

УДК 78.01.036.072.2(438)“1906/1994” J. Chomiński

**DZIEŁO MUZYCZNE JAKO OBIEKT BRZMIENIOWY
W TEORII SONOLOGII
JÓZEFA M. CHOMIŃSKIEGO (1906-1994)***

Maciej GOŁĄB

*Uniwersytet Wrocławski
Zakład Muzykologii
ul. Szewska 36, 50-139 Wrocław, Polska
Phone: 8 1048 71 375 20 99*

Autor omawia najważniejszą w obszernym dorobku naukowym Józefa M. Chomińskiego teorię sonologii muzycznej, która była w muzykologii europejskiej II połowy XX wieku oryginalną koncepcją poznania dzieła muzycznego jako przedmiotu brzmieniowego. W artykule omawiane są prace Chomińskiego ukazujące ewoluujący charakter tej teorii. Autor definiuje kluczowe pojęcia, dokonuje systematyki podstawowych kategorii teorii sonologii i ocenia ją z punktu widzenia historii dwudziestowiecznej nauki o muzyce.

Słowa kluczowe: Józef M. Chomiński, teoria muzyki XX wieku, teoria sonologii muzycznej, analiza dzieła muzycznego.

Spuścizna muzykologiczna Józefa Michała Chomińskiego¹, najwybitniejszego muzykologa polskiego, którego losy nierozzerwalnie splecione były z uniwersytetami we Lwowie i w Warszawie, to niezwykle harmonijne i konsekwentne rozwijanie nauki o

* Jest to fragment przygotowywanej obecnie do druku w Wydawnictwie Uniwersytetu Wrocławskiego książki pt. Józef Michał Chomiński. Biografia i rekonstrukcja metodologii. Ukazał się on także w języku angielskim pt. The Evolution of Józef Chomiński's Theory of Sonology: an Assessment, "Muzyka" 2008 nr 1, s. 17-29.

¹ Józef Michał Chomiński, gente Ruthenus – natione Polonus, urodził się 24 sierpnia 1906 w Ostrowiu koło Przemyśla jako najmłodsze z siedmiorga dzieci unickiego duchownego cerkwi greko-katolickiej Eugeniusza Chomińskiego (1867 – 1939) i jego żony Józefy Heleny z domu Drohomireckiej (zm. w 1939 roku). Uczył się najpierw w Gimnazjum Państwowym typu klasycznego w Przemyśle, gdzie zdał maturę w 1925 roku. W roku akademickim 1926/27 zapisał się na studia muzykologiczne na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Jana Kazimierza we Lwowie. W 1931 skończył studia muzykologiczne i otrzymał dyplom magistra muzykologii. 25 lipca 1936 roku odbyła się na tym samym uniwersytecie obrona rozprawy doktorskiej pt. Zagadnienia konstruktywne w pieśniach Edwarða Griega, napisanej pod kierunkiem prof. Adolfa Chybińskiego. W latach 1937-39 pracował w Oddziale Muzycznym Biblioteki Narodowej w Warszawie. Po habilitacji w 1949 roku Chomiński podjął pracę na Uniwersytecie Warszawskim, gdzie do czasu przejścia na emeryturę kierował Zakładem Historii Muzyki Powszechnej. W latach 1951-68 kierował także Zakładem Historii i Teorii Muzyki Państwowego Instytutu Sztuki (od 1959 roku Instytutu Sztuki PAN). Zmarł 20 lutego 1994 roku w Falenicy pod Warszawą.

muzyce: najpierw, w latach młodości, w formie nowoczesnych, przejętych z muzykologii niemieckiej wzorów metodologicznych², na których podstawie uczony ten przyswajał sobie metody nowoczesnej analizy dzieła muzycznego, później, w wieku dojrzałym, w postaci nowatorskich koncepcji poznania dzieła muzycznego, które silnie oddziaływały na dyskursy o muzyce w tej przestrzeni kulturowej, z którą wiązał swoje losy jako uczony. W końcu, w wieku późnym, w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, dał nam sumę swoich doświadczeń muzykologicznych w formie wielkich podręczników akademickich, stanowiących dziś korpus prac podstawowych z zakresu tak historycznej (historia muzyki powszechnej³ i polskiej⁴), jak i systematycznej (formy muzyczne⁵) muzykologii. Historia dyscyplin naukowych, zwłaszcza w humanistyce, to nie tylko sprawa przedmiotowych zainteresowań ich reprezentantów, ale także splot wielu subtelnych uwarunkowań, umożliwiających tworzenie się szkół badawczych wokół postaci wielkich profesorów. Bez wątplenia taką postacią był w dziejach muzykologii polskiej Profesor Józef Chomiński; postacią „mistrza-nauczyciela”, któremu powojenna muzykologia polska w znacznej części zawdzięcza swój dorobek, istotny dla badań muzycznych.

Jeśli za granicami krajów Europy Środkowej i Wschodniej muzykologię rosyjską kojarzy się w powszechnym odbiorze z teorią intonacji Borysa Asafjewa, czeską – z muzyczno-semiotycznymi pracami Jaroslava Jiránka, a węgierską – z „muzyczno-przyrodniczymi” koncepcjami Ernő Lendvaia, to z pewnością dla zorientowanego w powojennych dokonaniach muzykologii polskiej najbardziej oryginalną teoretyczną koncepcją będzie – obok estetyki muzyki filmowej Zofii Lissy – teoria sonologii muzycznej. Teoria ta w latach 60-tych była samotnym doświadczeniem muzykologii europejskiej⁶. Jej znaczenie zdaje się wzrastać z biegiem czasu, podobnie jak w historii kultury przypadki radykalnie nowatorskich przedsięwzięć poznawczych czy artystycznych. Jeśli dziś sonologia jest nadal „flagową” teorią polskiej muzykologii, to stało się to także za sprawą znaczącej recepcji, jaka była jej udziałem, nie tylko w „szkole Chomińskiego”, ale także poza nią. Wszelako nie tylko znajomość tej teorii, ale wręcz świadomość jej istnienia nie była w latach 60-tych i 70-tych w muzykologii światowej powszechna. O ile prace zza „żelaznej kurtyny” wyżej wspomnianych muzykologów rosyjskich, czeskich czy węgierskich publikowane były w językach kongresowych i „eksportowane” na zachód Europy, o tyle sam autor koncepcji sonologicznej nie zabiegał o szersze upowszechnienie tej części własnego dorobku naukowego. Dopiero w 1977 roku ukazało się tłumaczenie jego teorii sonologii na język angielski, zresztą w niskonakładowym i pozbawionym

² J. M. Chomiński, *Preludia [Chopina]*, „Analizy i Objasnienia Dzieł Wszystkich Fryderyka Chopina”, red. Adolf Chybiński, Kraków 1950; tegoż, *Sonaty Chopina*, Kraków 1960.

³ J. M. Chomiński, *Historia muzyki* (z K. Wilkowską-Chomińską), t. I, PWM, Kraków 1989; t. II, PWM, Kraków 1990; tegoż, *Istoria harmonii ta kontrapunktu*, t. I, tłumaczenie na język ukraiński i przedmowa L. Grabowskiego, *Muzyczna Ukraina*, Kijów 1975; t. II, tłumaczenie na język ukraiński i przedmowa L. Harasymczuka, *Muzyczna Ukraina*, Kijów 1979.

⁴ J. M. Chomiński, *Historia muzyki polskiej* (z K. Wilkowską-Chomińską), t. I, PWM, Kraków 1995; t. II, PWM, Kraków 1996

⁵ J. M. Chomiński, *Formy muzyczne*, t. I, PWM, Kraków 1954, ²1983 (Teoria formy. Małe formy instrumentalne); t. II, PWM, Kraków 1956, ²1987 (Wielkie formy instrumentalne); t. III, PWM, Kraków 1974 (Pieśń); t. IV, PWM, Kraków 1976 (Opera i dramat); t. V, PWM, Kraków 1984 (Wielkie formy wokalne). Wydania drugie tomów I i II oraz III-V razem z K. Wilkowską-Chomińską.

⁶ J. M. Chomiński, *Technika sonorystyczna jako przedmiot systematycznego szkolenia*, „Muzyka” 1961 nr 3; tenże, *Muzyka Polski Ludowej*, Warszawa 1968.

większych szans na szerszą dystrybucję wydawnictwie⁷. Najważniejsza wersja dzieła Chomińskiego dotycząca sonologii nie ukazała się dotąd w integralnej postaci drukiem⁸. Jej "wersja ostatniej ręki" zatytułowana *Fundamenta sonologiae* (z rękopiśmiennymi dodatkami i poprawkami Autora, z których ostatnie datowane są na początek lat 90-tych) została niedawno odnaleziona przez piszącego te słowa w trakcie kwerendy po śmierci żony tego muzykologa, Krystyny Wilkowskiej-Chomińskiej w ich domu w Faleniczy pod Warszawą i przekazana Archiwum Kompozytorów Polskich XX wieku w Bibliotece Uniwersyteckiej w Warszawie⁹. Zanim podejmiemy próbę odpowiedzi na pytanie, co to jest teoria sonologii i jakie są jej składowe normy teoretyczne, podajmy in extenso spis treści tej w całości dotąd nieznannej ostatniej wersji oraz oryginalną paginację maszynopisu:

Vol. I: Wiadomości elementarne (1976)

Zasady i rodzaje

Regulacja [sonorystyczna] w ramach tradycyjnego instrumentarium

Nowa rola perkusji (3)

Instrumenty preparowane (4)

Rozszerzenie sonorystycznych możliwości chordofonów (7)

Wzbogacenie brzmień aerofonicznych (9)

Voice acting (10)

Urządzenia elektroakustyczne i elektroniczne

Generatory (14)

Urządzenia przetwarzające sygnały dźwiękowe (19)

Układy zmieniające kształt sygnału (22)

Układ przesuwiający widmo (28)

Wzmacniacze, mikrofony, syntezytory (31)

Nomenklatura (36)

Integracja brzmienia i współdziałanie różnych sygnałów dźwiękowych (37)

Regulacja graficzna i audiowizualna (41-50).

Vol. II Systematyka zjawisk dźwiękowych (1977)

Muzyka tradycyjna i eksperymentalna (1)

Równoczesność materiału dźwiękowego (5)

Stroje. Częstotliwości jako wartości sonorystyczne. Mikroodległości (10)

Wymiary czasu i szybkości (24)

Stany gęstości i rozrzedzenia brzmienia (36)

Modulacja sonorystyczna (63-76).

⁷ J. M. Chomiński, *The Contribution of Polish Composers to the Shaping of a Modern Language of Music*. "Polish Musicological Studies" 1977, t. I, s. 167-215.

⁸ J. M. Chomiński: *Fundamenta sonologiae / Podstawy sonologii muzycznej*. Maszynopis z poprawkami rękopiśmiennymi Autora w Archiwum Kompozytorów Polskich Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie (bez sygnatury).

⁹ Nie wszystkie fragmenty tego maszynopisu stanowią tekst nieznan. Część pierwsza ukazała się w I tomie *Form muzycznych* [1983], zaś niektóre analizy zawarte w części trzeciej zostały rozproszone w innych miejscach tego pięciotomowego podręcznika.

Vol. III Forma (1978)

Podstawowe kategorie formujące (1)

Rodzaje (2)

Gatunki (3)

Pochłanianie i wydobywanie wartości formalnych (10)

Struktury

Próba definicji i zakres pojęcia (10)

Formująca rola regulacji sonologicznej (21)

Układy w ramach tradycyjnego instrumentarium (25)

Przetwarzane elementy dawnych form (25)

Układy mechaniczne (34)

Syntezy (45)

Konstrukcje (47-50).

Jaka jest geneza tej nowatorskiej teorii analizy dzieła muzycznego? Pierwsza w muzykologii oryginalna teoria sonologii wyrosła z jednej strony z doświadczeń historii muzyki I połowy XX wieku (Klagfarbenmelodie Szkoły Wiedeńskiej, l'arte dei rumori włoskich futurystów, eksperymenty Edgara Varèse'a), z drugiej – z uważnej obserwacji fenomenów kolorystycznych w historii muzyki, a także bez wątpienia z niezwyklej sensualnej wrażliwości tego uczonego na ich przejawy w muzyce zarówno dawnej, jak i nowszej. Teoria sonologii nie wyrosła ani z własnej praktyki kompozytorskiej jej autora, ani z doświadczeń krytyki muzycznej, lecz – podkreślmy to raz jeszcze – z dogłębnej znajomości historycznych i współczesnych fenomenów “czysto brzmieniowych” muzyki w kulturze europejskiej. Poligonem doświadczalnym zastosowania tej teorii muzykologicznego poznania była najpierw polska muzyka współczesna lat 50-tych i 60-tych, a zwłaszcza te jej przejawy, które przynosiły nowy typ dzieła muzycznego, w którym elementy kolorystyki instrumentalnej wysuwały się na czoło jako element pierwszoplanowy (utwory T. Bairda, K. Serockiego, H. Góreckiego, K. Pendereckiego, W. Kilara). Kompozycje te Chomiński nazywał “sonorystycznymi”, a technikę kompozytorską w nich zastosowaną – “techniką sonorystyczną”.

Zatrzymajmy się obecnie na moment przy kwestii definicji pojęcia “sonorystyki”, czyli “wartości czysto brzmieniowych”¹⁰. “Regulacja sonorystyczna polega na wykorzystaniu czysto brzmieniowych właściwości materiału dźwiękowego. Równorzędną wartość otrzymuje materiał o ustalonej i nie ustalonej wysokości”¹¹. Pewna nieprecyzyjność tej definicji polega na tym, że dźwiękowość rozumie się tu szeroko jako muzyczność w ogólności, zawierającą zarówno momenty dźwiękowe sensu stricto, jak i niedźwiękowe (niewysokościowe) momenty szmerowe lub elementy wprawdzie dźwiękowe, lecz poza temperaturą systemu muzycznego (np. glissanda czy mikrotony). Dziś powiedzielibyśmy innym językiem, że sonorystyka w ujęciu Chomińskiego to wszystkie elementy możliwego pejzażu akustycznego, choć w czasach gdy pisał on swoją teorię, były to obszary nieznacznie jeszcze przez kompozytorów drugiej moderny przebadane. Definicja miała więc charakter otwarty. Drugim ważnym założeniem jest przyjęcie sonorystyki za tzw. dominantę strukturalną kompozycji muzycznej. Mówił on, w jeszcze

¹⁰ J. M. Chomiński, *Muzyka Polski Ludowej*, op. cit, s. 127.

¹¹ J. M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*, Kraków 1983, t. I, s. 126.

tradycyjnym języku teorii muzyki, o “formotwórczych” (formbildende) właściwościach sonorystyki, zwracając uwagę na ówczesną utratę tej funkcji przez systemy czysto dźwiękowe (dur-moll, modalne, 12-tonowe etc.). W duchu teorii Chomińskiego dobrze zdefiniował funkcję sonorystyki kompozytor polski Witold Szalonek: “Sonorystyka jest jedną z tendencji twórczych w muzyce XX wieku, w której podstawowymi środkami kompozytorskiego wyrazu są wartości brzmieniowe, występujące w dziele muzycznym w postaci zautonomizowanej”¹².

O potrzebie stworzenia nowej teorii dzieła muzycznego pisał szerzej Chomiński już w 1961 roku: “Dotychczasowe dziedziny naszej wiedzy muzycznej jak nauka harmonii, kontrapunktu, instrumentacji, nie mogą już zaspokoić [naszych] rosnących potrzeb [poznawczych]. Dlatego stworzenie nowej dziedziny wiedzy, polegającej na systematycznym poznawaniu nowej techniki dźwiękowej, staje się dziś koniecznością. W moim przekonaniu dotychczasowe doświadczenia kompozytorów można już ująć w pewien jednolity system”¹³. Pisząc o “potrzebie nowej dziedziny wiedzy” autor miał na myśli “wymogi nowego usystematyzowania”¹⁴. Zapytajmy zatem, czy istotnie w teorii sonologii doszło do “nowego systematyzowania”? Przyjrzyjmy się obecnie teorii analizy Chomińskiego od strony metodologicznej, z możliwie najbardziej ogólnego punktu widzenia, a nie z punktu widzenia definiowania systemu kategorii analitycznych. Struktura głównych kategorii tej teorii oparta jest na tradycyjnych założeniach ogólnej teorii muzyki (nauki o muzyce). Usytuowanie kategorii teorii sonologii w relacji do tradycyjnej ogólnej teorii muzyki pokazuje poniższa tabela:

TRADYCYJNA TEORIA MUZYKI	TEORIA SONOLOGII
Instrumentarium	Generatory
Rytm i metrum	Regulacja czasu
Melodyka i harmonika	Struktury horyzontalne i wertykalne
Forma	Forma

Porządek naczelných kategorii odwołuje się zatem do tradycyjnych obszarów teorii muzyki, które bywały ma ogół przedmiotem osobnych ujęć, lecz tu zostały na nowo określone i scalone w jeden system teoretyczny. Zgodność wewnętrznej struktury naczelných kategorii teorii sonologii z tradycyjną teorią muzyki jest, jak widać, uderzająca.

O ile jednak na ogólną teorię muzyki składają się poszczególne ujęcia morfologiczne, traktujące o poszczególnych “elementach muzycznych”, o tyle teoria sonologii nie była *expressis verbis* deklarowaną teorią o strukturalnym charakterze, tj. nie tylko integrującą poszczególne elementy muzyczne, ale bezustannie wykazującą procesy transformacji poszczególných elementów, wynikające z oddziaływania na nie innych elementów. Do tego kluczowego zagadnienia jeszcze wrócimy. Powiedzmy teraz, że stwierdzone podobieństwo obu teorii nie jest jednak sprawą pod względem metodologicznym kluczową. Fundamentalnej zmianie ulega bowiem funkcja nowej teorii. Ogólna teoria

¹² Cyt. za: H. Kostrzewska, Pojęcie sonorystyki w polskiej myśli muzykologicznej, “Muzyka” 1990 nr 1, s. 58.

¹³ J. M. Chomiński, Technika sonorystyczna jako przedmiot systematycznego szkolenia, op. cit., s. 10.

¹⁴ Ibidem, s. 4.

muzyki, pod którą zbiorczo rozumie się tu poszczególne teorie elementów muzycznych (instrumentacji, rytmu i metrum, harmonii i kontrapunktu oraz formy), które stanowiły u progu XX stulecia relikty tradycyjnej propedeutyki muzycznej i w tym sensie były kompozytorskimi teoriami regulatywnymi, a więc dopiero a posteriori mogły się stać muzykologicznymi teoriami analitycznymi. Teoria sonologii natomiast, podobnie jak wiele innych analitycznych teorii o proveniencji muzykologicznej, była wyspecjalizowaną, syntetyczno-analityczną teorią deskryptywną (opisową), a więc a priori skoncentrowaną wyłącznie na zadaniach poznawczych. To, że inspirowała kompozytorów, zwłaszcza polskich, i zmieniała ich świadomość twórczą, to osobny problem, który tu wypada jedynie zasygnalizować. Tradycyjna teoria muzyki wychodziła więc od praktyki muzycznej, teoria sonologiczna ostatecznie do niej trafiała, jednak ich punkty wyjścia w procesie komunikacji kulturowo-muzycznej były całkowicie różne.

Zamierzam obecnie wykazać, że teoria sonologii była teorią strukturalistyczną i dobrze wpisała się w nurt tych opisowych teorii strukturalnych dzieła muzycznego, jakie towarzyszyły drugiej modernie w trzeciej ćwierci XX stulecia. Już w jednej ze swych wcześniejszych prac Chomiński zauważył, że “zjawiska z zakresu instrumentacji traktowane są niejednokrotnie jako coś wtórnego, drugorzędnego, nałożonego na strukturę tonalno-harmoniczną dzieła muzycznego”¹⁵. Teoria sonologii miała ten stan rzeczy zmienić; stan, wedle którego brzmienie jest elementem akcydentalnym (wtórnym) wobec procesów formalnych, w których to procesach na czoło tradycyjnie wysuwała się struktura melodyczno-harmoniczna czy meliczno-akordowa. Jednym z największych walorów tej teorii jest postawienie w strategiach analitycznych badającego dzieła muzykologa postulatu ujawniania różnorodnych relacji wewnątrz szeroko rozumianej struktury muzycznej i obserwacja zmian miejsca w hierarchii poszczególnych elementów, wynikająca ze zmiennej, permanentnie przekształcanej struktury muzycznej. “Zmienia się wzajemny stosunek i współdziałanie elementów muzycznych między sobą” – pisał autor teorii sonologicznej w późnych latach 60-tych¹⁶. Zdawał on sobie doskonale sprawę, że gorset esencjalnej “materii pierwszej” dzieła muzycznego został już przez muzykę pierwszej moderny po 1910 roku odrzucony, a zwłaszcza przez ten radykalny eksperyment pierwszej moderny, jaką była Schönbergowska *Klangfarbenmelodie*. A zatem analiza dzieła nie może anachronicznie opisywać “elementów muzycznych” w ich morfologicznym wyizolowaniu, lecz odkrywać totalną strukturę muzyczną z przesłankami jej permanentnych transformacji funkcjonalnych. To jest, moim zdaniem, najgłębsza istota i największa poznawcza zasługa teorii sonologicznej.

Nie sposób w tak ograniczonych ramach omówić, choćby w najogólniejszym zarysie, wszystkich norm analitycznych teorii sonologii Chomińskiego. Niedawno zrobiła to Iwona Lindstedt, opierając swoje ustalenia na gruncie teorii muzyki. Zestawione przez Autorkę w aneksie “podstawowe zagadnienia i kategorie teoretyczne z zakresu sonologii muzycznej” domagają się jednak jakiegoś zewnętrznego modelu metodologicznego, bowiem sama teoria muzyki nie jest w stanie dostarczyć zadowalających kryteriów formalno-logicznych i epistemologicznych dla tak złożonej systematyki¹⁷. Jak już wspomniałem, spośród głównych kategorii operacyjnych (norm) teorii sonologicznej

¹⁵ Tenże, *Technika sonorystyczna jako przedmiot systematycznego szkolenia*, op. cit., s. 3.

¹⁶ Tenże, *Muzyka Polski Ludowej*, op. cit., s. 129.

¹⁷ I. Lindstedt, *Teoria sonologii muzycznej Józefa Michała Chomińskiego*, “*Muzyka*” 2006 nr 1-2, s. 65-67. W swym artykule autorka jedynie przytoczyła elementy teorii Chomińskiego.

Chomińskiego za kluczowe uznałbym pojęcie transformacji funkcjonalnej elementów muzycznych. Jakkolwiek pojęcia tego sam Chomiński wprost nie definiuje, to jednak jest ono zarówno wszechobecne, jak i we wszystkich rozprawach o sonorystyce potencjalnie zawarte. Szeroko rozumiana transformacja funkcjonalna¹⁸ to nic innego, jak przekształcenie jednego elementu muzycznego w inny, a ściślej rzecz ujmując – przeistoczenie wartości wyrazowych pewnego względnie autonomicznego elementu muzycznego w inne, złożone – jak mówi Chomiński – “wartości wyrazowe”. Mamy więc transformację elementu rytmicznego w wartości agogiczne, dynamiczne i kolorystyczne¹⁹, przeistaczanie się harmoniki w wartości kolorystyczne i dynamiczne czy transformację melodyki w płaszczyzny brzmieniowe²⁰. O nowej harmonice Chomiński pisze, że “charakter współbrzmień, ich dynamika wewnętrzna są zjawiskiem relatywnym, uzależnionym od szeregu współczynników [...], a więc od sposobu racjonalizacji czasu, traktowania dynamiki i środków artykulacyjnych”²¹. Nie ma już akordów, lecz “struktury wertykalne”, w których udział bierze “czynnik kolorystyczny”. Nie ma melodyki, lecz “struktury horyzontalne”, współtworzone przez brzmienia, momenty agogiczne i czysto ruchowe²². Przykłady można by mnożyć. Analiza sonologiczna nie respektuje już przedustawnego i hierarchicznego, wykształconego na systemie muzycznym epoki Hochklassik układu norm muzycznych. Jest propozycją indywidualnego badania struktury utworów, z których każdy z osobna jest rezultatem własnego normowania.

Ukazaliśmy już poprzednio strukturę fundamentalnych elementów dziedziny przedmiotowej, z jakich składa się teoria sonologii. Spróbujmy teraz, choć jedynie w najogólniejszym zarysie, posługując się pewnym zewnętrznym, moim własnym schematem klasyfikacyjnym, usystematyzować przedmioty badań sonologii muzycznej, a więc, innymi słowy mówiąc – elementy muzycznej sonorystyki.

KLASY PRZEDMIOTÓW	OGÓLNA DEFINICJA PRZEDMIOTÓW	PRZEDMIOTY SONOLOGII
Substancje proste (morfemy w pełni uchwytne empirycznie)	Jednorodne jakości, postaciowo nierozkładalne składniki struktury muzycznej	Pojedyncze dźwięki, współbrzmienia intensywne i ekstensywne, mikrointerwały, cisza, izolowane jednorodne brzmienia i szmery, absolutne wartości rytmiczne, jednorodne regulatory temporalne (monochronia)

¹⁸ Chomiński posługuje się pojęciem “transformacji” w kilku różnych znaczeniach. Np. w takim: “o transformacji w nowoczesnym sensie można mówić dopiero wtedy, gdy pewne instrumenty używane są w sposób odmienny niż dotychczas”, tenże *Muzyka Polski Ludowej*, op. cit., s. 164.

¹⁹ Tenże, *Technika sonorystyczna jako przedmiot systematycznego szkolenia*, op. cit., s. 6.

²⁰ *Ibidem*, s. 9.

²¹ *Ibidem*, s. 8.

²² Tenże, *Muzyka Polski Ludowej*, op. cit., s. 151-161.

Substancje złożone (struktury częściowo uchwytnie empirycznie)	Jakości dwu – lub kilkuelementowe, integralne postaciowo i pojęciowo całości wyższego rzędu	Izolowane homogeniczne i poligeniczne struktury brzmieniowe, klastery, izolowane struktury horyzontalne i wertykalne, wielorodne regulatory temporalne (polichronia)
Latencje formalnie konstytutywne (nieuchwytnie empirycznie istotne wyznaczniki konstrukcji i formy muzycznej)	Relevantne jakości, mające istotny wpływ na konstytucję formy muzycznej	Dominanty strukturalne formy muzycznej, wieloczęściowe układy fakturalne (np. dynamiczne układy homogeniczne i poligeniczne), formalne układy tradycyjne i graniczne, inne konstytutywne regulatory formy
Latencje formalnie niekonstytutywne (nieuchwytnie empirycznie akcydensy struktury i/lub formy muzycznej)	Nierelevantne jakości, nie mające istotnego wpływu na konstytucję struktury i/lub formy muzycznej	Wyizolowane z kontekstu formy szczególne detale dźwiękowe, brzmieniowe i szmerowe (w teorii nieuwzględnione, możliwe w praktyce analitycznej)

Pisałem już gdzie indziej, że wnioskowanie o “realnym brzmieniu” na podstawie analizy zapisu nutowego a nie wykonania muzycznego jest uwikłane w powszechnie znane dylematy psychologizmu²³. Ze swego seminarium na studiach w Uniwersytecie Warszawskim pamiętam często pojawiające się dywagacje Profesora na temat *Logische Untersuchungen Husserla* (1900/1901); wypowiedzi których sensu do końca wówczas nie rozumiałem, a których znaczenie jest dziś oczywiste – była to mianowicie w intencji tego uczonego kruczata przeciw psychologizmowi. Chomiński był w pełni świadom filozoficzno-metodologicznych aspektów muzykologicznego poznania i zapewne zdawał sobie sprawę z tego, że uwzględnić w analizie “realne brzmienie” można tylko i wyłącznie na podstawie empirycznej analizy wykonania lub jego fonograficznej sfery źródłowej, a nie czytania i analizowania nut czy partytur. “Realne brzmienie”, etymologicznie rzecz biorąc, jest faktem fizyczno-akustycznym, a nie symboliczno-znakowym kodem partytury. U Chomińskiego kategoria “realnego brzmienia” jest więc pewną metaforą, kierującą analizującego raczej ku opisowo sformułowanym wyobrażeniom rozmaitych wyglądów brzmieniowych dzieła na podstawie partytury, niż próbą “twardego”, eksperymentalnego rozpoznania właściwości brzmienia. Ten moment teorii sonologicznej jawi mi się jako najbardziej problematyczny, bowiem powinien skłonić naśladowców i kontynuatorów Chomińskiego do ponownego przedyskutowania owej niemal zawsze bezkrytycznie powtarzanej jak mantra kategorii “realnego brzmienia”. Powtórzmy zatem raz jeszcze:

²³ M. Gołąb, *Spór o granice poznania muzycznego*, Wrocław 2003, s. 148. Por. też wydanie angielskie: *Musical Work Analysis. An Epistemological Debate*, Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien 2008, s. 116. W pracy tej znajdzie czytelnik wyjaśnienie głównych kategorii powyższej systematyki: substancji prostych i złożonych oraz latencji formalnie konstytutywnych i niekonstytutywnych.

w teorii analizy Chomińskiego chodzi wyłącznie o wyobrażenia realnego brzmienia na podstawie symboliczno-notacyjnych wyglądków dzieła muzycznego, a nie jego akustycznych “zdjęć rentgenowskich”.

Charakterystyczny w literaturze przedmiotu jest spór o to, czy sonologia Chomińskiego jest definitywnie ukończonym, czy może nieukończonym projektem metodologicznym²⁴. Spór ten jest w istocie pozorny. Teoria ta jest bowiem definitywnie uformowana, gdy weźmie się pod uwagę możliwości metodyczne i metodologiczne analizy dzieła muzycznego w latach 50-tych i 60-tych ubiegłego stulecia. W czasach gdy Chomiński formułował zręby swej teorii, normatywne metody analizy (a więc liczenie i pomiar) znajdowały się dopiero w powijkach. Dlatego ustanowił ją na gruncie metod deskryptywnych. Zapewne nawet nie przypuszczał, w jakim kierunku mogą się rozwinąć pioniersko przez niego zarysowane badania. Cała sfera analizy statystycznej (liczenie) i spektromorfologicznej (pomiar) zaczynała się dopiero kształtować, i nic nie zapowiadało, że ustanowi w obrębie analizy dzieła muzycznego autonomiczny, wyraźnie wyodrębniony obszar poznawczej aktywności muzykologów o systematycznym zacięciu. Jeśli jednak jest ona nieukończona, to jedynie w tym sensie, że epistemologicznie prymarna kategoria “realnego brzmienia” nie może być ustanowiona na gruncie metody opisowej. Domaga się ona po prostu banalnych dziś pod względem metodycznym pomiarów spektromorfologicznych²⁵. Powiedziałbym tak: wszystkie kategorie sonologii odnoszące się do substancji prostych i złożonych mogą być dziś lepiej niż w teorii źródłowej poznane, a to dzięki od niedawna dostępnym wyrafinowanym metodom pomiarów dzieła. W tym sensie teoria Chomińskiego, w przeciwieństwie do wielu innych teorii deskryptywnych (jak np. Schenkera), ma charakter otwarty co oznacza, że pewne jej “wczesne” poznawczo, podstawowe etapy analizy (a więc odnoszące się do analizy substancji muzycznych) mogą być ściśle ujęte za pomocą metod radykalnie empirycznych²⁶. Jednak analiza sonologiczna Chomińskiego nigdy nie miała być w założeniu ograniczoną poznawczo “maszynką do mielenia substancji”, lecz przede wszystkim – sztuką wewnętrzną interpretacji dzieła²⁷.

Istnieją różne poziomy recepcji teorii sonologii Chomińskiego, które pokazują ją jako aktywną historycznie doktrynę poznawczą. Jakkolwiek najbardziej jest ona widoczna jako teoria analityczna, to przecież wydatnie wzbogaciła terminologię służącą analizie muzyki XX wieku, a termin “sonorystyczny” stał się swoistym słowem-kluczem, wszechobecnym w polskiej krytyce muzycznej czy popularnym piśmiennictwie poświęconym muzyce ubiegłego stulecia. Zapoczątkowała pewną szkołę myślenia w polskiej muzykologii i otworzyła perspektywy dalszych badań. Dziś, gdy naturalną koleją rzeczy powoli traci swe pierwotne funkcje, stając się przedmiotem zainteresowania historyka teorii muzyki, do głosu dochodzi wyraźna tendencja do jej rozwijania i unowocześniania. Istnieje kilka powstałych w ostatnich latach monografi, które nawiązują do pewnych aspektów

²⁵ Por. M. Brech, *Analyse elektroakustischer Musik mit Hilfe von Sonogramme*, Frankfurt am Main 1994.

²⁶ Po napisaniu swojej trzeciej i ostatniej wersji teorii sonologicznej Chomiński był w pełni świadom żywiłowo rozwijającej się infrastruktury technicznej dla “twardych”, radykalnie empirycznych badań. Na marginesie I części napisał kilka lat przed śmiercią: “W Podstawach sonologii uwzględniamy tylko w ogólnym zarysie urządzenia techniczne, głównie zwracając uwagę na zagadnienia s t r u k t u r a l n e [spacja MG], por.: J. M. Chomiński, *Fundamenta sonologiae*, t. I, op. cit., s. 13 verso. Na pierwszej stronie maszynopisu tej samej części czytamy: “Główną domeną sonologii jest teoria – niezależna od praktyki” (ibidem, s. 1).

²⁷ Autor teorii sonologicznej był świadom także i radykalnie empirycznej perspektywy analizy dzieła. Pisał w latach 60-tych: “Metodami badań akustycznych władają tylko nieliczni muzykolodzy, a poza tym nie obejmują one tych wartości, które mają bezpośredni związek z żywą muzyką i jej artystycznym kształtem [...]”. J. M. Chomiński, *Studia nad twórczością Karola Szymanowskiego*, Kraków 1969, s. 80.

tej teorii. Wśród tych najważniejszych wymienilibym prace Danuty Mirki²⁸, Hanny Kostrzewskiej²⁹, a ostatnio Tomasza Kienika³⁰. Przygotowywana do druku jest monografia Iwony Lindstedt, ściśle nawiązująca do Chomińskiego nie tylko metodologicznie, ale i przedmiotem swych analitycznych dociekań (muzyka kompozytorów polskich II połowy XX stulecia). Najmniej z natury rzeczy widocznym, choć najbardziej interesującym jest poziom recepcji teorii sonologicznej w twórczości kompozytorów, przede wszystkim polskich. Istotne byłoby prześledzenie recepcji tej teorii jako teorii regulatywnej, a więc jako teorii wspomagającej proces twórczy kompozytorów. Idea sonorystyki bez wątpienia oddziałała także i na ich twórczość, dostarczyła pewnych teoretycznych kategorii pojęciowych i wzbogaciła ich świadomość, a niekiedy zapewne – jak choćby w przypadku Krzysztofa Pendereckiego³¹, Kazimierza Serockiego, Witolda Szalotka czy Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil – przeprofilowała w pewnym momencie ich ewolucji twórczej estetykę muzyczną.

A jaki był stan metod analizy muzycznej w owych latach z zachodniej strony “żelaznej kurtyny”? Wszystko jest dziś, w dobie wysublimowanych sonogramów i analizy interaktywnej, i oczywiste, i niemal banalne, lecz bynajmniej tym nie było u progu lat 60-tych. W tym czasie umacniała się teoria Schenker’a i święcił triumfy postschenkerowski procesualizm Retiego. Logocentryczna spuścizna teoretyczna Riemanna miała się jeszcze całkiem dobrze, a ambitniejsza krytyka muzyczna i kompozytorska analiza wyznaczały standardy opisywania i analizowania dzieła muzycznego. Próbowano dopiero pierwszych statystycznych badań i dokonywano prymitywnych jeszcze pomiarów akustycznych dzieła muzycznego. Wiązano także pewne nadzieje z teorią informacji. Na tle tych teorii analizy, w swej większości zwróconych ku muzyce od XVII do XIX wieku, teoria sonologii Józefa Chomińskiego jawi się jako pierwsza w muzykologii europejskiej deskryptywna teoria o wysoko wyspecjalizowanym przedmiocie (utwory sonorystyczne), będąca wnikliwą odpowiedzią znawcy muzyki współczesnej na problematykę brzmieniową utworów drugiej europejskiej moderny. Dziś interesujemy się wprawdzie teorią sonologii Chomińskiego jako historycy idei, jednak ze świadomością, że wykształcony na Uniwersytecie Jana Kazimierza we Lwowie uczony, już w latach 60-tych XX stulecia zapoczątkował w muzykologii europejskiej nowy i ciągle zyskujący na znaczeniu nurt badań muzykologicznych.

Стаття надійшла до редколегії 12.03.2009

Прийнята до друку 23.09.2009

²⁸ D. Mirka, *Some Semiotic Problems of Penderecki's Sonoristic Style*, [w:] *Musical Semiotics in Growth*, red. E. Tarasti, Bloomington 1996; teje, *The Sonoristic Structuralism of Krzysztof Penderecki*, Katowice 1997 i *Texture in Penderecki's Sonoristic Style*, “*Music Theory Online*” 2000 nr 6/1.

²⁹ H. Kostrzewska, *Pojęcie sonorystyki w polskiej myśli muzykologicznej*, op. cit.; teje, *Zagadnienie sonorystyki na przykładzie twórczości kompozytorów polskich*, M 1991 nr 1, s. 83-100, oraz teje, *Sonorystyka*, Poznań 1994.

³⁰ T. Kienik, *Instrumentalne kompozycje Kazimierza Serockiego – sonorystyczne dzieło muzyczne w świetle związków wysokościamiowo-barwowych*, rozprawa doktorska pod kierunkiem prof. A. Tuchowskiego, maszynopis, Wrocław 2007.

³¹ Krzysztof Penderecki w połowie lat 70-tych dystansował się wobec sonorystyki. Mówił tak: “Ciągle słyszę, że mnie szczególnie interesuje dźwięk dla dźwięku, sonorystyka – a to nieprawda. Zresztą cały problem sonorystyki został w y m y ś l o n y [spacja KP] przez polską muzykologię”. Por. dyskusję [w:] “*Muzyka*” 1976 nr 2, s. 31.