

# JÓZEF MICHAŁ CHOMIŃSKI

## IV. WYPISY

Dzięki zbadaniu strony energetycznej skojarzeń harmoniczných poznajemy nie tylko ich prawdziwy mechanizm, ale możemy równocześnie przewidywać tkwiące w nich możliwości ewolucyjne. (...) zastosowanie nowych kryteriów teoriopoznawczych do wszystkich elementów dzieła muzycznego, a przede wszystkim do zdobyczy muzyki najnowszej, będzie miało nieobliczalne wprost następstwa dla rozwoju naszej nauki, bowiem teoria muzyki przestanie być kopciuszkiem nieśmiało kroczącym gdzieś daleko w tyle za rozwojem muzyki artystycznej i stanie się ważnym czynnikiem w przewidywaniu możliwości rozwojowych muzyki.

*Preludia [Chopina], 1950*

(...) nie tyle ważny jest sam stosunek danego akordu do jego dominanty, ile raczej przejście na tę dominantę, a więc (...) [np. dla postępu akordów  $A_s-C^7$  w tonacji  $A_s-dur$ ] nie tyle zestawienie

$$(D_1^+) < \circ \neq T$$

ile odniesienie

$$\cdot T \underbrace{(D_1^+)} < \circ \neq T$$

Odniesienie to jest pierwszym wrażeniem, jakie odbieramy przy zetknięciu się z tym nowym akordem. Ono decyduje, że coś się zmieniło, spotęgowało, że przebieg melodyczno-harmoniczny wszedł w nowe stadium procesu emocjonalnego. (...) właściwa treść harmoniczna połączenia

$$(D_1^+) < \circ \neq T$$

obraca się w granicach (...) sumy:

$$(D_1^+) < \circ \neq T = \int \frac{{}^p D_1^{++}}{({}^p D_1^+)^4} \circ \neq T$$

(...) czy jednak analiza nie powinna ograniczać się do stwierdzenia nagiego faktu, że na skutek użycia takiego czy innego akordu nastąpiło spotęgowanie napięcia, które posiada

odpowiedni wyraz emocjonalny? Nie przeczę – dotychczasowe analizy stosowały taką metodę, ale musimy się zdobyć na uczciwość w stosunku do siebie oraz w stosunku do samej muzyki i przyznać otwarcie, że ograniczanie się tylko do stwierdzania faktów nie tłumaczy jeszcze należycie tych faktów. Toteż nauka, która zawsze dąży do dokładnego poznania zjawisk, stara się starannie je wymierzyć, opisać i zbadać przyczyny określonego ich działania. Bez znaczenia jest w takim wypadku stopień skomplikowania dowodu teoretycznego, skoro chodzi o rzecz wielkiej wagi.

*Preludia [Chopina], 1950*

(...) linia rozwoju muzyki XX w. niewątpliwie podąża w kierunku czystej techniki dźwiękowej (...). Mniej więcej od lat trzydziestych nie chodzi wyłącznie o wzbogacenie kolorytu. Czymś istotnym natomiast staje się rozszerzanie skali różnych jakości dźwiękowych. Z tej przyczyny rozszerza się ona zarówno w kierunku kolorystyki, jak i w kierunku jak najbardziej prostych brzmień. (...) Zwiększenie ruchu zaciera wyrazistość impulsów i prowadzi do transformacji elementu rytmicznego wartości dynamiczne lub kolorystyczne. (...) Zmiana harmoniki przejawia się (...) w przeistaczaniu tego elementu w inną wartość, najczęściej wartość o charakterze dynamicznym. (...) przeistoczeniu ulegają również inne elementy, przede wszystkim melodyka. Wskutek wzmaganie ruchu i szybkiej figuracji ulegają zatarciu linie melodyczne, w rezultacie czego powstają błyskotliwe płaszczyzny dźwiękowe. (...)

Z konieczności odczuwa się [zatem] coraz bardziej potrzebę nowej dziedziny wiedzy, która nie byłaby wyłącznie ani nauką harmonii ani kontrapunktu, ani instrumentacji, aczkolwiek ich problematyka na pewno nie straciła swego znaczenia. Wymaga ona jednak nowego usystematyzowania. Ta nowa dziedzina wiedzy, której przedmiotem miałyby być technika dźwiękowa naszego stulecia, w moim przekonaniu musiałaby objąć sześć podstawowych zagadnień: 1) ogólną technologię brzmienia, 2) racjonalizację czasu, 3) formowanie struktur horyzontalnych, 4) formowanie struktur wertykalnych, 5) transformację elementów, 6) kontinuum formy.

*Technika sonorystyczna jako przedmiot systematycznego szkolenia, 1961*

Chociaż dziś bardzo często nie zdajemy sobie sprawy z właściwości konwencjonalnego języka muzycznego dawnych czasów, mimo to powstałe wówczas dzieła stają się dla nas źródłem głębokiego przeżycia estetycznego. To niezwykle, a jednak oczywiste zjawisko nie zostało jeszcze wyświetlone. Źródłem jego jest niewątpliwie złożona struktura dzieła muzycznego i jego egzystencji. Zawiera ona w sobie najrozmaitsze składniki, zarówno przyjęte z tradycji, jak

i nowe, współczesne, oraz embriony tych elementów, które rozwiną się w przyszłości. W momencie powstawania dzieła składniki tradycyjne i embrionalne są przeważnie niedostrzegalne, gdyż uwaga kompozytora, na skutek dominujących w pewnym czasie tendencji estetycznych, skupia się głównie na współczesnej mu technice kompozytorskiej. Dopiero z biegiem czasu, dzięki modyfikującej roli procesu ewolucyjnego, ujawniają się w sposób świadomy lub podświadomy nie dostrzegane wartości. Wówczas rodzi się nowy stosunek do dzieła, które może zmieniać, a nawet często zmienia swoją funkcję społeczną, np. użytkowa muzyka religijna staje się dziełem estradowym, koncertowym, apeluje więc do zupełnie odmiennych przeżyć. W tym procesie transformacyjnym ogromną rolę odgrywa interpretacja wykonawcza, która jako czynność odtwórcza czy współtwórcza, powołując dzieło od nowa do życia, jest zawsze związana ze współczesnością, pochodzi od nowego, żywego człowieka i zwraca się również do nowych, żywych ludzi. Jednak psychika artysty-wykonawcy oraz słuchacza nie jest tworem zupełnie jednorodnym, ale przeciwnie, składa się z różnych warstw – dawniejszych i nowszych. Umożliwia to przerzucenie pomostu pomiędzy współczesnością a przeszłością w tym sensie, że dopiero na skutek skomplikowanego procesu adaptacyjnego i transformacyjnego ujawnia swoje istotne wartości.

*Formy muzyczne, t. IV: Pieśń, 1974*