

**Marcin Tadeusz Łukaszewski**  
Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina

**METAMORFOZY NA FORTEPIAN  
EDWARDA SIELICKIEGO –  
W OKOWACH PONOWOCZESNOŚCI I W ŚWIETLE  
POLSKICH WARIACJI FORTEPIANOWYCH  
POWSTAŁYCH PO 1989 ROKU**

Czasy się zmieniają i my zmieniamy się wraz z nimi.  
(Owidiusz)

Każdy człowiek jest jak Księżyc.  
Ma swoją drugą stronę, której nie pokazuje nikomu.  
(Mark Twain)

Ci, co w nic się nie przemieniają, nie stają się sobą.  
(Antoine de Saint-Exupéry)

## WPROWADZENIE

Przedmiotem rozważań w artykule jest kompozycja fortepianowa Edwarda Sielickiego pt. *Metamorfozy* (2013–2017), omawiana w świetle znaczenia pojęcia „metamorfozy”, w aspekcie sztuk wizualnych odnoszących się do tego pojęcia oraz w kontekście znaczenia pojęcia „postmodernizm”<sup>1</sup>.

Edward Sielicki należy do generacji twórców urodzonych w latach 50. XX w., którą otwiera „pokolenie stalowowolskie”, nazywane również „Pokoleniem 1951” – od roku urodzenia trzech twórców, których do tej generacji zaliczono, oraz od miejsca, w którym zorganizowano poświęcony im festiwal

---

<sup>1</sup> Referat wygłoszony na XVIII Konferencji Naukowej „Muzyka Fortepianowa”, Gdańsk, 29 listopada 2019 r.

– Stalowej Woli<sup>2</sup>. Chodzi mianowicie o Eugeniusza Knapika, Aleksandra Lasonia i Andrzeja Krzanowskiego. W Warszawie do generacji twórców urodzonych w tych samych latach należeli między innymi: Krzysztof Baculewski (ur. 1950), Stanisław Krupowicz (ur. 1952), Marcin Błażewicz (ur. 1953), Paweł Szymański (ur. 1954), Edward Sielicki (ur. 1956), Alicja Gronau (ur. 1957), którzy jednak formalnie nie należeli do „pokolenia stalowowolskiego”. Cechą całej generacji kompozytorów urodzonych w latach 50. jest różnorodność postaw stylistycznych i ideowych. Jak pisze Kinga Kiwała:

Terminy „pokolenie stalowowolskie” i „nowy romantyzm” – autorstwa teoretyków i krytyków niewiele starszych od pokolenia Knapika, z Andrzejem Chłopcikiem na czele – powstawały równoległe z debiutem kompozytorów „stalowowolskich”. Można zaryzykować twierdzenie, że ci młodzi twórcy z katowickiej PWSM „startowali” w warunkach w pewnym sensie komfortowych dla rozwoju (co wydaje się paradoksalne, biorąc pod uwagę sytuację społeczno-polityczną tego czasu), stwarzanych właśnie przez obecność owych krytyków, już w najwyższym stopniu świadomych, choć zarazem jeszcze młodzieńczo entuzjastycznych i spragnionych nowych muzycznych i estetycznych wrażeń oraz dodatkowo niezwykle aktywnych (...). Była to zarazem grupa, w której można było wyczuć podskórne oczekiwanie na wydarzenie, wyprowadzające polską muzykę ze stanu fundowanego – używając sformułowania Stefana Kisielewskiego – przez ówczesną bezsilność awangardy (...), debiut Knapika, Krzanowskiego i Lasonia z romantycznym gestem odrzucenia jałowości czysto technicznych poszukiwań wydawał się odpowiedzią na te oczekiwania<sup>3</sup>.

Festiwal, zorganizowany przez Krzysztofa Drobę w Stalowej Woli, okazał się wydarzeniem hermetycznym, odnosił się bowiem głównie do muzyki Knapika, Lasonia i Krzanowskiego (choć na festiwalu prezentowano też innych kompozytorów, np. Pawła Szymańskiego). Również ci twórcy nie tworzyli wspólnej linii ideowo-artystycznej. W porównaniu np. z „Pokoleniem 1933” (do którego należeli: Krzysztof Penderecki, Henryk Mikołaj Górecki, Wojciech Kilar, ale także Zbigniew Bujarski, Zbigniew Penhowski, Marian Borkowski oraz urodzeni kilka lat wcześniej – Augustyn Bloch i Romuald Twardowski), w którego twórczości można wyróżnić przemiany języka muzycznego następujące w zbliżonym okresie i mające podobny charakter (upraszczając: faza neoklasyczna w okresie studiów kompozytorskich, faza sonorystyczna, faza postmodernistyczna), twórcy generacji urodzonej w latach 50. (szczególnie w pierwszych czterech–pięciu latach) nie reprezentują już takich postaw, jak ich poprzednicy. Nie chciałbym w tym miejscu rozwijać tematyki, która została już

---

<sup>2</sup> Zagadnienia stylotwórcze i estetyczne szeroko wyjaśnia Kinga Kiwała w najnowszej publikacji na temat muzyki tych twórców. Zob. *eadem*, *Pokolenie Stalowej Woli. Knapik. Krzanowski. Lasoni. Studia estetyczne*, Kraków 2019.

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 27–28.

opracowana<sup>4</sup>. Chodzi raczej o usytuowanie w tej generacji twórców polskich postaci Edwarda Sielickiego<sup>5</sup> i jego muzyki. Wobec przywołania pojęć „pokolenie stalowowolskie” powstaje pytanie, czy Edward Sielicki<sup>6</sup> należy do tego pokolenia. Otóż formalnie nie należy, urodzony 3 czerwca 1956 r. jest od kompozytorów przynależnych do „pokolenia stalowowolskiego” nieco młodszy, należy wszakże do tej samej generacji twórców urodzonych już kilka lat po zakończeniu drugiej wojny światowej i debiutujących w połowie lat 70. lub później. Pierwszymi utworami, które wymienia w spisie kompozycji, były kompozycje solowe (*Etude Sonoristique* na fortepian solo, 1975) i kameralne (*Wariacje* na dwa fortepiany, 1976; *Kwintet dęty*, 1977)<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> Zob. między innymi: K. Kiwała, *Pokolenie Stalowej Woli...*; V. Kostka, *Muzyka Pawła Szymańskiego w świetle poetyki intertekstualnej postmodernizmu*, Kraków 2018.

<sup>5</sup> Informacje biograficzne o Sielickim podają: leksykon *Nowe pokolenie kompozytorów polskich*, red. A. Gronau-Osińska, M. Stowpiec, J. Kazem-Bek, Bydgoszcz 1988, s. 103–104; M. Fuks, *Księga sławnych muzyków pochodzenia żydowskiego*, Poznań–Warszawa 2003, s. 314; A. Gronau-Osińska, *Sielicki Edward*, w: *Almanach Kompozytorów Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie*, t. 2, Warszawa 2004, s. 201–216; I. Pacewicz, *Sielicki Edward*, w: *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, t. 2. *Biogramy*, red. M. Podhajski, Gdańsk–Warszawa 2005, s. 893–895; K. Paździora, *Sielicki*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM*, część biograficzna, red. E. Dziębowska, t. 9: S–śl, Kraków 2007, s. 255–256. Są to już źródła nieaktualne. Aktualniejsze pod względem informacji są źródła internetowe: [https://pl.wikipedia.org/wiki/Edward\\_Sielicki](https://pl.wikipedia.org/wiki/Edward_Sielicki), <https://culture.pl/pl/tworca/edward-sielicki> oraz [https://polmic.pl/index.php?option=com\\_mwosoby&id=189&litera=21&view=czlowiek&Itemid=5&lang=pl](https://polmic.pl/index.php?option=com_mwosoby&id=189&litera=21&view=czlowiek&Itemid=5&lang=pl) (dostęp do wszystkich: 9.10.2020), jednak i te źródła nie zawierają aktualnego spisu kompozycji Sielickiego, który odnotowano natomiast na stronie internetowej 63. Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”, <http://warszawska-jesien.art.pl/2020/program-i-bilety/kompozytorzy-i-autorzy/sielicki-edward> (dostęp: 9.10.2020), zawierającego wykaz kompozycji Sielickiego z lat 2010–2020.

<sup>6</sup> Por. autorefleksje kompozytora, m.in.: E. Sielicki, *Elementy techniki mojego języka muzycznego na przykładzie utworów kameralnych*, w: *Muzyka kameralna kompozytorów AMFC (I). IV Sympozjum Kompozytorskie Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina*, red. A. Gronau-Osińska, Warszawa 2006, s. 44–53; *idem*, *O mojej muzyce symfonicznej z udziałem instrumentów koncertujących*, w: *Muzyka symfoniczna kompozytorów UMFC*, red. A. Gronau-Osińska, Warszawa 2009, s. 13–30; *idem*, *Razem czy osobno? O pewnych aspektach wzajemnych relacji ożywionej i nieożywionej materii*, w: *Potencjał kompozycyjny utworów na instrumenty solowe. III Sympozjum Kompozytorskie Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina*, red. M. Borkowski, Warszawa 2003, s. 8–11; *idem*, *Technika rotacyjnych dźwięków prowadzących*, w: *I Sympozjum Kompozytorskie Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina*, red. A. Gronau-Osińska, „Zeszyty Naukowe AMiFC” nr 42, Warszawa 1999, s. 15–21.

<sup>7</sup> Biogram Edwarda Sielickiego na stronie Polskiego Centrum Informacji Muzycznej, [https://polmic.pl/index.php?option=com\\_mwosoby&id=189&litera=21&view=czlowiek&Itemid=5&lang=pl](https://polmic.pl/index.php?option=com_mwosoby&id=189&litera=21&view=czlowiek&Itemid=5&lang=pl) (dostęp: 9.10.2020).

## WOKÓŁ POJĘCIA „METAMORFOZA”

Pojęcie „metamorfoza” ma kilka znaczeń: 1) przekształcanie się jednej formy, postaci w inną; 2) czyjaś fizyczna lub psychiczna przemiana; 3) przejście w kolejne stadium rozwoju (biologia). Synonimami dla metamorfozy są: przemiana, przeobrażenie, transformacja<sup>8</sup>. Słowo „metamorfoza” jest niemal identyczne w wielu językach: angielski – *metamorphose, metamorphosis*; baskijski – *metamorfosi*; chorwacki – *metamorfoza*; esperanto – *metamorfozo*; fiński – *metamorfoosi, muodonvaihdos*; francuski – *métamorphose*; kataloński – *metamorfosi*; niemiecki – *Metamorphose*; nowogrecki – *μεταμόρφωση*; portugalski – *metamorfose*; słowacki – *metamorfóza*; rosyjski – *метаморфоза*; ukraiński – *метаморфоза*. Przykładem ujęcia „przemian” w literaturze są *Metamorfozy* (łac. *Metamorphosen, Libri Quindecim*), poemat epicki Owidiusza złożony z 15 ksiąg, który przytacza 250 mitów zawierających motyw przemiany<sup>9</sup>.

Poniżej spróbuję krótko przyporządkować poszczególne, wskazane powyżej, znaczenia pojęcia „metamorfoza” do wybranych przykładów ze sztuk wizualnych. I tak, metamorfoza = przemiana, przykład: Salvador Dali – *Metamorfoza Narcyza*. Na tym obrazie można zauważyć ten sam motyw, namalowany w taki sposób, że obiekt po lewej stronie wygląda jak skurczony mężczyzna (Narcyza?). Po prawej zaś ten sam obiekt, za pomocą drobnych przekształceń, jawi się jako dłoń trzymająca jajko, z którego wyłania się kwiat (Narcyza?). Podobne rozwiązania można znaleźć także w *Metamorfozach* Sielickiego. Nie jest to, co oczywiste, takie samo podejście – wszak plastyka nie jest tożsama z muzyką (mimo *correspondance des arts*, ale ten wątek pomijam w artykule). Chodzi tu raczej o podobny sposób przekształcania motywu muzycznego, który poprzez to przekształcenie zyskuje nową jakość, nie jest już tym, czym był w oryginalnej postaci (*vide*: Chopin – Sielicki, o czym dalej). Porównując oba obiekty na obrazie Salvadora Dali, można zauważyć, że oba są zbudowane z tego samego materiału, są w zasadzie prawie tym samym obiektem, lecz przedstawione w różnym otoczeniu – po lewej stronie w kolorze, w świetle nocnym (lub wieczornym), zaś po prawej – monochromatycznie i w świetle dziennym. Rodzaj cieni użytych w tych dwóch obiektach decyduje o tym, że tę samą postać postrzegamy w inny sposób – jako dwa różne obiekty. Pod względem materialnym jest to (wyłączywszy zmia-

---

<sup>8</sup> Zob. *Słownik języka polskiego*, <https://sjp.pwn.pl/sjp/metamorfoza;2567642.html>, dostęp: 11.10.2020; por. *Wikipedia. Wolna encyklopedia*, hasło: metamorfoza (literatura), [https://pl.wikipedia.org/wiki/Metamorfoza\\_\(motyw\\_literacki\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Metamorfoza_(motyw_literacki)) (dostęp: 11.10.2020); *Słownik.one*, <https://www.slownik.one/metamorfoza> (dostęp: 11.10.2020).

<sup>9</sup> *Wikipedia. Wolna encyklopedia*, hasło: *Metamorfozy*, <https://pl.wikipedia.org/wiki/Metamorfozy> (dostęp: 9.10.2020).

ny) ten sam obiekt, który zyskuje dwa różne znaczenia dzięki zastosowaniu odmiennego oświetlenia. Podobnie jest w utworze Sielickiego (o czym dalej), w którym wykorzystanie danego motywu z utworu Chopina i wstawienie go do nowej kompozycji, zmiana otoczenia dźwiękowego, wprowadzenie drobnych modyfikacji, powoduje zacieranie się pierwotnych elementów dźwiękowych, a zacytowany artefakt zaczyna żyć własnym życiem. W obrazie Salvadora Dali symboliczna jest tytułowa „przemiana” Narcyza jako mężczyzny w kwiat, wyrażony poprzez wprowadzenie zmian kolorystycznych, grę światła i cieni, zastosowane na tym samym obiekcie<sup>10</sup>.

Omówione dzieło plastyczne odpowiada definicji pojęcia „metamorfoza” jako przekształcania się jednej formy, postaci, struktury w inną. Zgodnie z definicją, „metamorfoza” to również czyjaś fizyczna lub psychiczna zmiana. Tak zdefiniowaną ideę można znaleźć w obrazie Tomasza Sętowskiego *Metamorfoza – Aż staniesz się gwiazdą*. W tym malowidle postać księżycy przemienia się w postać kobiety (gwiazdy?). Sztafaż tej pracy jest skomponowany z charakterystycznych dla Sętowskiego elementów urbanistycznych wplecionych w postacie księżycy i kobiety<sup>11</sup>.

Podobnie można znaleźć przemiany niemal „fizyczne” w utworze muzycznym. Porównanie to może wydawać się zaskakujące, jednakże w wielu dziełach, co oczywiste, a szczególnie w utworach z nurtu postmodernistycznego (w tym w *Metamorfozach* Sielickiego), można zaobserwować przeniesienie fragmentu utworu z oryginału (artefaktu), wyrwane z kontekstu, implementowane do nowego, pozbawione swego pierwotnego kontekstu dźwiękowego.

Metamorfozą można określić również przemianę jednego dzieła sztuki w inne. Takie przemiany są zjawiskami typowymi dla myślenia postmodernistycznego. Za przykład może posłużyć *Mona Lisa (La Gioconda)* Leonarda da Vinci, dzieło powstałe w latach 1503–1507 – artefakt, który stał się inspiracją do nadbudowania nowych ujęć<sup>12</sup>. Pierwotna bohaterka slyn-

---

<sup>10</sup> Zob. Salvador Dali, *Metamorfoza Narcyza* (1937), 51,2 cm × 78,1 cm, miejsce przechowywania: Tate Modern, Londyn. Źródło: Strona internetowa „Study.com”, <https://study.com/academy/lesson/the-metamorphosis-of-narcissus-by-salvador-dali.html> (dostęp: 10.10.2020).

<sup>11</sup> Zob. T. Sętowski, *Metamorfoza – Aż staniesz się gwiazdą*, 70 cm × 100 cm, olej na płótnie. Źródło: Strona internetowa *Metamorfoza. Wystawa malarstwa surrealizmu i realizmu magicznego*, <http://metamorfoza.info.pl/pl/portfolio-view/setowski-tomasz-metamorfoza-az-staniesz-sie-gwiazda> (dostęp: 10.10.2020).

<sup>12</sup> Zob. Leonardo da Vinci, *Mona Lisa (La Gioconda)*, olej na drewnie, 77 cm × 53 cm, miejsce przechowywania: Luwr. Źródło: *Wikipedia. Wolna encyklopedia*, hasło: *Mona Lisa*, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Mona\\_Lisa](https://pl.wikipedia.org/wiki/Mona_Lisa) (dostęp: 11.10.2020).

nego malowidła stała się silnym bodźcem do nadbudowywania, interpretowania, zmieniania pierwotnego zamysłu w kierunku nowego dzieła sztuki. Przywołuję ten przykład, ponieważ podobne tendencje można znaleźć w utworach muzycznych sytuowanych jako postmodernistyczne (por. estetyka surkonwencjonalizmu Pawła Szymańskiego)<sup>13</sup>. Porównanie zjawisk zachodzących w sztukach wizualnych może być tu pomocne dla zrozumienia techniki zastosowanej przez Sielickiego w jego *Metamorfozach*. Artefakt staje się źródłem inspiracji i postmodernistycznych przemian jako *sui generis* widzenie w krzywym zwierciadle.

Poniżej omawiam przykłady twórczego wykorzystania artefaktu: jako źródła inspiracji do stworzenia własnego dzieła oraz jako źródła poszukiwań i przekształcania artefaktu w nową jakość. Pierwszy przykład (*Kuso Mona Lisa*) jest nowym spojrzeniem (nowym malowidłem) opartym na słynnym artefakcie, zaś w drugim przykładzie można zauważyć twórcze przetworzenie artefaktu poprzez dodanie doń nowych elementów – w tym przypadku nawiązujących do obecnych czasów zmagania się z pandemią koronawirusa Sars-Cov-2. Zaistnienie w świadomości społecznej danego dzieła artystycznego, w tym przypadku, malarskiego, manifestuje się również poza jego oryginalnym przeznaczeniem (ekspozycja w muzeum czy w odnośnych publikacjach) np. jako druk na koszulkach, ceramice, a także na obudowach telefonów komórkowych, co również jest przejawem myślenia postmodernistycznego<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> Por. między innymi: D. Cichy, *Koncert fortepianowy Pawła Szymańskiego na tle filozoficznych idei postmodernizmu*, w: *Idee modernizmu i postmodernizmu w poetyce kompozytorskiej i refleksji o muzyce*, red. A. Jarzębska, J. Paja-Stach, Kraków 2007, s. 277–296; V. Kostka, „Dwie etiudy” na fortepian Pawła Szymańskiego. Dwupoziomowość a problem parodii, „Res Facta Nova. Teksty o muzyce współczesnej” 2014, nr 15 (24), s. 83–95; eadem, „Through the looking Glass I” na orkiestrę Pawła Szymańskiego. Algorytmiczna konstrukcja dźwiękowa, w: *The musical work and its creators* (10), red. A. Nowak, Bydgoszcz 2015, s. 207–218; eadem, *Muzyka Pawła Szymańskiego. Kompozycje algorytmiczne na fortepian*, w: *Muzyka fortepianowa XVI. Studia i szkice*, red. A. Kozłowska-Lewna, R. Skupin, Gdańsk 2015, s. 117–132; eadem, *Wartości muzyki Pawła Szymańskiego*, „Krytyka Muzyczna” 2011, nr 5, s. 1–12; I. Nikolska, *Postmodernizm w interpretacji Pawła Szymańskiego*, w: *Muzyka polska 1945–1995*, red. K. Droba, T. Malecka, K. Szwałgier, Kraków 1996, s. 297–307.

<sup>14</sup> Zob. *Kuso Mona Lisa*, wykorzystanie artefaktu jako źródła inspiracji do stworzenia własnego dzieła. Źródło: Strona internetowa „Aliexpress.com”, <https://pl.aliexpress.com/item/32904554633.html> (dostęp: 11.10.2020). Wykorzystanie artefaktu jako źródła poszukiwań i przekształcania artefaktu w nową jakość. Źródło: A. Klimczuk, *Seminarium online: Polska i świat po pandemii: Rozwój i kultura*, „Gazeta SGH. Życie Uczelni” (dodano: 11.06.2020), <https://gazeta.sgh.waw.pl/?q=konferencje-debaty-spotkania/seminarium-line-polska-i-swiat-po-pandemii-rozwoj-i-kultura> (dostęp: 11.10.2020).

Opisane powyżej przykłady (obrazów wzorowanych na artefakcie słynnej Mony Lisy można znaleźć setki w Internecie) są świadectwem podejścia postmodernistycznego autora do artefaktu. Oryginał zostaje tu wykorzystany w celu stworzenia nowej jakości, przerysowania, może nawet prześmiania (zdyskredytowania?) artefaktu, ale też jest dowodem poszukiwania nowych jakości artystycznych. Podobnie jest w utworach muzycznych, gdy zaczerpnięty z jakiegoś dzieła fragment zostanie otoczony nowym tworzywem dźwiękowym, stając się nową jakością. Są to jedne z przejawów sztuki postmodernistycznej.

Reasumując, można stwierdzić, że – jak można przeczytać w popularnej Wikipedii: „[p]ostmoderniści pragną wolności od wszelkich praw narzuconych z góry”<sup>15</sup>. Anna Ready dodaje: „O ile moderniści chcieli otworzyć okno na nowy świat, o tyle postmoderniści wolą pokazać ten świat w formie zbitego lustra. Jako coś, na co składają się tysiące mniejszych fragmentów”<sup>16</sup>.

## METAMORFOZY VS. WARIACJE. POLSKIE WARIACJE FORTEPIANOWE PO 1989 ROKU

Formy wariacyjne<sup>17</sup> powstawały przez cały wiek XX mimo przemian zachodzących w muzyce polskiej tego stulecia – to oczywiste. Twórcy sięgali zarówno po archetyp formy znanej z tradycji muzycznej (osiemnasto- i dziewiętnastowiecznej, *vide* oba cykle *Wariacji – b-moll i h-moll* K. Szymanowskiego), jak również powstawały nowe ujęcia odwołujące się do techniki sonorystycznej, aleatorycznej i nowych form notacji muzycznej (np. *Passacaglia* J. Łuciuka czy *Variazioni* J.W. Hawela). Formy wariacyjne w różnych odmianach powstawały również po 1989 r., a więc po okresie przemian społeczno-politycznych w Polsce. Są to zarówno *passacaglie*, wariacje o różnych ukształtowaniach formalnych, impresje w formie wariacji

<sup>15</sup> Wikipedia. *Wolna encyklopedia*, hasło: *postmodernizm (filozofia)*, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Postmodernizm\\_\(filozofia\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Postmodernizm_(filozofia)) (dostęp: 10.10.2020).

<sup>16</sup> A. Ready, *Długi Cień Postmodernizmu*, „Dwutygodnik” 2011, nr 11, cyt. za: <https://www.dwutygodnik.com/artukul/2882-dlugi-cien-postmodernizmu.html> (dostęp: 9.10.2020).

<sup>17</sup> Zagadnienia polskich wariacji fortepianowych XX w. poruszyłem w pracy: *Fortepianowe formy wariacyjne kompozytorów polskich 1900–2010. Dzieje gatunku i technika wariacyjna*, Warszawa 2013. Zob. także M.T. Łukaszewski, *Technika wariacyjna w polskich wariacjach fortepianowych w latach 1900–2010*, w: *Musica Intellectualis*, t. 1: *Droga artysty*, red. M. Zygmunt, E. Dudkiewicz, E. Skardowska, E. Rozlach, Warszawa 2017, s. 77–105.

czy wreszcie metamorfozy. Zestawienie tych dzieł, napisanych po 1989 r., ujmuje wykaz zamieszczony w aneksie na końcu artykułu.

Jest to łącznie 46 form wariacyjnych na fortepian napisanych w latach 1989–2010 – obszerne pole badawcze świadczące o zainteresowaniu twórców polskich formą wariacyjną. W świetle omawianego dalej dzieła Edwarda Sielickiego *Metamorfozy* powstaje pytanie, czy metamorfozy to *wariacje*.

Wariacje, z łaciny *variatio*, oznaczają zmiany lub zmienianie. J. Chomiński i K. Wilkowska-Chomińska interpretują pojęcie *variatio* jako „różnorodność”<sup>18</sup>. Z łaciny pojęcie to przeniknęło do większości języków europejskich: angielski – *variations*, niemiecki – *Variationen*, francuski – *les variations*, włoski – *variazioni*, hiszpański – *variaciones*, rosyjski – *вариации*, białoruski – *варыяцці*, norweski – *variasjoner*, duński – *variationer*, rumuński – *variații*. Słowa angielskojęzyczne: *variegate* – urozmaicić, wzbogacić, uczynić wielobarwnym; *variety* – urozmaicenie, różnorodność, różnaitość, barwność, odmiana, rodzaj, gatunek; *various* – różny, rozmaity, zróżnicowany, wieloraki<sup>19</sup>. Pojęcia *Veränderung* i wariacja rozdzielił Alfred Richter:

Wariacja, czyli zamiana [*Veränderung*] właściwa jest każdemu zmienionemu przedstawieniu pierwotnej myśli, a więc należy do niej także praca tematyczna (...). Trzeba jednak te pojęcia oddzielić i rozumieć pod nazwą wariacja określona formę artystyczną, u podstaw której leży temat<sup>20</sup>.

Kompozycje o tytułach zawierających pojęcia „metamorfozy” powstawały wielokrotnie w dziejach muzyki. Utwór Sielickiego wpisuje się więc do dzieł-metamorfoz, do których należą m.in.: *Metamorfozy symfoniczne na tematy Carla Marii von Webera* Paula Hindemitha czy słynne *Metamorfozy* na 23 instrumenty smyczkowe Richarda Straussa. Spośród zaś twórców polskich można tu wskazać takie utwory, jak (podaję je w kolejności alfabetycznej od nazwisk twórców): *Grave – Metamorfozy* na wiolonczelę i orkiestrę smyczkową Witolda Lutosławskiego, *Metamorfozy – wariacje na temat Paganiniego* na fortepian i orkiestrę (1989) Bogusława Madeya, *Metamorfozy* op. 102 na saksofon altowy i fortepian (2004) oraz *Metamorfozy* na małą orkiestrę op. 128 (2015–2016) Krzysztofa Meyera, *Metamorfozy* na kontrabas solo (2010) Wojciecha Michno, *Metamorfozy* na orkiestrę (1966–1968) Romana Palestra, *Concerto per violino solo ed orchestra* No. 2 „*Metamorphosen*” Krzysztofa Pendereckiego, *Metamorphosen für Akkordeon und Streichquartett* (1985) oraz *Rubinstein Metamorphoses* na kwartet smyczkowy

<sup>18</sup> J. M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Teoria formy. Małe formy instrumentalne*, Kraków 1983, s. 476.

<sup>19</sup> Por. M. T. Łukaszewski, *Fortepianowe formy wariacyjne...*, s. 569–571.

<sup>20</sup> A. Richter, *Die Lehre von der thematischen Arbeit*, Leipzig 1896, s. 84; cyt. za: Z. Chechlińska, *Wariacje i technika wariacyjna w twórczości Chopina*, Kraków 1995, s. 19.



(2002) Bronisława Kazimierza Przybylskiego, *Epitafium-Metamorfozy* na orkiestrę kameralną (1991) Piotra Radko, *Metamorfozy* na fortepian solo (1985) Tadeusza Trojanowskiego.

Niektóre z tych dzieł mają formę wariacyjną, jak np. *Metamorfozy – wariacje na temat Paganiniego* na fortepian i orkiestrę Madeya, w większości jednak w luźny sposób nawiązują do formy wariacyjnej, ale wykorzystują technikę wariacyjną. Podobnie jest w utworze Sielickiego. Jego *Metamorfozy* trudno nazwać wariacjami, chociaż są w nich zastosowane zarówno przekształcenia materiału zadanego (o czym dalej), jak również technika wariacyjna. Nie jest to jednak forma *stricte* wariacyjna, lecz właśnie „metamorfozy” różnych wątków pochodzących z inwencji innych twórców, wtopione w przebieg dzieła i język muzyczny Sielickiego.

## O METAMORFOZACH EDWARDA SIELICKIEGO

*Metamorfozy* Edwarda Sielickiego zostały napisane w latach 2013–2017, są dedykowane autorowi artykułu. Jest to kompozycja jednoczęściowa, w której można wyróżnić szereg odcinków prezentujących zróżnicowane tworzywo dźwiękowe. Otwiera je odcinek, który można nazwać wstępem (t. 1–12) – utrzymany w powolnym tempie, technice akordowej i długich wartościach rytmicznych. Charakterystyczne są tu ornamenty różnego rodzaju – przednutki, *gruppetta*, biegniki. Od początku drugiej strony (t. 13 i n.) rozpoczyna się w utworze nowy, figuracyjny przebieg – można by więc uznać to drugie ogniwo za pierwszą wariację. Sielicki stosuje technikę wariacyjną bogato w omawianej kompozycji. Technika wariacyjna odnosi się tu do przemian na poziomie motywu, jednakże polega na „odrealnianiu” użytego w utworze oryginalnego motywu dźwiękowego w kierunku tworzenia nowej jakości artystycznej.

W omawianym utworze Sielicki wykorzystał cytaty z twórczości Fryderyka Chopina i Sergiusza Rachmaninowa. Wykorzystany materiał obcego pochodzenia obejmuje następujące utwory: *Preludium b-moll* op. 28 nr 16 F. Chopina, *Etiudę As-dur* op. 25 nr 1 F. Chopina oraz *Preludium a-moll* op. 32 nr 8 S. Rachmaninowa.

Interpretacja pojęcia „metamorfoza” w utworze Sielickiego odnosi się do przemiany cytatu w nowe dzieło. Wykorzystany materiał zyskuje w ten sposób nową jakość wyrazową i estetyczną. Zaczyna żyć, jak gdyby, własnym życiem, oderwanym od oryginału.

Poniżej przedstawiam przykłady wykorzystania materiału zadanego, jakim są cytaty z dzieł innych twórców, w *Metamorfozach* E. Sielickiego.

## Metamorfozy/Matamorphoses na fortepian/for Piano

*Marcinowi Łukaszewskiemu*

Edward Sielicki  
2013/17

$\text{♩} = 55$

Pno. *f*

### Przykład 1. Edward Sielicki, *Metamorfozy* na fortepian, 2013–2017, s. 1, t. 1–12

Jeśli uznamy tę pierwszą stronę kompozycji (12 taktów) za temat, a początek ogniwa drugiego (od t. 13) za pierwszą wariację, to istotnie znajdziemy tu elementy, które mogłyby świadczyć o wprowadzeniu techniki wariacyjnej do początkowego motywu (skok z dźwięku *e* na *a*), w t. 13 poddany rozdrobnieniu (w ruchu trzydziestodwójkowym) – skoki pozostają, lecz są zmienione relacje interwałowe (*a–e*). Jednakże na kolejnych stronach wydruku komputerowego utworu (s. 3 i n.) zanika ten materiał dźwiękowy, pojawia się natomiast inny, a kompozytor nie wraca do tworzywa dźwiękowego dwóch pierwszych stron. Materiał własny zostaje zastąpiony cytatem, przy czym jest to cytat odkształcony, a raczej zniekształcony. Już od chwili pierwszej prezentacji jest przedstawiony w postaci zmienionej, podobnej do oryginału tylko na poziomie interwaliki.

2

13 *leggiero*  
*mp*

14  
*mf* 3 3

15  
*f*

16

17

18

19

The image shows a musical score for piano, measures 13 through 19. The score is written in a grand staff with treble and bass clefs. Measure 13 is marked 'leggiero' and 'mp'. Measure 14 features a triplet of eighth notes in the bass clef, marked 'mf'. Measure 15 is marked 'f'. Measure 16 has a fermata over the bass clef. Measure 17 has a fermata over the treble clef. Measure 18 has a fermata over the treble clef. Measure 19 has a fermata over the treble clef. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4.

Przykład 2. Edward Sielicki, *Metamorfozy* na fortepian, 2013–2017, s. 2, t. 13–19

Największe podobieństwo fragmentów utworu Sielickiego do oryginału Chopina (*Preludium b-moll* op. 28 nr 16) można zaobserwować np. w t. 30–31 oraz 114–115. Sielicki wykorzystał fragmenty wspomnianego *Preludium b-moll* (zob. przykład 3). Melika figuracji w partii prawej ręki jest pod względem interwałowym i kierunku przebiegu linii melodycznej tożsama, przy czym Sielicki nie zachowuje tonacji oryginału (u Chopina jest to tonacja b-moll w zapisie, ze znakami przy kluczu, u Sielickiego bez wskazania tonacji), natomiast „rozdrabnia” ją pod względem rytmicznym – u Chopina przebiega w ruchu szesnastkowym, zaś u Sielickiego – trzydziestodwójkowym. Zmieniona jest natomiast partia lewej ręki, chociaż we fragmentach Sielicki zachowuje harmonikę i układ akordów.

Porównajmy początek odnośnych odcinków (zob. przykłady 3 i 4). U Chopina w partii lewej ręki jest to motyw ósemkowy *es* – [akord:] *a-ges*, następnie *des* – [akord:] *f-b-f*. Sielicki wykorzystuje tę strukturę, lecz duplikuje pierwszy dźwięk skokiem oktawy i dodaje rytm punktowany. W drugim motywie (*des* – [akord:] *f-b-f*) podobnie duplikuje pierwszy dźwięk *des* i dodaje rytm punktowany. Pomiędzy te dwa motywy chopinowskiego oryginału wstawia krótkie figuracje w ruchu trzydziestodwójkowym. U Sielickiego partia lewej ręki rozciąga się więc na cały pierwszy motyw wstępujący (u Chopina partia lewej ręki to dwie ósemki pod czterema pierwszymi szesnastkami). Niewielkie z pozoru zmiany omawianego fragmentu oraz ich otoczenie materiałem pochodzącym z inwencji własnej kompozytora zadecydowały o tym, że fragment utworu Chopina został „wyrwany” z oryginalnego kontekstu i umieszczony w nowym świetle.

Sielicki wykorzystuje ten sam figuracyjny motyw (zawarty w taktach 30–32) do zbudowania kulminacji (t. 114–115) poprzez prowadzenie linii melodycznej w oktawowym *all' unisono* (zob. przykład 5). Chopin natomiast podobny efekt zastosował w finale swojego *Preludium b-moll*, jednakże na innym materiale dźwiękowym (zob. przykład 6). Efekt wyrazowy jest jednak podobny w obu kompozycjach.

26

## Nº 16

## Presto con fuoco

The image shows a page of a musical score for Frédéric Chopin's Preludium b-moll, op. 28, no. 16, measures 10-15. The score is written for piano and bass. The tempo is marked 'Presto con fuoco'. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 3/2. The score consists of five systems of two staves each. The first system begins with a forte (f) dynamic in the piano part and a piano (p) dynamic in the bass part. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various slurs and accents. The piece concludes with a final cadence in the fifth system.

D &amp; F. 9706

Przykład 3. Fryderyk Chopin, *Preludium b-moll* op. 28 nr 16, t. 10-15

4

27

28

*mf*

*f*

*rit.*

30 *A tempo*

*mf*

31

*f* *grave*

33

*mf*

34

*f* *secco* *p* *f*

Przykład 4. Edward Sielicki, *Metamorfozy* na fortepian, 2013–2017, s. 4, t. 30–32

14

106

107

111 rit.

112 *Meno mosso*  
*p*

114 *A tempo*  
♩ = 60  
*legato*  
*f legato*

115

Przykład 5. Edward Sielicki, *Metamorfozy* na fortepian, 2013–2017, s. 14, t. 114–115

Przykład 6. Fryderyk Chopin, Preludium b-moll op. 28 nr 16, t. 42-45

Przedstawiony powyżej odcinek finałowy *Preludium b-moll* Chopina (t. 42-45) Sielicki również „zapożyczył” do *Metamorfoz*, ale przedstawił go w inny sposób niż Chopin. Uzyskamy tę samą strukturę, porównując początek powyższego motywu Chopina (takt 1 w przykładzie 6) – od drugiej połowy pierwszej grupy (od dźwięków: *ges-f-es-des*), a u Sielickiego – od połowy drugiej grupy (t. 57-59). Nie wszystkie dźwięki są jednak zgodne w obu przykładach, można wszakże uznać ten materiał za (prawie) tożsamy. Sielicki zrezygnował z duplikacji tego materiału w partii lewej ręki, wprowadzając technikę akordową i skoki *staccato* (zob. przykład 7).



The image displays a musical score for piano, consisting of seven systems of music. Each system includes a treble and bass clef staff. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 3/4. The score is numbered 57 through 63. Measure 57 features a complex melodic line in the right hand with many beamed notes and a simple accompaniment in the left hand. Measure 58 includes an 8va marking above the right hand. Measure 59 has a 7 marking above the right hand. Measure 60 includes an 8va marking above the right hand. Measure 61 has a 7 marking above the right hand. Measure 62 has a 7 marking above the right hand. Measure 63 includes a 'rit.' (ritardando) marking below the left hand. The score concludes with a final chord in the right hand and a few notes in the left hand.

Przykład 7. Edward Sielicki, *Metamorfozy na fortepian*, 2013–2017, s. 7, t. 57–59

The image shows a musical score for the first six measures of Chopin's Etude No. 25, Op. 25, No. 1. The score is written for piano and consists of two systems of staves. The first system contains measures 1 through 4, and the second system contains measures 5 through 6. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The music features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes. Performance markings include a piano dynamic (*p*) at the beginning, a *rit.* (ritardando) marking in the first measure of the second system, and a *rit.* marking in the second measure of the second system. The score is annotated with asterisks and the letters 'ced.' (likely indicating a specific performance technique or edition). The notation includes slurs, ties, and various articulation marks.

Przykład 8. Fryderyk Chopin, Etiuda As-dur op. 25 nr 1, t. 1-6

12 **A tempo** **Rapsodico**

94 *legato* *8va*

95 *8va* 3 3 3

96 3 3 *8va*

97 *8va* 3 3 3

98 *8va* 3 3 3

99

Przykład 9. Edward Sielicki, *Metamorfozy* na fortepian, 2013–2017, s. 12, t. 95–97

Porównując oba przykłady, łatwo można zauważyć, w jaki sposób Sielicki wyzyskuje materiał chopinowskiej etiudy, zrazu wykorzystując tę samą tonację, co Chopin (*As-dur*), później zmieniając ją (w przywołanym fragmencie *Des-dur*). Sielicki wplata cytaty, obudowując go muzyką pochodzącą z własnej inwencji. Zachowany jest figuracyjny charakter chopinowskiego pierwowzoru, przy czym Sielicki – zamiast ruchu szesnastkowego wprowadza ruch trzydziestodwójkowy.

Drobne podobieństwa motywiczne można znaleźć, porównując fragment *Metamorfoz* Sielickiego z początkiem *Preludium a-moll* op. 32 nr 8 Rachmaninowa, napisanym w 1910 r. (zob. przykłady 10 i 11). Jest to podobieństwo na poziomie motywu, dotyczy także descendentalnego kierunku linii melodycznej. Początkowy czterodźwiękowy motyw jest prawie identyczny w obu utworach (u Sielickiego czwarty dźwięk jest zmieniony), później pozostaje tożsamy z kierunkiem linii melodycznej, lecz różni się pod względem kształtu struktury melicznej. Sielicki zachowuje również to samo centrum tonalne (przebieg pasażu w tonacji *a-moll*). W utworze Rachmaninowa partia lewej ręki to akord kwintowo-kwartowy zbudowany na dźwięku *e* (*e-a-e*), Sielicki pozostawia tylko kwartę *e-a* na początku. Podobieństwa te można uznać za przypadkowe, gdyż są one mniej liczne i nie tak dosłowne aniżeli przy porównaniu *Metamorfoz* Sielickiego z wybranymi utworami Chopina.

**VIII.** 33

S. Rachmaninow, Op. 32, № 8

*Vivo.*

*ff* *pp molto legg.*

*mf* *dim.* *pp* *cresc.*

A. 9619 G.

Przykład 10. Sergiusz Rachmaninow, *Preludium a-moll* op. 32 nr 8, t. 1-7

8

**Meno mosso**

The image shows a musical score for piano, measures 64 to 69. The score is written in a key with two flats (B-flat major or D-flat minor) and a 4/4 time signature. Measure 64 starts with a piano (*pp*) dynamic and features a complex, arpeggiated texture in the right hand. Measure 65 includes an *accel.* (accelerando) marking and a *rit.* (ritardando) marking. Measure 67 has a tempo marking of  $\text{♩} = 60$  and a forte (*f*) dynamic. Measure 68 is marked with *8va* (octave up) and features a dense, rapid sixteenth-note passage in the right hand. Measure 69 continues the complex texture with a *rit.* marking.

Przykład 11. Edward Sielicki, *Metamorfozy* na fortepian, 2013–2017, s. 8, t. 67

Reasumując, Edward Sielicki wykorzystuje motywy zaczerpnięte z twórczości innych kompozytorów (w *Metamorfozach* są to wybrane utwory Chopina i Rachmaninowa), pozbawione pierwotnego kontekstu, wplecione w nowy kontekst, obudowane materiałem dźwiękowym pochodzącym z własnej inwencji Sielickiego. Motywy te zostały użyte w formie cytatu, który następnie jest odkształcany, zmieniany. *Metamorfozy* są jednocześnie utworem trudnym technicznie, stawiającym przed pianistą wysokie wymagania. Podczas uczenia się tej kompozycji przydatna okazuje się znajomość artefaktów, a więc *Preludium b-moll* i *Etiudy As-dur* Chopina oraz *Preludium a-moll* Rachmaninowa.

### WNIOSKI. CZY METAMORFOZY SĄ DZIEŁEM POSTMODERNISTYCZNYM?

Próbując wyciągnąć wnioski z powyższych refleksji, w pierwszej kolejności nasuwa się pytanie o związki Sielickiego z postmodernizmem. Czy Edward Sielicki tkwi w okowach ponowoczesności? Czym są „okowy”? Według definicji są to: 1) „łańcuchy, kajdany”, 2) „to, co odbiera wolność, krępuje, zniewala”, 3) Synonimy: dyby, pęta, więzy<sup>21</sup>. Czerpanie z cudzej twórczości nie jako przejaw spętania muzyką przeszłości lub braku inwencji, lecz twórcze wykorzystanie w celu stworzenia nowej jakości wyrazowej.

*Metamorfozy* Edwarda Sielickiego odpowiadają pojęciu metamorfozy w znaczeniu „przemiany”, lecz nie są wariacjami. Zaczerpnięte motywy z wybranych utworów służą kompozytorowi do dalszych twórczych przekształceń, w wyniku których uzyskuje on nową jakość dźwiękową, podejmując twórczy dialog z tradycją. *Metamorfozy* mieszczą się jednak w przytoczonych definicjach pojęcia postmodernizmu<sup>22</sup>.

Dla Marcina Giżyckiego postmodernizm to wszystkie zjawiska w sztuce po konceptualizmie nie roszczące sobie prawa do wyłączności i koegzystujące

<sup>21</sup> *Słownik języka polskiego*, hasło: okowy, <https://sjp.pwn.pl/sjp/okowy;2494730.html> (dostęp: 10.10.2020).

<sup>22</sup> Por. Z. Daniec, „Zmyślnie wykoncypowana, postmodernistyczna zabawka”. *Muzyka Pawła Mykietyna wobec kategorii postmodernizmu i konstruktywizmu na przykładzie III Symfonii na alt i orkiestrę*, „Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ” 2018, nr 39, s. 59–85; B. Dutkiewicz, *Polistylistyka, czyli dyskurs z przeszłością: interpretacja ruchowa muzyki w obliczu dzieł epoki postmodernizmu na przykładzie wybranych utworów*, Katowice 2012; M. Piotrowska, *Kanon i postmodernizm*, „Muzyka” 1997, nr 1 (164), s. 5–28; J. Szulakowska-Kulawik, *Józef Świder – muzyka, która czekała na postmodernizm*, Katowice 2008.

w pewnej pluralistycznej symbiozie, nie mające ambicji „poszerzenia pola sztuki”, wyznaczania jej nowych granic<sup>23</sup>.

Anna Rutkowska pisze:

Postmodernizm jest sumą zjawisk. Dlatego lepiej mówić o nim – „ponowoczesność” albo „ponowoczesna rzeczywistość”, by nie sugerować nazwą jakichkolwiek analogii do nurtów i stylów w sztuce (...0. W postmodernistycznej rzeczywistości nie ma uprzywilejowanych konwencji artystycznych<sup>24</sup>.

Można zaryzykować twierdzenie, że postmodernizm będzie trwał do-  
tąd, dopóki będzie istniał relatywizm w myśleniu i działaniu. Jedną z cech  
postmodernizmu jest zabawa konwencją i eklektyzm form. Czy jednak nie  
są to właśnie pułapki lub okowy postmodernizmu? Wydaje się, że istnieje  
w piśmiennictwie zbyt szeroka i dowolna interpretacja pojęcia postmoder-  
nizm<sup>25</sup>. Czym jest bowiem postmodernizm? Odpowiedź na to daje defini-  
cja pojęcia:

Postmodernizm nie jest zwartym, jednolitym, planowo wykreowanym ruchem  
artystycznym, jest to wspólna przestrzeń konfrontacji różnych tendencji  
i koncepcji, których wspólnym mianownikiem jest krytyczny stosunek do mo-  
nolitycznej, homogenicznej wizji świata oraz nieustanne podważanie dominacji  
eurocentrycznej i patriarchalnej kultury Zachodu<sup>26</sup>.

Maria Peryt jest przekonana, że postmodernizm się skończył<sup>27</sup>. Punk-  
tem wyjścia dla rozważań autorki jest pojęcie postmodernizmu, przy-  
czym już sam tytuł jej publikacji – prowokacyjnie zmuszający do refleksji  
– sugeruje, że „postmodernizm się skończył”. Z przemyśleń zawartych  
w toku pracy wynika, że młode pokolenie twórców podąża własną dro-  
gą. Mają oni – jak zapewnia autorka – silne, zindywidualizowane oblicza  
stylistyczno-estetyczne oraz wyraźnie ukształtowany program artystyczny  
i punkt widzenia, często odżegnując się zarówno od awangardowej prze-  
szłości swoich pedagogów, jak i postmodernistycznych ciągot generacji

---

<sup>23</sup> E. Tatar, *Postmodernizm*, <https://ninateka.pl/kolekcja/sztuka-wspolczesna/alfabet-artykul/ksw-postmodernizm> (dostęp: 10.10.2020).

<sup>24</sup> A. Rutkowska, *Postmodernizm w polskiej muzyce współczesnej*, w: *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, t. 1: *Eseje*, red. M. Podhajski, Gdańsk–Warszawa 2005, s. 283–296; D. Krawczyk, *Postmodernizm. Esej o muzyce polskiej*, w: *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, t. 1: *Eseje...*, s. 297–304.

<sup>25</sup> Zob. A. Rutkowska, *Postmodernizm...*, s. 283–296; D. Krawczyk, *Postmodernizm...*, s. 297–304; M. Peryt, *Postmodernizm się skończył. Cechy generacji MW w odniesieniu do idei postmodernizmu*, Warszawa 2015. Por. przypis 24.

<sup>26</sup> Wikipedia. *Wolna encyklopedia*, hasło: *postmodernizm (filozofia)*, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Postmodernizm\\_\(filozofia\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Postmodernizm_(filozofia)) (dostęp: 10.10.2020).

<sup>27</sup> M. Peryt, *Postmodernizm się skończył...*



bezpośrednich poprzedników. Zatem dla takich twórców młodej generacji, jak Dariusz Przybylski, Ignacy Zalewski, Wojciech Błażejczyk, postmodernizm się skończył. A może nawet wcale się nie zaczął? Wydaje się, że Edward Sielicki tkwi nadal w postmodernizmie, próbując szukać dla swojego języka muzycznego nowych środków techniki kompozytorskiej i nowych środków wypowiedzi artystycznej. Traktuje muzykę niekiedy jak zabawę dźwiękami. Wydaje się więc, że użyte przez niego w *Metamorfozach* cytaty służą właśnie temu – z jednej strony są grą konwencjami, z drugiej grą z odbiorcą – czy uchwyci ukryte i przetworzone w utworze fragmenty cudzej twórczości, czy potrafi je zlokalizować i w jaki sposób estetyczny je odbierze – jako zabawę czy jako prowokację, a może jako „obrazę majestatu”. Pisząc o *Metamorfozach* można by rzec, że Edward Sielicki stosuje „twórcze podkradanie” z muzyki innych kompozytorów. Czerpie z muzyki innych nie z braku inwencji własnej, lecz w celu zderzenia jej z twórczością poprzedników i w celu uzyskania nowej jakości wyrazowej. Powstaje jednak pytanie, czy *Metamorfozy* Sielickiego to patchwork czy twórcza „przemiana” cudzej twórczości. Zatem jaki jest utwór postmodernistyczny?

Postmodernistyczny – pisze Ewa Tatar – znaczy tyle, co ponowoczesny, poawangardowy, różny od postawy awangard, dystansujący się od niej, ale niekoniecznie z nią sprzeczny. Wspólny z postawą awangardową jest wybiórczy, arbitralny stosunek do tradycji artystycznej, relatywizm – wynikają one jednak z innych przesłanek<sup>28</sup>.

Maria Peryt wychodzi z założenia, że postmodernizm pogrąży się w inercji<sup>29</sup>, zestarzał się i stał się nieatrakcyjny<sup>30</sup>, a jego idee wyczerpały się<sup>31</sup>. Jest przekonana, że „młodzież tworzy muzykę wyzwoloną, wyemancypowaną w odniesieniu do spuścizny zarówno moderny, jak ponowoczesności i bardziej od nich emocjonalną”<sup>32</sup>. W odniesieniu do Edwarda Sielickiego można sądzić, na przykładzie chociażby jego fortepianowych *Metamorfoz*, że w jego twórczości postmodernizm ma się dobrze, że kompozytor znajduje w jego ideach nieustannie inspiracje. Tym bardziej, że – jak twierdzi Ewa Tatar –

[j]est to raczej luźny zbiór tendencji w sztuce, a nie zdefiniowany prąd czy kierunek oparty na istotnej cesze stylistycznej. Rozumiany jako sprzeciw wobec awangardowej wiary w utopię, postęp, racjonalizm, skłonności totalitarne w chęci kształtowania nowego człowieka i społeczeństwa. Środki stylistyczne

<sup>28</sup> E. Tatar, *Postmodernizm...*

<sup>29</sup> M. Peryt, *Postmodernizm...*, s. 11.

<sup>30</sup> *Ibidem*, s. 13.

<sup>31</sup> *Ibidem*, s. 26.

<sup>32</sup> *Ibidem*, s. 11.

postmodernizmu to parodia, pastisz, paradoksalne czy absurdalne skojarzenia, dowolne komponowanie form i znaczeń (*bricolage*), pluralizm, eklektyzm, kontekstualność, brak znaczenia, negacja podziału na niskie i wysokie wartości w kulturze, mieszanie gatunków, cytaty, odwołania, autoreferencyjność<sup>33</sup>.

W te cechy nurtu wpisuje się twórczość Edwarda Sielickiego z jego fortepianowymi *Metamorfozami*.

## BIBLIOGRAFIA

- Chechlińska Zofia, *Wariacje i technika wariacyjna w twórczości Chopina*, Kraków 1995.
- Chomiński Józef Michał, Wilkowska-Chomińska Krystyna, *Teoria formy. Małe formy instrumentalne*, Kraków 1983.
- Cichy Daniel, *Koncert fortepianowy Pawła Szymańskiego na tle filozoficznych idei postmodernizmu*, w: *Idee modernizmu i postmodernizmu w poetyce kompozytorskiej i refleksji o muzyce*, red. Alicja Jarzębska, Jadwiga Paja-Stach, Kraków 2007, s. 277–296.
- Daniec Zuzanna, „Zmyślnie wykocypowana, postmodernistyczna zabawka”. *Muzyka Pawła Mykietyna wobec kategorii postmodernizmu i konstrukttywizmu na przykładzie III Symfonii na alt i orkiestrę*, „Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ” 2018, nr 39, s. 59–85.
- Dutkiewicz Barbara, *Polistylistyka, czyli dyskurs z przeszłością: interpretacja ruchowa muzyki w obliczu dzieł epoki postmodernizmu na przykładzie wybranych utworów*, Katowice 2012.
- Fuks Marian, *Księga sławnych muzyków pochodzenia żydowskiego*, Wydawnictwo Sorus, Poznań–Warszawa 2003.
- Gronau-Osińska Alicja, *Sielicki Edward*, w: *Almanach Kompozytorów Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie*, t. 2, red. Alicja Gronau-Osińska, Warszawa 2004, s. 201–216.
- Kiwała Kinga, *Pokolenie Stalowej Woli. Knapik. Krzanowski. Lasoń. Studia estetyczne*, Kraków 2019.
- Kostka Violetta, „Dwie etiudy” na fortepian Pawła Szymańskiego. *Dwupoziomowość a problem parodii*, „Res Facta Nova. Teksty o muzyce współczesnej” 2014, nr 15 (24), s. 83–95.
- Kostka Violetta, *Muzyka Pawła Szymańskiego w świetle poetyki intertekstualnej postmodernizmu*, Kraków 2018.
- Kostka Violetta, *Muzyka Pawła Szymańskiego. Kompozycje algorytmiczne na fortepian*, w: *Muzyka fortepianowa XVI. Studia i szkice*, red. Alicja Kozłowska-Lewna, Renata Skupin, Gdańsk 2015, s. 117–132.
- Kostka Violetta, „Through the looking Glass I” na orkiestrę Pawła Szymańskiego. *Algorytmiczna konstrukcja dźwiękowa*, w: *The musical work and its creators* (10), red. Anna Nowak, Bydgoszcz 2015, s. 207–218.
- Kostka Violetta, *Wartości muzyki Pawła Szymańskiego*, „Krytyka Muzyczna” 2011, nr 5, s. 1–12.
- Krawczyk Dorota, *Postmodernizm. Esej o muzyce polskiej*, w: *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, t. 1: *Eseje*, red. Marek Podhajski, Gdańsk–Warszawa 2005, s. 297–304.

---

<sup>33</sup> E. Tatar, *Postmodernizm...*

- Łukaszewski Marcin Tadeusz, *Fortepianowe formy wariacyjne kompozytorów polskich 1900–2010. Dzieje gatunku i technika wariacyjna*, Warszawa 2013.
- Łukaszewski Marcin Tadeusz, *Technika wariacyjna w polskich wariacjach fortepianowych w latach 1900–2010*, w: *Musica Intellectualis, t. 1: Droga artysty*, red. Małgorzata Zygmunt, Emilia Dudkiewicz, Ewa Skardowska, Eugenia Rozlach, Warszawa 2017, s. 77–105.
- Nikolska Irina, *Postmodernizm w interpretacji Pawła Szymańskiego*, w: *Muzyka polska 1945–1995*, red. Krzysztof Droba, Teresa Malecka, Krzysztof Sz wajgier, Kraków 1996, s. 297–307.
- Nowe pokolenie kompozytorów polskich*, red. Alicja Gronau-Osińska, Mariusz Stowpiec, Jan Kazem-Bek, Bydgoszcz 1988.
- Pacewicz Izabela, *Sielicki Edward*, w: *Kompozytorzy polscy 1918–2000, t. 2: Biogramy*, red. Marek Podhajski, Gdańsk–Warszawa 2005, s. 893–895.
- Paździora Krystyna, *Sielicki*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM, część biograficzna*, red. Elżbieta Dziębowska, t. 9: S–ś, Kraków 2007, s. 255–256.
- Peryt [Opalka] Maria, *Postmodernizm się skończył. Cechy generacji MW w odniesieniu do idei postmodernizmu*, Warszawa 2015.
- Piotrowska Maria, *Kanon i postmodernizm, „Muzyka” 1997, nr 1 (164)*, s. 5–28.
- Richter Alfred, *Die Lehre von der thematischen Arbeit*, Leipzig 1896.
- Rutkowska Alicja, *Postmodernizm w polskiej muzyce współczesnej*, w: *Kompozytorzy polscy 1918–2000, t. 1: Eseje*, red. Marek Podhajski, Gdańsk–Warszawa 2005, s. 283–296.
- Sielicki Edward, *Elementy techniki mojego języka muzycznego na przykładzie utworów kameralnych*, w: *Muzyka kameralna kompozytorów AMFC (I). IV Sympozjum Kompozytorskie Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina*, red. Alicja Gronau-Osińska, Warszawa 2006, s. 44–53.
- Sielicki Edward, *O mojej muzyce symfonicznej z udziałem instrumentów koncertujących*, w: *Muzyka symfoniczna kompozytorów UMFC*, red. Alicja Gronau-Osińska, Warszawa 2009, s. 13–30.
- Sielicki Edward, *Razem czy osobno? O pewnych aspektach wzajemnych relacji ożywionej i nieożywionej materii*, w: *Potencjał kompozycyjny utworów na instrumenty solowe. III Sympozjum Kompozytorskie Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina*, red. Marian Borkowski, Warszawa 2003, s. 8–11.
- Sielicki Edward, *Technika rotacyjnych dźwięków prowadzących*, w: *I Sympozjum Kompozytorskie Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina*, red. Alicja Gronau-Osińska, „Zeszyty Naukowe AMiFC” nr 42, Warszawa 1999, s. 15–21.
- Szulakowska-Kulawik Jolanta, *Józef Świder – muzyka, która czekała na postmodernizm*, Katowice 2008.

### Źródła internetowe

- Klimczuk Andrzej, *Seminarium online: Polska i świat po pandemii: Rozwój i kultura*, „Gazeta SGH. Życie Uczelni” (dodano: 11.06.2020), <https://gazeta.sgh.waw.pl/?q=konferencje-debaty-spotkania/seminarium-line-polska-i-swiat-po-pandemii-rozwoj-i-kultura> (dostęp: 11.10.2020).
- Polskie Centrum Informacji Muzycznej, hasło: *Edward Sielicki*, [https://polmic.pl/index.php?option=com\\_mwosoby&id=189&litera=21&view=czlowiek&Itemid=5&lang=pl](https://polmic.pl/index.php?option=com_mwosoby&id=189&litera=21&view=czlowiek&Itemid=5&lang=pl) (dostęp: 9.10.2020).

- Portal internetowy „Culture.pl”, hasło: *Edward Sielicki*, <https://culture.pl/pl/tworca/edward-sielicki> (dostęp: 9.10.2020).
- Ready Anna, *Długi Cień Postmodernizmu*, „Dwutygodnik” 2011, nr 11, cyt. za: <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/2882-dlugi-cien-postmodernizmu.html> (dostęp: 9.10.2020).
- Słownik.one*, hasło: *Metamorfoza*, <https://www.slownik.one/metamorfoza> (dostęp: 11.10.2020).
- Słownik języka polskiego*, hasło: *okowy*, <https://sjp.pwn.pl/sjp/okowy;2494730.html> (dostęp: 10.10.2020).
- Słownik języka polskiego*, hasło: *Metamorfoza*, <https://sjp.pwn.pl/sjp/metamorfoza2567642.html> (dostęp: 11.10.2020).
- Strona internetowa „Aliexpress.com”, <https://pl.aliexpress.com/item/32904554633.html> (dostęp: 11.10.2020).
- Strona internetowa „Study.com”, <https://study.com/academy/lesson/the-metamorphosis-of-narcissus-by-salvador-dali.html> (dostęp: 10.10.2020).
- Strona internetowa 63. Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”, hasło: *Sielicki Edward*, <http://warszawska-jesien.art.pl/2020/program-i-bilety/kompozytorzy-i-autorzy/sielicki-edward> (dostęp: 9.10.2020).
- Strona internetowa *Metamorfoza*. Wystawa malarstwa surrealizmu i realizmu magicznego, <http://metamorfoza.info.pl/pl/portfolio-view/setowski-tomasz-metamorfoza-az-staniesz-sie-gwiazda> (dostęp: 10.10.2020).
- Tatar Ewa, *Postmodernizm*, <https://ninateka.pl/kolekcja/sztuka-wspolczesna/alfabet-arttykul/ksw-postmodernizm> (dostęp: 10.10.2020).
- Wikipedia*. *Wolna encyklopedia*, hasło: *Edward Sielicki*, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Edward\\_Sielicki](https://pl.wikipedia.org/wiki/Edward_Sielicki) (dostęp: 9.10.2020).
- Wikipedia*. *Wolna encyklopedia*, hasło: *metamorfoza (literatura)*, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Metamorfoza\\_\(motyw\\_literacki\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Metamorfoza_(motyw_literacki)) (dostęp: 11.10.2020).
- Wikipedia*. *Wolna encyklopedia*, hasło: *Metamorfozy*, <https://pl.wikipedia.org/wiki/Metamorfozy> (dostęp: 9.10.2020).
- Wikipedia*. *Wolna encyklopedia*, hasło: *Mona Lisa*, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Mona\\_Lisa](https://pl.wikipedia.org/wiki/Mona_Lisa) (dostęp: 11.10.2020).
- Wikipedia*. *Wolna encyklopedia*, hasło: *postmodernizm (filozofia)*, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Postmodernizm\\_\(filozofia\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Postmodernizm_(filozofia)) (dostęp: 10.10.2020).

## ANEKS

Wykaz polskich wariacji fortepianowych w latach 1989–2000<sup>34</sup>

Lp.	Kompozytor	Rok urodzenia / lata życia	Tytuł utworu	Rok powstania
1	2	3	4	5
1	Bauer Jerzy	ur. 1936	<i>Malutka passacaglia z drobną improwizacją, ze zbioru: Cykl miniatur dla młodzieży na fortepian z elementami improwizacji, PWM, Kraków 1999</i>	1998
2	Brańka Eugeniusz	1922–2009	<i>Małe wariacje Fatimy</i>	1991
3	Brańka Eugeniusz	1922–2009	<i>Wariacje na temat piosenki „Jedźcie Pani Zima”</i>	2001
4	Cwojdzziński Andrzej	ur. 1928	<i>Passacaglia, ze zbioru: Obrazki wyczarowane dźwiękami. 15 miniatur fortepianowych dla dzieci, MZEdition, Słupsk 1997; Euterpe, Kraków 2007</i>	1996
5	Dębski Krzesimir	ur. 1953	<i>Passacaglia-improvvisazioni na 2 fortepiany</i>	1992
6	Dubaj Mariusz	ur. 1959	<i>30 impresji na temat „Stary niedźwiedź mocno śpi”</i>	1994/1997
7	Dziadek Andrzej	ur. 1957	<i>Wariacje na temat Preludium A-dur F. Chopina</i>	2010
8	Gołombowski Jarosław	ur. 1958	<i>Variations No. 3 op. 50</i>	1992
9	Jabłońska Daria	ur. 1976	<i>Wariacje</i>	1996
10	Jankowski Igor	ur. 1983	<i>Wariacje na temat rosyjskiej pieśni ludowej na rozstrojony fortepian</i>	2008
11	Kałamarz Wojciech	ur. 1974	<i>Impresja. Wariacja na zadany temat prof. Anny Zawadzkiej-Gołosz</i>	1999
12	Kałamarz Wojciech	ur. 1974	<i>Wariacje w stylu klasycznym</i>	1999
13	Kaszycki Jerzy	1926–2020	<i>11 wariacji na temat „Sabato-wej Nuty”</i>	1996

<sup>34</sup> Źródło: M.T. Łukaszewski, *Fortepianowe formy wariacyjne...*, s. 569–572.

1	2	3	4	5
14	Klimek Piotr	ur. 1973	<i>The Syncopated Piano Variations</i>	1993
15	Klisowski Ryszard Mieczysław	ur. 1937	<i>Augustins-Variationen</i> [Für kleine und große Meister Augustins-Variationen für Klavier Solo op. 51], Gemel Edition [br.]	1992
16	Kopczyński Marcin	ur. 1973	<i>Wariacje na temat Mozarta z Sonaty A-dur KV 331</i> [op. 1]	1993
17	Kosek Robert	(?-?)	<i>Cykl wariacji</i>	2003
18	Kostrzewa Krzysztof	ur. 1961	<i>Passacaglia</i> na 2 fortepiany	1989
19	Kotyczka Stanisław	ur. 1935	<i>Wariacje na temat pieśni ludowej</i> na 2 fortepiany	1999
20	Kroschel Artur	ur. 1973	<i>Wariacje</i>	1996
21	Lampert Wiesława	ur. 1972	<i>Wariacje na temat melodii popularnej „Pije Kuba do Jakuba”</i> , Contra, Warszawa 2006	2006?
22	Lampert Wiesława	ur. 1972	<i>Wariacje na temat melodii ukraińskiej „Jechał Kozak za Dunajem”</i> , Contra, Warszawa 2006	2006?
23	Łuczkowski Radosław	ur. 1976	<i>Wariacje na temat Paganiniego</i>	1998
24	Madey Emilian	ur. 1975	<i>Concerto – Variazioni in tre movimenti per pianoforte ed orchestra</i>	1999
25	Maszyński Waldemar	ur. 1975	<i>Passacaglia</i>	1996
26	Milewska Anna Marta	ur. 1978	<i>Neptune's Wave</i> , wariacje na fortepian	1997–1998
27	Moyseowicz Gabriela	ur. 1944	<i>5 Wariacji für Johanne von Rintelen</i>	2001
28	Nikodemowicz Andrzej	1925–2017	<i>Wariacje</i> na 2 fortepiany	2006
29	Paciorek Cezary	ur. 1968	<i>Wariacje na temat Paganiniego</i>	1994
30	Popielski Zbigniew	ur. 1935	<i>Wariacje na temat własny</i> na 2 fortepiany	2002
31	Pólról Tadeusz	ur. 1972	<i>Wariacje na temat „Popod turnie, popod lasy”</i>	1998

1	2	3	4	5
32	Przybylski Bronisław Kazimierz	1941–2011	<i>Dominique - Little variations for piano</i> , Accent Edition, Łódź 2005	2005
33	Pucek Zdzisław	ur. 1932	<i>Taniec z wariacjami</i> , Wydawnictwo Muzyczne Gamma 1997	1997 lub przed
34	Rentowski Wiesław	ur. 1953	<i>Wariacje Lake Charles</i> , Connors Publications 1997	1990
34	Słowik Zbigniew	ur. 1972	<i>Wariacje balladowe</i> , Contra, Warszawa 2009	2008
35	Spoz Piotr	ur. 1977	<i>Wariacje na banalny temat</i>	2002
36	Stępień Jolanta	ur. 1955	<i>Wędrowni chrząszczyka Izydorka [wariacje]</i>	2003
37	Stradomski Rafał	ur. 1958	<i>Wariacje na temat Telemanna na klawesyn lub fortepian</i>	1995
38	Stradomski Rafał	ur. 1958	<i>Largo. Wariacje na temat Chopina</i>	2000
39	Stradomski Rafał	ur. 1958	<i>Notturmo. Wariacje na temat Chopina [Variazioni du una tema di Chopin]</i>	2004
40	Stradomski Rafał	ur. 1958	<i>4 małe wariacje</i>	2006
41	Stradomski Rafał	ur. 1958	<i>Wariacje na temat Beethovena</i>	2008
42	Sutryk Waldemar	ur. 1956	<i>Wariacje</i>	1993
43	Tyszkowski Jerzy	1930–2001	<i>Wariacje</i>	1991
44	Wierzbicki Marcin	ur. 1969	<i>Wariacje nie na temat</i> , Travers, Warszawa 1998	1989
45	Żółtowski Maciej	ur. 1971	<i>Passacaglia per pianoforte</i>	2000

**Metamorphoses for Piano by Edward Sielicki –  
in the Shackles of Postmodernity  
and in the Light of Polish Piano Variations after 1989**

Abstract

The article describes Edward Sielicki's *Metamorfozy* in the light of Polish piano variations written after 1989 and in the context of the concept of postmodernism. The composer (born in 1956) belongs to the generation of artists born in the 1950s. Generally, it is akin to the „Stalowa Wola generation”. *Metamorfozy*, created in 2013/2017, are close to the variational form, although they are not directly variations. In the music material, Sielicki used, in a processed manner, motifs taken from, among others, from the Prelude in B flat minor, Op. 28 No. 16 and the Etude in A flat major, Op. 25 No. 1 by Chopin and the Prelude in A minor, Op. 32 No. 8 of Rachmaninoff. He deformed them, blending them into the sound material of his own invention. The way of using the set material brings *Metamorfozy* closer to postmodern aesthetics with such categories as allusiveness, grotesque, viewing oneself and others' creativity in the „crooked mirror”.

**Keywords:** metamorphoses, piano music, postmodernism, transformation, surconventionalism, Edward Sielicki, variations