dla nich kontekstach, powoduje niejednokrotnie efekt kolizji motywicznej, stylistycznej lub dramaturgicznej, niekiedy z kolei przynosi wrażenie koherentnego współistnienia odmiennych muzycznych światów (*Sonata, quasi una sinfonia, Recalling a Serenade, Ceci n'est pas une ouverture*).

2. Charakterystyczne dla „postmodernizmu sprzeciwu”¹²⁸ (postmodernizmu radykalnego¹²⁹) zrywanie z zasadami konstrukcji czy zaprzeczanie prawom narracji staje się niejednokrotnie jedną ze strategii Szymańskiego. Ten typ rozwiązań mógłby przywołać skojarzenia z architekturą postmodernistyczną, w której – zdaniem Elżbiety Szczepańskiej – „uroczystym kolumnadom brakuje niekiedy kolumn, a z niektórych kolumn strącono kapitele”¹³⁰. Ścisłe reguły (np. formalne, fakturalne, dramaturgiczne) ulegają dekonstrukcji, powstaje zamierzona dyskontynuacja muzycznej akcji, a cechy uznawane dotychczas za marginalne zyskują status uprzywilejowanych. Konceptcje te prowadzą do silnego zachwiania, a nawet zburzenia wewnętrznych relacji, dając ostatecznie wrażenie montażowości czy nieuporządkowania. Swoista przypadkowość okaże się w większości utworów pozorna, bowiem całością rządzi u Szymańskiego logiczna, ustalona przez twórcę nadrzędna idea (*Sonata, Partita III, Partita IV, quasi una sinfonia, Through the Looking Glass, Pięć utworów*).

3. „Postmodernizm reakcji”¹³¹, negujący tendencję do wprowadzania oryginalnych ń rozwiązań, definiowanych niejednokrotnie na użytek pojedynczego dzieła, zaowocował powrotem do kategorii odrzuconych przez awangardę XX wieku, tak w zakresie wykorzystanych środków muzycznych (np. tonalność, eufoniczność, narracja), jak i w sferze estetyki (duchowość, mistycyzm)¹³². Tonalność i związana z nią eufoniczność, często obecne w muzyce Szymańskiego, służą zbudowaniu pewnego rodzaju pomostu pomiędzy twórcą a odbiorcą, stając się narzędziem umożliwiającym stworzenie odniesień do przeszłości uchwytnych dla słuchacza. Na szczególną uwagę w tym kontekście zasługują dzieła, w których kompozytor sięga do tekstu – najczęściej religijnego. Podejmowana w nich ważka problematyka dotycząca nieuchronności przemijania życia, ludzkiej egzystencji, wyrażana w tekście, a także podkreślana adekwatnymi do przedstawianego tematu środkami muzycznymi, kieruje ku wartościom takim jak piękno, duchowość, a nawet *sacrum*. Wydaje się, że w obliczu filozofii postmodernistycznej, kwestionującej istnienie tradycyjnych wartości¹³³ czy jakichkolwiek aksjologicznych kategorii, ten rodzaj odniesień znacząco wykracza poza jej obszar (*Gloria, Miserere, In Paradisum, Lux aeterna, Drei Lieder nach Trakt*).

Jak znacząco zauważył Andreas Huyssen: „żyjemy w pejzażu postmodernizmu, który równocześnie ogranicza nasze horyzonty i otwiera je przed nami. To nasz dylemat i nasza nadzieja”¹³⁴.

¹²⁸ Foster, A. Huyssen, za: J. Pasler, *op. cit.*

¹²⁹ J. Kramer, za: J. Pasler, *op. cit.*

¹³⁰ E. Szczepańska, *Książka Programowa Festiwalu Muzyki Pawła Szymańskiego, op. cit.*, s. 55.

¹³¹ J. Pasler, *op. cit.*

¹³² J. Pasler, *op. cit.*

¹³³ A. Jarzębska, *Modernizm i postmodernizm w refleksji o muzyce*, w: *Idee modernizmu i postmodernizmu w poetyce kompozytorskiej i w refleksji o muzyce, op. cit.*, s. 14.

¹³⁴ A. Huyssen, *Nad mapą postmodernizmu*, przeł. J. Margański, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1996, s. 519.

Myślę, że od tradycji nie można się uwolnić, ponieważ trzeba by wówczas uwolnić się od całej swojej świadomości (...).

Nawet jeśli sztuka jest oparta na całkowitej jej negacji (...) to jest to również pewna gra z tradycją.

Nie ma ucieczki od tradycji – będzie to zawsze postawa wobec¹³⁵.

Mimo iż muzyka Pawła Szymańskiego kojarzona jest przede wszystkim z pewnego rodzaju grą konwencjami, nie zawsze towarzyszy jej ironiczne przywołanie elementów przeszłości, a niejednokrotnie może być odczytana jako zestrojenie „dawnego” z „nowym”, podjęte w zasadniczych celach. Mając na uwadze różne typy przyjętej postawy wobec tego, co minione, Teresa Malecka rozróżnia „postawę postmodernistyczną i postawę *serio*”¹³⁶. Jadwiga Paja-Stach z kolei, w nurcie postmodernistycznym, postawie *seria* przeciwstawia postawę *buffa*¹³⁷.

Bezpośredni kontakt z muzyką Pawła Szymańskiego przynosi nieodparte wrażenie prowadzenia twórczej zabawy z formułami muzyki dawnej, wobec której kompozytor wyraźnie się dystansuje. Można powiedzieć, że traktuje je niczym tworzywo i niemal bez skrupołów poddaje działaniom niejako destrukcyjnym (dekonstrukcja, demontaż, dyskontynuacja). Łamanie czy ironiczne wykorzystywanie skodyfikowanych w przeszłości reguł, świadome igranie z odbiorcą, z jego przyzwyczajeniami i oczekiwaniami, mogłoby zostać odczytane jako przyjęcie przez twórcę postawy *buffa*. Zdaniem Pai-Stach polega ona na dystansowaniu się od tradycji, „wyrażanym poprzez parodię dawnych stylów (...), łączenie starego z nowym w sposób opozycyjny i podejmowanie gry, zabawy z odbiorcą w oparciu o jego znajomość wielu konwencji artystycznych z różnych epok”¹³⁸. Być może jednak i w tym przypadku postawa twórcy okaże się bliższa kategorii *seria*, gdy muzykę Szymańskiego odczytamy – podążając za myślą Krzysztofa Szwejgiera – jako „gorzką diagnozę cech kondycji współczesnej”¹³⁹. Mimo zapewnienia kompozytora, że „pisanie utworów pełniących funkcję polemiki, *glossy*, komentarza do innego utworu czy do recepcji współczesnej muzyki w ogóle”¹⁴⁰ nie było nigdy jego celem, to jednak – z dużą ostrożnością – można podjąć próbę uznania muzyki Szymańskiego, jak czyni to Andrzej Chłopecki, za swoistą „krytykę współczesnej, powierzchownej percepcji muzyki przeszłości, z której do wyobraźni społeczeństwa fonograficznego najsilniej przemawiają niemal wyłącznie obiegowe zwroty i konwencjonalne gesty”¹⁴¹. W tym rozumieniu użyte przez twórcę środki typu *buffa* stanowiłyby jedynie medium służące do podkreślenia – w konwencji *seria* – pewnych tendencji, charakterystycznych dla czasów obecnych (*quasi una sinfonia*, *Recalling a Serenade*, *Ceci n'est pas une ouverture*, *Through the Looking Glass*, *Partita III*, *Partita IV*). W wielu utworach Szymańskiego daje się bowiem zaobserwować szczególny zwrot

¹³⁵ P. Szymański w rozmowie z autorką, *op. cit.*

¹³⁶ T. Malecka, *op. cit.*

¹³⁷ J. Paja-Stach, *Kompozytorzy polscy wobec idei modernistycznych i postmodernistycznych*, *op. cit.*, s. 57.

¹³⁸ *Ibidem*.

¹³⁹ K. Szwejgier, *Muzyczne reprezentacje idei filozoficznych. Trzy przybliżenia*, w: *Filozofia muzyki. Studia*, red. K. Guczalski, Kraków 2003, s. 127.

¹⁴⁰ P. Szymański w rozmowie z autorką, *op. cit.*

¹⁴¹ A. Chłopecki, *Książka Programowa Festiwalu Muzyki Pawła Szymańskiego*, *op. cit.*, s. 86.

ku tradycji, pozwalający uznać ją – przywołując słowa Maleckiej – za „nośnik istotnych wartości”¹⁴². Wówczas nad strategią dekomponowania utrwalonych porządków dominuje „przyswojenie do nowoczesnego warsztatu elementów muzyki dawnej, traktowanych z atencją”, co charakterystyczne jest – jak zauważa Paja-Stach – dla postawy *seria*¹⁴³. Ten rodzaj podejścia do tradycji w sposób szczególny uobecnia się w kompozycjach wokalnie-instrumentalnych Szymańskiego. Być może o wyjątkowym ich obliczu decydują wybrane przez twórcę teksty, dotyczące najistotniejszych problemów dzisiejszego człowieka, o których nie sposób mówić z dystansu czy wręcz w żartobliwym tonie. W tym kontekście niezwykle trafne i wciąż aktualne wydają się słowa Eugeniusza Knapika, który znacząco stwierdza, że

sztuka tylko dlatego towarzyszy przez tyle wieków człowiekowi, iż nie jest tylko grą, nie jest popisem, żonglerką dźwiękową lub słowną, nie jest poszukiwaniem i gieldą nowości, ale niezmiennie stawia pytania najistotniejsze i będzie próbowała poszukiwać na nie odpowiedzi, których chyba nigdy nie da do końca¹⁴⁴.

Dążenie Pawła Szymańskiego do odnalezienia własnej tożsamości twórczej wyraża się jednocześnie w działaniach w pewnym sensie przeciwstawnych: z jednej strony w czerpaniu z tego, co minione i w wyraźnym obcowaniu z przeszłością, z drugiej – w radykalnym jej przełamaniu i w śmiałym wprowadzaniu nowych rozwiązań. Charakterystyczna jest zatem swoista dialektyka tradycji i „imperatywu modernistycznej odkrywczosci”¹⁴⁵, sformułowana przez Andrzeja Chłopeckiego w sposób następujący:

można wskazać na dwa wektory estetyczne tej muzyki: pierwszym z nich jest „dawność” realizowana konwencjami przeszłości, drugim nowoczesna odkrywczosc środków muzycznego wyrazu, w tym typu ruchu, faktury i barwy dźwięku¹⁴⁶.

Wydaje się, że twórcze „balansowanie” pomiędzy wspomnianym przez kompozytora „banałem i bełkotem”, a więc spojrzeniem konserwatywnym i bezrefleksyjnie nowoczesnym, niejako wpisane jest w egzystencję współczesnego artysty, świadomego, iż – jak mówi Paweł Szymański – „paradoksalnie (...), cechą starzejącą się najszybciej jest właśnie nowość”¹⁴⁷.

¹⁴² T. Malecka, *op. cit.*

¹⁴³ J. Paja-Stach, *op. cit.*, s. 57.

¹⁴⁴ E. Knapik w rozmowie z autorką, czerwiec Katowice 2004.

¹⁴⁵ A. Chłopecki, *Książka Programowa Festiwalu Muzyki Pawła Szymańskiego, op. cit.*, s. 114.

¹⁴⁶ *Ibidem.*

¹⁴⁷ P. Szymański w rozmowie z autorką, *op. cit.*

On musical and aesthetic beliefs of Paweł Szymański

The encounter with music of Paweł Szymański evokes a compelling impression of a creative play with formulas of early music, which, being a fundamental idea of Szymański's creative output, involves, according to the composer, a simultaneous use of "some elements of convention" and distancing oneself from them by means of "quotation marks, metaphor or paradox". A combination and confrontation of various musical worlds, drawing on the past and radically breaking with tradition or setting unusual contexts for already well-established conventions, all these create an impression of an apparent disorder, peculiar polystylistics and a postmodern variety. However, it turns out that behind that play with a listener and their habits, there is always an overall idea characterized by logical principles and strict rules. This concept derived from an original/youthful idea referred to by the composer as "surconventionalism", which in Szymański's music takes on a unique form, resulting in a creation of fascinating, though still not fully discovered musical oeuvre.

Bibliografia

- Balbus Stanisław, *Między stylami*, Universitas, Kraków 1996.
- Barthes Roland, *Śmierć autora*, przeł. Michał Paweł Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr 1-2.
- Chłopecki Andrzej, w: *Książka Programowa Festiwalu Muzyki Pawła Szymańskiego*, red. Andrzej Chłopecki, Katarzyna Naliwajek, Polskie Wydawnictwo Audiowizualne, Warszawa 2006.
- Derrida Jacques, *De la grammatologie (O gramatologii)*, przeł. Bogdan Banasiak, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999.
- Derrida Jacques, *Marginesy filozofii*, przeł. Adam Dziadek, Janusz Margański, Paweł Pieniążek, Wydawnictwo KR, Warszawa 2002.
- Derrida Jacques, *Pozycje*, przeł. Adam Dziadek, Fa-Art, Katowice 2007.
- Fiugajska Beata, *Technika dekonstrukcji w twórczości Pawła Mykietyna*, Akademia Muzyczna, Kraków 2013.
- Głowiński Michał, *Intertekstualność, groteska, parabola*, Universitas, Kraków 2000.
- Głowiński Michał, *Literackość muzyki, muzyczność literatury*, w: *idem, Narracje literackie i nieliterackie*, red. Ryszard Nycz, Universitas, Kraków 1997.
- Hatten Robert S., *The Place of Intertextuality in Music Studies*, „American Journal of Semiotics” 1985, t. 3.
- Huyssen Andreas, *Nad mapą postmodernizmu*, przeł. Janusz Margański, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. Ryszard Nycz, Wyd. Baran i Suszczyński, Kraków 1996.
- Jarzębska Alicja, *Modernizm i postmodernizm w refleksji o muzyce*, w: *Idee modernizmu i postmodernizmu w poetyce kompozytorskiej i w refleksji o muzyce*, red. Alicja Jarzębska, Jadwiga Paja-Stach, Musica Iagellonica, Kraków 2007.
- Knapik Eugeniusz w rozmowie z Natalią Szwab, Katowice 2004.
- Kostkiewiczowa Teresa, hasła: *Aluzja; Cytat; Palimpsest*, w: *Słownik terminów literackich*, red. Janusz Sławiński, Ossolineum, Wrocław 2008.
- Kramer Jonathan D., *O genezie muzycznego postmodernizmu*, przeł. Dorota Maciejewicz, „Muzyka” 2000, nr 3.
- Kristeva Julia, *Słowo, dialog i powieść*, przeł. W. Grajewski, w: *Bachtin. Dialog – język – kultura*, red. Eugeniusz Czapplewicz, Edward Kasperski, PWN, Warszawa 1983.
- Krupowicz Stanisław, *Surkonwencjonalizm*, „Vivo” 1994, nr 1.
- Lissa Zofia, *O cytacie w muzyce*, w: *eadem, Szkice z estetyki muzycznej*, PWM, Kraków 1965.

- Malecka Teresa, *Muzyka między Wschodem a Zachodem. O szczególnej roli tradycji w polskiej muzyce współczesnej*, Międzynarodowy Kongres Muzykologiczny, Londyn 2002.
- Markowski Michał Paweł, *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, Homini, Kraków 2003.
- Mika Bogumiła, *Cyfat w muzyce polskiej XX wieku*, Musica Iagellonica, Kraków 2008.
- Muzyka w muzyce. Spotkania muzyczne w Baranowie*, red. Teresa Malecka, Leszwa Polony, Akademia Muzyczna, Kraków 1980.
- Nycz Ryszard, *Poetyka intertekstualna: tradycje i perspektywy*, w: Krzysztof Penderecki – muzyka ery intertekstualnej, red. Ewa Siemda, Mieczysław Tomaszewski, Akademia Muzyczna, Kraków 2005.
- Nycz Ryszard, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Universitas, Kraków 2000.
- Paja-Stach Jadwiga, *Kompozytorzy polscy wobec idei modernistycznych i postmodernistycznych*, w: *Idee modernizmu i postmodernizmu w poetyce kompozytorskiej i w refleksji o muzyce*, red. Alicja Jarzębska, Jadwiga Paja-Stach, Musica Iagellonica, Kraków 2007.
- Paja-Stach Jadwiga, *Lutosławski i jego styl muzyczny*, Musica Iagellonica, Kraków 1997.
- Pasler Jann, hasło: *Postmodernism*, w: *Grove Music Online. Oxford Music Online*.
- Skowron Zbigniew, *Nowa muzyka amerykańska*, Musica Iagellonica, Kraków 1995.
- Szczepańska Elżbieta, w: *Książka Programowa Festiwalu Muzyki Pawła Szymańskiego*, red. Andrzej Chłopecki, Katarzyna Naliwajek, Polskie Wydawnictwo Audiowizualne, Warszawa 2006.
- Szwajgier Krzysztof, *Muzyczne reprezentacje idei filozoficznych, Trzy przybliżenia*, w: *Filozofia muzyki. Studia*, red. Krzysztof Gucałski, Musica Iagellonica, Kraków 2003.
- Szwarcman Dorota, *40 x Szymański*, „Ruch Muzyczny”, 2007, nr 1.
- Szymański Paweł, *Lux aeterna*, Chester Music 1985.
- Szymański Paweł, *Partita III*, Chester Music 1986.
- Szymański Paweł, w: M. Ługowska, *Rozwiązać łamigłówkę*, „Ruch Muzyczny” 1986, nr 18.
- Szymański Paweł, *Autorefleksja*, w: *Przemiany techniki dźwiękowej, stylu i estetyki w polskiej muzyce lat 70.*, red. Leszek Polony, Akademia Muzyczna, Kraków 1986.
- Szymański Paweł, *Sonata* na smyczki i perkusję, PWM, Kraków 1987.
- Szymański Paweł, *quasi una sinfonietta*, Chester Music/Paweł Szymański 1990.
- Szymański Paweł, *Pięć utworów* na kwartet smyczkowy, PWM/Chester Music 1992
- Szymański Paweł, *Miserere*, Chester Music 1993.
- Szymański Paweł, w: Mieczysław Kominek, *Gdzie się mieści dusza?*, „Studio” 1996, nr 9.
- Szymański Paweł, *Recalling a Serenade*, Chester Music/Paweł Szymański 1996.
- Szymański Paweł w rozmowie z Katarzyną Naliwajek, w: *Książka Programowa Festiwalu Muzyki Pawła Szymańskiego*, red. Andrzej Chłopecki, Katarzyna Naliwajek, Polskie Wydawnictwo Audiowizualne, Warszawa 2006.
- Szymański Paweł, w: *Książka Programowa Festiwalu Muzyki Pawła Szymańskiego*, red. Andrzej Chłopecki, Katarzyna Naliwajek, Polskie Wydawnictwo Audiowizualne, Warszawa 2006.
- Szymański Paweł – rozmowa z Natalią Szwab (niepublikowana), Warszawa, listopad 2009.
- The Liber Usualis*, red. Benedictines of Solesmes, Desclee & co, Tournai 1961.
- Tomaszewski Mieczysław, *O muzyce polskiej w perspektywie intertekstualnej*, Akademia Muzyczna, Kraków 2005.
- Wilkoszewska Krystyna, *Wariacje na postmodernizm*, Universitas, Kraków 2008.