

Natalia Szwab, doktor sztuki, teoretyk muzyki, asystent w Katedrze Teorii i Interpretacji Dzieła Muzycznego Akademii Muzycznej w Krakowie, dyplomowany nauczyciel przedmiotów ogólnomuzycznych w PSM II st. im. W. Żeleńskiego w Krakowie. W roku 2014 uzyskała stopień doktora sztuk muzycznych za pracę doktorską *Między tradycją a awangardą. Muzyka Pawła Szymańskiego*, napisaną pod kierunkiem prof. dr hab. Teresy Maleckiej w Akademii Muzycznej w Krakowie (grant Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego w latach 2009-2013). Za wspomnianą rozprawę otrzymała Nagrodę im. ks. prof. Hieronima Feichta, przyznaną w Konkursie Związku Kompozytorów Polskich (2014) oraz Nagrodę Prezesa Rady Ministrów za wyróżnioną pracę doktorską (2015). Rezultaty swych badań, skoncentrowanych wokół zagadnień polskiej muzyki współczesnej oraz problematyki filozoficzno-estetycznej kultury XX i XXI wieku, prezentowała wielokrotnie w postaci referatów na międzynarodowych konferencjach muzykologicznych i semiotycznych w kraju i za granicą.

Natalia Szwab

Akademia Muzyczna w Krakowie

<https://orcid.org/0000-0002-8168-5894>

Granice artystycznej wolności. Pawła Szymańskiego powroty do tradycji

Żadna nuta postawiona na pięciolinii nie jest zdeterminowana tym, że komuś coś się podobało, czy też nie podobało. [...] Czy poddam się, czy też nie, wpływom zewnętrznym, to nie jest mój wybór. Po prostu ja nie mam takiego wyboru i robię to – jest to jakaś sprzeczność – co chcę. Jednocześnie jest to w jakiś sposób zdeterminowane. Tym samym zrozumiałem, być może, jakąś część dość tajemniczego zdania Sorena Aabye’a Kierkegarda, że „wolność jest poza wszelkim wyborem”¹.

Zakorzeniona w tradycji, czy wręcz w nią uwikłana muzyka Pawła Szymańskiego określana jest najczęściej jako przejaw myślenia postmodernistycznego. Indywidualne rozumienie tego, co dawne, minione, wreszcie – co utrwalone i konwencjonalne, ujawnia się w muzyce kompozytora w kilku sferach, zarówno na poziomie techniki (łamanie utrwalonych reguł, konwencji), jak i semantyki jego dzieł (odwołanie do kompetencji odbiorcy). Uchwytne jest również w podejściu Szymańskiego do kategorii gatunku, rozumianej przez kompozytora w sposób zróżnicowany.

1 Paweł Szymański, *Autorefleksja* [w:] Album DVD, Polskie Wydawnictwo Audiowizualne, Warszawa 2007.

Gatunek w twórczości Pawła Szymańskiego

W dorobku twórcy obecne są utwory, których tytuły odsyłają do utrwalonych przez tradycję gatunków. W dobie awangardowych przemian, dotyczących zarówno języka muzycznego, jak i funkcjonujących przez wieki wzorców, rodzi się pytanie o dzisiejsze ich oblicze – o ich tożsamość, o związek z przeszłością i z archetypem. Jak pisał Michaił Bachtin:

Gatunek zawsze pozostaje tenże, a nie taki sam, zawsze jest stary i nowy jednocześnie. [...] Gatunek żyje terażniejszością, ale zawsze pamięta swoje dzieje, swoje początki. Gatunek to reprezentant twórczej pamięci w procesie rozwoju literatury. Właśnie dlatego może on zapewnić jedność i ciągłość tego rozwoju².

W twórczości Szymańskiego wyróżnić można co najmniej trzy zasadnicze i najbardziej charakterystyczne spojrzenia kompozytora na kwestię problematyki gatunku, które można zinterpretować jako:

- replikę gatunku (Stanisław Balbus: „jawne naśladownictwo”³),
- postmodernistyczny dystans wobec gatunku i grę z oczekiwaniami odbiorcy,
- twórczą reinterpretację gatunku utrwalonego przez tradycję (Michaił Bachtin: „pamięć gatunkowa”⁴, Stanisław Balbus: „aktywna kontynuacja”⁵),

Tradycja jako „punkt odniesienia”⁶

Przykładem szczególnym są utwory Szymańskiego stanowiące swoistą replikę gatunku. W zamyśle kompozytora powstają jako „struktura pierwotna”⁷ kompozycji mających zaistnieć w przyszłości, co wyjaśnia sam twórca: „najpierw coś zostaje stworzone, a następnie – poprzez

2 Michaił Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, tłum. N. Modzelewska, PIW, Warszawa 1970, s. 164.

3 Stanisław Balbus, *Między stylami*, Universitas, Kraków 1996.

4 M. Bachtin, op. cit.

5 S. Balbus, op. cit.

6 Mieczysław Tomaszewski, *O muzyce polskiej w perspektywie intertekstualnej*, Akademia Muzyczna, Kraków 2005, s. 16-17.

7 Sformułowanie pochodzi od kompozytora; w tym samym znaczeniu pojawia się niekiedy zwrot: „struktura głęboka”.

transformację punktu wyjścia – przekształca się w coś nowego”⁸. Tworzone w tym celu pra-utwory stają się jedynie – jak mówi Szymański – „podtekstem innych utworów, tych «prawdziwych», i w ten sposób prowadzą swoje ukryte życie. [...] Utwory takie pisują po prostu dla przyjemności”⁹. Funkcjonują one dwojako. Najczęściej stanowią wspomniany już na początku p u n k t w y j ś c i a dla skomponowania nowej jakości wedle surkonwencjonalnej idei twórcy – by przywołać jeden z najbardziej rozpoznawalnych przykładów, gdzie trzygłosowa fuga napisana przez twórcę w konwencji barokowej (przykł. 1) stała się podstawą ukształtowania *Partity III* na klawesyn i orkiestrę (przykł. 2).



Przykład 1. P. Szymański, *Fuga d-moll*, domniemana „struktura głęboka”¹⁰, partytura udostępniona dzięki uprzejmości kompozytora, t. 1-4

Przykład 2. P. Szymański, *Partita III* na klawesyn i orkiestrę, Chester Music 1986, s. 4, t. 4-6. Publikacja wszystkich przykładów pochodzących z Chester Music za zgodą wydawnictwa

- 8 Paweł Szymański w rozmowie z Natalią Szwab. Rozmowa nieautoryzowana.
- 9 Paweł Szymański w rozmowie z Katarzyną Naliwajek [w:] *Festiwal Muzyki Pawła Szymańskiego*, red. A. Chłopecki, K. Naliwajek, Polskie Wydawnictwo Audiowizualne, Warszawa 2006, s. 13.
- 10 Sformułowanie pochodzi od kompozytora.

Bywa, wyjątkowo, iż odniesienie do tego, co minione traktowane jest – przywołując sformułowanie Mieczysława Tomaszewskiego na temat istnienia „muzyki w muzyce”¹¹ – jako punkt dościsła. *Une Suite de pièces de clavecin par Mr. Szymański* (2001), zakorzeniona w osiemnastowiecznej tradycji muzycznej, prawdopodobnie została pomyślana jako punkt wyjścia, czy też „struktura głęboka” utworu docelowego. Opublikowana za namową przyjaciół kompozytora zafunkcjonowała w życiu muzycznym, stając się jednym z wyjątkowych utworów Szymańskiego, wpisanych do katalogu jego twórczości. Zdaniem Andrzeja Chłopeckiego, „[...] [utwór] zdaje się sygnalizować fakt w historii niebywały: oto na początku XXI wieku jest możliwe wzbogacanie historii muzyki XVIII, niejako *ex post* w jej materii i esencji”¹². Mimo iż Szymański zastrzega, że pewne elementy zawarte w *Suicie*, „świadczą o tym, że nie mogłaby być napisana przez Bacha”¹³, Chłopecki zaliczył ją do bogatej „kolekcji Suit i Partit”¹⁴ kantora z Lipska (przykł. 3). Szymański przyznaje:

Pisząc *Suitę* – 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 stylistycznymi¹⁵.

Wydaje się jednak, iż owa fascynacja wzorcem doprowadziła do sytuacji, w której – parafrazując wypowiedź Balbusa¹⁶ – Bach jest właścicielem stylu, ale nie wypowiedzi; natomiast Szymański – właścicielem wypowiedzi, ale nie stylu.



Przykład 3. P. Szymański, *Une Suite de pièces de clavecin par Mr. Szymański*, s. 9, t. 1-2, partytura udostępniona dzięki uprzejmości kompozytora

- 11 M. Tomaszewski, *O muzyce polskiej...*, op. cit.
- 12 Andrzej Chłopecki, komentarz do płyty: *Paweł Szymański. Utwory fortepianowe*, EMI Music Poland, 2006.
- 13 P. Szymański w rozmowie z K. Naliwajek, op. cit., s. 13.
- 14 A. Chłopecki, op. cit.
- 15 P. Szymański w rozmowie z K. Naliwajek, op. cit., s. 13-14.
- 16 Parafraza słów Stanisława Balbusa w odniesieniu do tekstów Mikołaja Sępa Szarzyńskiego i Kazimierza Wyki, S. Balbus, op. cit., s. 27.

Dystans wobec tradycji i utrwalonych przez nią wzorców

Są w twórczości Szymańskiego również takie utwory, których tytuły zawierają wprawdzie dookreślenie gatunkowe (według kategorii Gérarda Genette'a traktować je można za odniesienia paratekstualne¹⁷), a jednocześnie „podpowiadają” zachowanie swego rodzaju dystansu wobec zbyt pospiesznej (czy pochopnej) próby ich klasyfikowania (*quasi una sinfonia*, *Recalling a Serenade*, *Ceci n'est pas une ouverture*).

Wprawdzie trzyczęściowa, zróżnicowana pod względem agogicznym i ekspresyjnym *quasi una sinfonia* (1990) wykazuje na poziomie makro związek z modelem wczesnej symfonii, to ukształtowanie poszczególnych jej części odbiega od utrwalonych reguł. W sposób szczególny uwidacznia się to w procesie kształtowania myśli – tak *quasi*-tematów, jak i motywów pobocznych – celowo urywanych, by tak rzec: dyskontynuowanych, zestawianych szeregowo i ukazywanych w różnych, często obcych dlań kontekstach (przykł. 4, s. 86). Kompozytor wyjaśnia:

Jest to napisane „jak gdyby”. Wprawdzie składnia istnieje, ale poprzez cięcia, czy sposób zestawienia, ewidentnie zostaje naruszona, działam wbrew jej zasadom. Z kolei poprzez kompilację założeń niewłaściwych, z punktu widzenia składni tej muzyki, wychodzi coś w rodzaju allegra sonatowego – z ekspozycją, przetworzeniem i reprzyżą. Uważam nawet, że istnieje tam dualizm tematyczny. Potrafię to wskazać. Wszystko oparte jest na zasadach, które urągają choćby prawom kontynuacji harmoniczej czy rytmicznej – to jakby dekonstrukcja i rekonstrukcja¹⁸.

Ów demontaż, budzący niejednokrotnie u słuchacza poczucie gry z jego oczekiwaniami, stanowi celową i z góry założoną strategię kompozytora, który wyjaśnia: „myślę, że uruchamianie w słuchaczu [...] fałszywych tropów i stawianie pytań jest dodatkowym elementem gry z odbiorcą. Tytuł, który jest częścią, etykietą utworu, stanowi element takiej gry”¹⁹.

17 Gérard Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, tłum. T. Stróżyński, A. Milecki, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1982, s. 7-13.

18 Paweł Szymański w rozmowie z autorką.

19 Ibidem.

Przykład. 4. P. Szymański, *quasi una sinfonieta*, Chester Music/Paweł Szymański 1990, s. 11, t. 59-62

Ceci n'est pas une ouverture (2007) w zakresie makroformy nawiązuje do modelu funkcjonującej w XVII wieku uwertury włoskiej, z żywiołowymi częściami skrajnymi i z opozycyjną względem nich częścią środkową. Wydawałoby się, że tradycyjny model przełamany zostaje pod koniec utworu, kiedy pojawia się nowy, jakby niekoherentny względem całości fragment: na tle partii klawesynu wiolonczela prowadzi solową i ostatecznie niedokończoną wypowiedź, skomponowaną na wzór barokowego operowo-oratoryjnego recytatywu. W tym kontekście można by sądzić, iż wbrew przewrotnemu tytułowi, utwór właśnie jest egzemplifikacją siedemnastowiecznego gatunku – jest uwerturą! Wieńczący dzieło recytatyw jednoznacznie wskazuje na zaistnienie jakiegoś dalszego ciągu²⁰ (arii?), który w kompozycji Szymańskiego nie znajduje jednak dopełnienia, nagle zostaje przerwany (przykł. 5, s. 87).

20 Podobny układ komponentów (uwertura–recytatyw–aria) obecny jest m.in. w operze *Rinaldo* G.F. Haendla.

*) 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 5. P. Szymański, *Ceci n'est pas une ouverture*, s. 54, t. 238-241, partytura udostępniona dzięki uprzejmości kompozytora

Słowa kompozytora, który odnosząc się do własnej twórczości mówi: „powracają pewne elementy tradycji, ale nie są one koherentną próbą kontynuacji jakiegoś dawniejszego stylu, tylko stanowią grę konwencjami, grę ułudami, złudzeniami”²¹, ujawniają nadrzędną ideę jego twórczości, zawartą również w *sinfoniectie*, czy w *Uwerturze*. Postmodernistyczny cudzysłów powoduje wrażenie twórczej zabawy, adresowanej do kompetentnego odbiorcy – znającego utrwalone zasady przeszłości, a zarazem otwartego na ich przełamywanie.

Twórcza reinterpretacja

Tak znamienna dla postawy i muzyki Szymańskiego twórcza reinterpretacja tradycji, najsilniej o sobie daje znać między innymi w utworach odsyłających do niezwykle ważkich gatunków w historii muzyki – w *Koncertcie fortepianowym* (1994), czy w *Drei Lieder nach Trakl* (2002)²².

Koncertująca i popisowa rola instrumentu solowego, będąca wyznacznikiem modelu koncertu, w utworze Szymańskiego ustąpiła miejsca rozwiązaniom indywidualnym. W partii fortepianu stosuje kompozytor krótkie motywy przedzielane pauzami, prezentowane w różnych rejestrach, sprawiające wrażenie myśli niedokończonych.

21 Paweł Szymański w rozmowie z autorką.

22 Istnieją wersje: *Drei Lieder nach Trakl* na sopran i orkiestrę kameralną (2002), na sopran i fortepian (2002), na alt i fortepian (2004).

Elżbieta Szczepańska-Lange zauważa wręcz „dziurki» w fakturze fortepianu [...]”²³, podkreślając jednocześnie nietypową, bo „niewirtuozowską” rolę instrumentu: „[...] żadnych popisów (choć diabelne trudności wykonawcze)”²⁴. Niemniej można w *Koncertie* wyróżnić pewne strategie charakterystyczne dla tradycyjnego pianizmu, choćby: solistyczną *toccatową* ekspozycję o motorycznym charakterze, figuracyjną *codę*, czy formuły sugerujące związek z rozwiązaniami i estetyką późnego romantyzmu. Odzywają się w nich – używając sformułowania Tomaszewskiego w jego rozważaniach o intertekstualności – „reminiscencje znanych formuł”, czy „echa przeszłości”; do głosu dochodzą „podświadome refleksy pamięci”²⁵. W utworze obecna jest również typowa dla gatunku idea koncertowania zespołu orkiestrowego i instrumentu solowego. Charakteryzuje się ona albo ich współzawodniczeniem (z ostatecznie nadrzędną partią fortepianu w części pierwszej) albo współgraniem, a nawet zjednoczeniem obu partii (w części drugiej), kiedy fortepian staje się niejako jednym z instrumentów orkiestry, jednym z jej czynników kolorystycznych (por. przykł. 6, s. 89). Wydaje się zatem, iż w oparciu o osiągnięcia poprzedników, kompozytor dokonał tu reinterpretacji gatunku, niejako podążając za myślą Carla Dahlhausa, który stwierdza, iż „w prawdziwej i substancjalnej nowości tradycja jest stale zawarta i przewyciężana”²⁶.

Miejsce wyjątkowe zajmują w twórczości Szymańskiego *Drei Lieder nach Trakl*. Zdziwić może już sam fakt, iż kompozytor uznawany za postmodernistę sięgnął po gatunek wypowiedzi lirycznej i, co ważne, potraktował go z powagą. Trzy umuzycznione przez Szymańskiego liryki pochodzą z różnych zbiorów poezji Georga Trakla. Jego twórczość, za sprawą przewijających się wspólnych motywów, zwrotów, czy skojarzeń – jak pisze Ewa Kuryluk – „zmienia się w jeden jedyny wiersz”²⁷, przepiętny atmosferą jesiennego mroku, ciemności, obłądki, a także samotnej wędrowki. W pieśniach Szymańskiego uobecniają się z jednej strony właściwości przynależne gatunkowi *Lied*²⁸,

23 Elżbieta Szczepańska-Lange, Recenzja płyty *Koncerty fortepianowe* (Panufnik, Lutosławski, Szymański), „Studio”, 1999, nr 1, s. 33.

24 Ibidem.

25 M. Tomaszewski, *O muzyce polskiej...*, op. cit., s. 31.

26 Carl Dahlhaus, *Estetyka muzyki*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007, s. 117.

27 Ewa Kuryluk, *Wiedeńska Apokalipsa*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974, s. 220.

28 Mieczysław Tomaszewski, *Od wyznania do wołania. Studia nad pieśnią romantyczną*, Akademia Muzyczna, Kraków 1997.

The image displays a page of a musical score for orchestra and piano. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- ob 2** (Oboe 2): Treble clef, playing a melodic line with dynamics *pp*, *pp*, and *mp*.
- ob 3** (Oboe 3): Treble clef, playing a melodic line with dynamics *pp*, *mp*, and *pp*.
- cl 1** (Clarinet 1): Treble clef, playing a melodic line with dynamics *pp* and *mp*.
- cl 2** (Clarinet 2): Treble clef, playing a melodic line with dynamics *mp* and *pp*.
- fg 1** (Bassoon 1): Bass clef, playing a melodic line with dynamics *mp* and *pp*.
- tr 3** (Trumpet 3): Treble clef, playing a melodic line with dynamics *pp*.
- pf** (Piano): Grand staff (treble and bass clefs), playing a complex accompaniment with various articulations.
- vi 1-4** (Violins 1-4): Treble clef, marked with *gliss* and a fermata.
- vc 1-4** (Violas 1-4): Bass clef, marked with *gliss* and a fermata.
- vb 1-3** (Vibraphone 1-3): Bass clef, marked with *gliss* and a fermata.
- vb 4-6** (Vibraphone 4-6): Bass clef, marked with *gliss* and a fermata.

Przykład 6. P. Szymański, *Koncert na fortepian i orkiestrę*, cz. II, Chester/PWM 1994, s. 37, t. 92-94

a z drugiej – ich przeciwieństwa, cechy wykraczające poza granice gatunku i niemal wykluczające przynależność do niego. Mając w pamięci myśl Tomaszewskiego, iż „*Lied* jako żywy gatunek,

rozgrywała swe istnienie między wieloma antynomicznymi, względnie komplementarnymi właściwościami²⁹, można zauważyć, iż *Drei Lieder nach Trakl* Szymańskiego reprezentują właśnie ów bogaty i różnorodny świat pieśni, w którym – jak pisze autor – „nie chodzi o uciechę dla uszu, ani o zadziwienie sztuką, czy o zaskoczenie [...] – lecz jedynie o wzruszenie”³⁰ (przykł. 7).

The image displays a page of a musical score for 'Ein Traum' by P. Szymański. The score is arranged in a system with multiple staves. From top to bottom, the staves are labeled: cel (cello), vbf (violin/bassoon), pf (piano), ar (alto saxophone), stua (string quartet), sopr (soprano), vn I (violin I), vn II (violin II), vl (viola), and vc (violin). The vocal line (soprano) includes the lyrics: 'Mich dünkt, ich träum- te von Ster- nen'. The score includes various musical notations such as dynamics (p, pp, f, ppp), articulation (accents, slurs), and performance instructions like 'rall' and 'con sord'. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Przykład 7. P. Szymański, *Drei Lieder nach Trakl*, cz. I *Ein Traum*, s. 7, t. 29-33, partytura udostępniona dzięki uprzejmości kompozytora

29 Ibidem, s. 67.

30 Johann Georg Sulzer, *Lied* (hasło) [w:] *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Leipzig 1771-1774, za: M. Tomaszewski, *Od wyznania do wołania...*, op. cit., s. 63.

Szymańskiego powroty do tradycji i jego wybory, być może niekiedy kontrowersyjne, stanowią jednocześnie wyraz twórczej wolności. Podparte są zawsze refleksją, bo jak mówi kompozytor: „[...] to, że w sztuce wolno z założenia wszystko, jest oczywiste, lecz z samego tego faktu nie wynika jeszcze nic ciekawego”³¹. Można powiedzieć, iż dokonania poprzedników stają się dla Szymańskiego, korzystając z terminologii Balbusa, jedynie „punktem zaczepienia i, by tak rzec, punktem odbicia [...], by nie tracąc z nimi żywego kontaktu, przedsiębrać przede wszystkim własne poszukiwania”³², które z kolei doprowadzają do przełamania dotychczasowych paradygmatów, a być może do wykreowania nowych. Wydaje się, iż podjęta przez Pawła Szymańskiego wielokierunkowa i wieloaspektowa reinterpretacja gatunków, wpisuje się w tendencję charakterystyczną dla muzyki XX wieku, wskazaną przez Hermanna Danusera, który sądzi, że

[...] w odpowiedzi na „rozpad” gatunków [...] nastąpiła tendencja odwrotna, której cechą charakterystyczną stał się powrót do kategorii gatunku. [...] Lecz tu nie chodzi o restytucję poszczególnych modeli formy, [...] ale o to, by przy odrzuceniu kanonu tego, co zabronione uzyskać tę wolność i swobodę, w której jedyna odpowiedzialność spoczywa na kompozytorskiej subiektywności³³.

Bibliografia

- Bachtin M., *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970.
- Balbus S., *Między stylami*, Universitas, Kraków 1996.
- Chłopecki A., Naliwajek K. (red.), *Festiwal Muzyki Pawła Szymańskiego*, Polskie Wydawnictwo Audiowizualne, Warszawa 2006.
- Chłopecki A., komentarz do płyty: *Paweł Szymański. Utwory fortepianowe*, EMI Music Poland, 2006.
- Dahlhaus C., *Estetyka muzyki*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007.
- Danuser H., *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, Laaber-Verlag, Laaber 1984.
- Genette G., *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, tłum. T. Strzyński, A. Milecki, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2014.

31 Paweł Szymański, *Autorefleksja* [w:] *Przemiany techniki dźwiękowej, stylu i estetyki w polskiej muzyce lat 70.*, red. L. Polony, Akademia Muzyczna, Kraków 1986, s. 298.

32 S. Balbus, op. cit., s. 204.

33 Hermann Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, tłum. własne, Laaber-Verlag, Laaber 1984, s. 400.

- Kostka Violetta, *Muzyka Pawła Szymańskiego w świetle poetyki intertekstualnej postmodernizmu*, Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki, Musica Iagellonica, Gdańsk–Kraków 2018.
- Kuryluk E., *Wiedeńska Apokalipsa*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974.
- Polony L. (red.), *Przemiany techniki dźwiękowej, stylu i estetyki w polskiej muzyce lat 70.*, Akademia Muzyczna, Kraków 1986.
- Szczepańska-Lange E., Recenzja płyty *Koncerty fortepianowe* (Panufnik, Lutosławski, Szymański), „Studio”, 1999, nr 1.
- Szymański P., *Autorefleksja* [w:] Album DVD, Polskie Wydawnictwo Audiowizualne, Warszawa 2007.
- Szymański P. w rozmowie z Natalią Szwab. Rozmowa nieautoryzowana.
- Tomaszewski M., *Od wyznania do wołania. Studia nad pieśnią romantyczną*, Akademia Muzyczna, Kraków 1997.
- Tomaszewski M., *O muzyce polskiej w perspektywie intertekstualnej*, Akademia Muzyczna, Kraków 2005.

The Limits of Artistic Freedom. Paweł Szymański's Returns to Tradition

S u m m a r y

The music of Paweł Szymański (b. 1967) goes beyond the scope of unambiguous classification – it is impossible to include it in the clear trend of style. Szymański, as a contemporary of the composers of the Stalowa Wola Generation and in a sense corresponding with their assumptions (e.g. in the characteristic “returns to tradition”), creates an individual musical world. Strongly rooted in tradition, he expresses at the same time the artistic freedom that can be perceived in several spheres – both on the level of syntax (breaking the rules, conventions) and of semantics of his works (playing with the recipient's expectations). The individual relation to tradition is also visible in the composer's approach towards the category of a genre, which – to include the most characteristic features – can be the artistic continuation of given models, unique stylisation, sometimes of the border of “explicit imitation” or mirroring the postmodern distance of the author towards the work and its recipient. In the light of such a diverse attitude towards the tradition of a genre, the question arises concerning the artistic freedom, about which Szymański says, following Søren Aabye Kierkegaard: “Freedom is beyond any choice”.

Słowa kluczowe: postmodernizm, gatunek, tradycja, wolność

Keywords: postmodernism, genre, tradition, freedom