

Krzysztof Sz wajgier

Akademia Muzyczna w Krakowie

Sonoryzm wobec współczesności

Rozpocząć trzeba od kwestii terminologicznych. Współczesność to termin wieloznaczny. Nadużywany w niedalekiej przeszłości stał się w obecnych postmodernistycznych – a więc i ahistorycystycznych – czasach słowem traktowanym niechętnie. Dzieli los innych „logocentrycznych” pojęć takich jak postęp, proces dziejowy itp. – odsuwanych i pomijanych. Choć nie neguje się faktu, że podstawową funkcją dzieła sztuki jest wyrażanie prawdy czasu, w którym powstało, to obecność różnych współczesności, właściwych różnym dziełom, uwzględniana bywa rzadko jako coś dodatkowego; należy z reguły do działań specjalistów od wykonań „historycznie poinformowanych”, prelegentów naświetlających życie twórców, badaczy źródeł, antropologów kulturowych itp. Historyczność staje się podejrzana („historię piszą zwycięzcy” – także na polu kultury) i podważana, jako że obecnie dzieje postrzegane są jako coś równoczesnego, stale dostępnego w aktualnym teraz. W miejsce historii podstawiamy tradycjonalizm – traktowanie dawnych dzieł jako bezproblemowych obiektów z domniemanego raju muzycznej szczęśliwości. Emocjonalność dzisiejszego człowieka, „wszechpoinformowanego” przez znajomość zaistniałych dotychczas muzyk, przyjmowana jest milcząco za normę. Uchwycenie któregośkolwiek z „duchów czasu” to zadanie praktycznie niemożliwe. Przyczyna leży m.in. w rozdrobieniu wiedzy naukowej na odseparowane specjalności. W gruncie rzeczy interesuje nas dzieło „po prostu”, tak jak je odbieramy

dziś – a nie w jego własnej współczesności. Obowiązuje subiektywizm ocen, słabo uzasadnianych i podlegających nieustannym „negocjom”. Pojęcie sonoryzmu z kolei podlega innego rodzaju dezintegracji. Z jednej strony kierunek ten wymieniany jest i omawiany wśród innych pokrewnych nurtów II awangardy takich jak serializm, aleatoryzm, muzyka elektroakustyczna itp. Pojawia się wszędzie tam, gdzie chcemy wskazać na cechy wyróżniające polską twórczość. Stanowi przedmiot wykładów na uczelniach, funkcjonuje też w pozainstytucjonalnym obiegu myśli. Z drugiej zaś strony termin ten bywa skrupulatnie omijany w publikacjach związanych z tematyką muzyki współczesnej czy nawet problemem brzmieniowości.¹ Próżno go szukać w hasłach encyklopedycznych i słownikowych, nie tylko powszechnych, ale i muzycznych, polskich i zagranicznych. Zdarzają się też przeinaczenia, przypisujące sonoryzmowi cechy sonorystyki,² bruityzmu³ itp. Definicję sonoryzmu znajdziemy dopiero w obiegu nieoficjalnym. W Wikipedii czytamy: „Sonoryzm – kierunek w muzyce współczesnej, zaliczany do nurtów Drugiej Awangardy, typowy przede wszystkim dla muzyki polskiej w latach sześćdziesiątych, często utożsamiany z pojęciem «polskiej szkoły kompozytorskiej».”⁴

Mimo wszystko pojęcie sonoryzmu wciąż funkcjonuje, a dzieła tego kierunku pojawiają się w programach koncertowych coraz częściej. Zarazem sonoryzm stał się już dla nas formacją historyczną, a więc nie-współczesną. Zwrot „muzyka współczesna” można pojmować na kilka sposobów. W szkolnej tradycji utożsamiany bywa z „muzyką XX wieku”. W bardziej szczegółowym ujęciu współczesność liczymy od okresu po drugiej wojnie światowej. Najmłodsze pokolenie stosuje perspektywę własnego życia, a więc sytuację wieku XXI. Najtrafniejsze być może jest odczuwanie współczesności jako zbioru faktów w obrębie aktualnego paradygmatu (dla nas postmodernistycznego). Dla każdego z tych ujęć można znaleźć przekonujące uzasadnienia.

Sytuacja w okresie narodzin sonoryzmu, a więc u progu lat 60. XX w., odśladania trzy podstawowe i różne wobec siebie rozumienia tego, co współczesne. Określimy je jako: aktualność, awangardowość, nowoczesność.

- 1 Niektóre przyczyny tego stanu rzeczy wymieniam w tekście *Sonoryzm i sonorystyka*, „Ruch Muzyczny”, 2009, nr 10; także <http://www.ruchmuzyczny.pl/PelnyArtykul.php?Id=1127>.
- 2 Por. hasło „sonorystyka”, *Słownik Muzyki*, W. Marchwica (red.), Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2006.
- 3 Taki termin stosował dla sonoryzmu w swych licznych publikacjach Bogusław Schaeffer.
- 4 <http://pl.wikipedia.org/wiki/Sonoryzm>, 15 września 2012.

Wszystkie reprezentowane były w refleksji kompozytorskiej i krytycznej, wszystkie też są istotne dla wskazania na cechy swoiste sonoryzmu.

Nowoczesność to najbardziej ogólna kategoria pojęciowa określająca sztukę powstałą od początków XX w. do końca lat 60. – czyli do czasu jej zanegowania przez ponowoczesność (postmodernizm). Przez nią wyrażała się admiracja modernistycznych artystów dla osiągnięć cywilizacji. Obejmuje poczynania o różnym stopniu artystycznej radykalności. Bardziej zachowawcze i łatwiejsze w odbiorze dzieła witalizmu, neoklasycyzmu, folkloryzmu prezentowały proste sposoby na unowocześnienie wielorakich tradycji muzyki dawniejszej. Nurt główny nowej muzyki na długo wyznaczała twórczość Strawińskiego, Honeggera, Bartóka, Milhauda, Hindemitha i in. Nurt radykalny – dodekafonistów, futurystów, bruitystów, konstruktywistów – był zrazu akceptowany z trudem; zyskał pozycję dominującą dopiero po II wojnie światowej.

Awangardowość, eksponująca walor nowości, oryginalności, czasem prowokacji artystycznej, charakteryzuje twórczość powojenną. W owym czasie kierunki bardziej zachowawcze nie miały większych szans na zaistnienie, bo nie spełniały oczekiwań zarówno publiczności, jak i organizatorów życia muzycznego. Choć nowa muzyka po wojnie stanowi naturalną kontynuację idei zainicjowanych u progu XX w., to często też neguje dorobek poprzedników – przyczyna tkwi w typowo modernistycznej potrzebie odróżnienia się. Różnicowanie funkcjonowało w owym czasie jako podstawowa strategia twórcza – stało się trwałą cechą dla technik z pozoru tak różnych, jak serializm i aleatoryzm.

Aktualność to kategoria bodaj najistotniejsza dla aktywnie działającego kompozytora, powiązanego na różne sposoby z instytucjami sztuki jakimi są festiwale, stowarzyszenia artystyczne, fundacje, mecenyaty, wydawnictwa etc. Dzieła twórców pojmujących współczesność w aktualnościowym znaczeniu są egzemplifikacją rozumienia sztuki jako stanu terażniejszości. Stają się wobec siebie konkurencyjne, uczestniczą w swego rodzaju rywalizacji dotyczącej wynalazków artystycznych. Horyzont czasowy współczesności aktualnej jest zmienny – niezwykle skraca się w momentach przełomów stylistycznych. Wówczas każde uposażone w nowe rozwiązania dzieło dezaktualizuje mniej heurystycznie zaawansowane. W latach 50. i 60. można zauważyć ok. dwuletni rytm dokonujących się w muzyce zmian, nad którymi nabudowują się przesilenia w dłuższych odstępach czasu.

Dla sonoryzmu – spośród trzech wymienionych odmian współczesności – najważniejszym odniesieniem kontekstowym okazuje się formacja drugiej awangardy. Moment narodzin sonoryzmu jest jednak czasem szczególnym – choć nowa muzyka przeżywa pełnię rozkwitu, zarazem wchodzi już w okres schyłkowy. Serializm utrzymuje wciąż rangę nie tylko techniki kompozytorskiej, lecz też i swego rodzaju filozofii – jako wzorca sposobów myślenia o twórczości muzycznej. Pojawiają się jednak coraz liczniejsze zapowiedzi kryzysu modernizmu oraz propozycje jego przewyciężenia. Wśród twórców można zauważyć w tym czasie zróżnicowanie postaw wobec awangardy: od akceptacji, przez krytykę i przeciwstawienie – po odrzucenie.

Akceptacja radykalnych postaw osiągnęła u schyłku lat 50. XX w. poziom niemal powszechny. „Nowocześni” artyści znaleźli się w sytuacji dotychczas niespotykanej. Literatura kierunku *nouveau roman* stała się nie tylko modna, lecz i czytana, na scenach święcił triumfy teatr absurdu, malarstwo abstrakcyjne posłużyło za wzorec dla masowo upowszechnianego wzornictwa strojów i wnętrz, konstruktywistyczna architektura zunifikowała osiedla miejskie, festiwale muzyczne (zarówno kompozytorskie, jak i jazzowe) wypełniła dysonansowość – oczekiwana i dająca słuchaczom satysfakcję.

Powszechność i oczywistość radykalnych działań odsunęła w cień orientacje tradycjonalistyczne, w muzyce wywodzące się głównie z neoklasycyzmu. Na siłę dogmatu nowości wskazuje ukuty wówczas slogan o „terrorze awangardy” – uzasadniony w sytuacji, gdy świeżo powstałych neostylistycznych kompozycji nie sposób było słuchać bez zażenowania, więc najczęściej ich wykonywania w ogóle nie brano pod uwagę.

Po raz pierwszy na tak wielką skalę artyści otrzymali wsparcie instytucjonalne. Nabrały znaczenia istniejące i wciąż powstające festiwale nowej muzyki (wśród nich „Warszawska Jesień”), międzynarodowe kursy kompozytorskie, studia muzyki elektroakustycznej (w tym Studio Muzyki Eksperymentalnej Polskiego Radia), pojawiły się propagujące najnowszą muzykę serie płytowe, partyturowe, wydawnicze. Nowa sztuka obrosła w niespotykany dotąd sposób w teoretyczne opracowania, pisane nie tylko przez komentatorów, lecz i przez samych twórców. Najwięcej autorskich deklaracji pojawiało się w obszarze plastyki, jednak i dla kompozytorów analityczne wyjaśnianie intencji przybrało postać naturalnego sposobu twórczej aktywności. Pisma Stockhausena, Bouleza, Cage’a, a u nas

Bogusława Schaeffera, miały rolę nie tylko eksplanacyjno-informacyjną: ugruntowały też terminologię i wskazały na sposób myślenia o sztuce najnowszej.

Mimo triumfu awangardowości jako zasady twórczej trudno było nie zauważyć coraz wyraźniejszych symptomów nadchodzącego kryzysu. Krytyczne wobec awangardy wypowiedzi zaczęły się pojawiać nie tylko ze strony artystów o orientacji konserwatywnej. Krytyka modelu serialnego okazała się samokrytyką: wychodziła głównie od praktykujących do niedawna tę technikę kompozytorów.⁵ Stało się oczywiste, że powszechna akceptacja „idei postępu”, przekładającej się w materiale artystycznym na wymóg maksymalnego różnicowania (stąd tak często występujące w *Nowej muzyce* Schaeffera słowo „dyferencjacja”), spowodowała percepcyjną homogenizację dzieł, z założenia przecież różnych (postulat niepowtarzalności) – zarówno na poziomie gatunkowym, jak i materiałowym. Nowe – dodawane, odkrywane, postulowane – składniki materiału i ich parametry, przyłączane często z obszaru marginalnych aspektów dźwiękowości, odśłoniły niespodziewanie szybko swą wyczerpywalność. Postawa krytyczna znajdowała głębsze jeszcze, choć rzadziej wyrażane uzasadnienie: przekraczanie granic nie tylko estetycznej, lecz i czysto słuchowej percepcji. Muzyka wykazała szczególną wrażliwość na ignorowanie audytywnych możliwości odbiorcy.

Sposób na przezwycięzenie sytuacji wyczerpania, w jakiej znalazła się muzyka zrodzona z rygoru porządków serialnych, znaleziono w „filozofii przypadku”. Kontradykcyjne, wewnątrz-awangardowe nadzieje kierowane były najczęściej ku strategiom aleatorycznym. W latach 50. nastąpił rozkwit licznych prądów wykraczających poza zasadę strukturalną i opartych na zasadzie indeterministycznej – takich jak muzyka graficzna, teatr instrumentalny, happening, formy wariabilne. Rezultat tych koncepcji był zaskakujący. Aleatoryzm, który miał stać się remedium na dogmatyczne skostnienie kombinatoryki serializmu, zaferował upodobnione efekty w postaci ostrej dysonansowości, nieprzewidywalności, fragmentaryczności, kontrastowości. Homogenizację wyjątkowych z założenia dzieł odebrano jako znaczący symptom nierozwijalności projektu awangardowego.

5 Por. np. K. Boehmer, *Über rigoroses Komponieren* [w:] *Das böse Ohr*, Köln 1993; P. Boulez, *Alea*, „La Nouvelle Revue Française”, 1957, nr 59; G. Ligeti, *Wandlungen der musikalischen Form*, „Die Reihe”, 1960, nr 7; K. Stockhausen, *Momentform* [w:] *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, Band I, Köln 1963.

W tej sytuacji sonoryzm mógł być traktowany jako jedna z ostatnich prób kontynuowania radykalnej postawy w sztuce.

Refutacja jest czymś więcej niż przeciwstawieniem: wyraża sprzeciw całkowity, podważający same podstawy negowanego. Takie gwałtowne odrzucenie modernistycznego światopoglądu dokona się wraz z wejściem w ponowoczesność (rewolucja 1968).⁶ Zapowiedzi zwrotu postmodernistycznego zauważalne były już u schyłku lat 50. Negację-sprzeciw-protest wobec scjentystyczno-eksperymentalnej „nowoczesności” wyrażały: poezja bitników,⁷ filmowi „buntownicy bez powodu”⁸, minimalistyczna rzeźba i malarstwo,⁹ fluxusowe manifestacje „sztuki niemożliwej.”¹⁰ W muzyce pojawiły się dzieła „jednego dźwięku” i długich trwał (Scelsi, Ligeti, La Monte Young).¹¹ Dostrzeżono i doceniono wcześniejsze koncepcje Cage’a, konkretyzowane w dziełach z lat 40. Owe symptomy nie miały tak jednoznacznego charakteru, jak w mającym nastąpić za dziesięć lat globalnym przewrocie spod znaku kontrkultury – w latach 50. traktowane były najczęściej jako jeszcze jeden ze sposobów na skrajne zadziwienie odbiorcy.

W 1960 roku Krzysztof Penderecki ukończył cztery ważne utwory: *Tren*, *I Kwartet smyczkowy*, *Wymiary czasu i ciszy*, *Anaklasis*. Zaskakiwały one nową jakością muzyczną. Pozbawione audytywnie rozpoznawalnych postaci wysokościowo-interwałowych, formalnych i pulso-metrycznych, odślaniały barwę brzmienia jako samodzielną jakość. Ta zaś, wskutek specjalnych zabiegów kompozycyjnych, także okazywała się pozbawiona zwyczajowo utrwalonych odniesień wobec tembrów kojarzonych dotychczas z tradycyjnymi instrumentami. W programie „Warszawskiej Jesieni” 1960 utworów o podobnej tendencji było więcej. Bohdan Pocij, odnosząc się do nowych dzieł Pendereckiego, Góreckiego i Schaeffera, relacjonował wręcz „obserwowanie nowych odkryć sonorystycznych w muzyce

6 Spośród trzech głównych nurtów postmodernizmu: minimalizmu, tradycjonalizmu i transawangardy, ten pierwszy neguje formację awangardy najsilniej.

7 Jej czołowi przedstawiciele to Jack Kerouac, Allen Ginsberg i William S. Burroughs.

8 Zwrot ten pochodzi od tytułu filmu *Buntownik bez powodu*, reż. N. Ray, 1955.

9 Por. M. Hussakowska-Szysko, *Minimalizm w sztukach wizualnych: demitologizacja koncepcji awangardy w amerykańskim środowisku artystycznym lat sześćdziesiątych*, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2003.

10 Por. M. Nyman, *Muzyka eksperymentalna: Cage i po Cage’u*, tłum. i przedm. do pol. wyd. M. Mendyk, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011.

11 Por. K.R. Schwartz, *Minimalists*, Phaidon Press Limited, London 1996.

polskiej.¹² Użyty przez niego przymiotnik „sonorystyczny”¹³ wskazywał na termin, który wkrótce miał stać się nazwą nowego kierunku – sonoryzmu.

Sonoryzm utrzymywał swą aktualność do ok. połowy lat 70. Charakteryzował się zerwaniem tradycyjnych powiązań między barwą a źródłem dźwięku (instrumentem). Uwolnione brzmienia otrzymały funkcję kształtowania ekspresywnej narracji procesu dźwiękowego. W kontekście muzyki serialnej, aleatorycznej, konkretnej, elektronicznej, komputerowej, graficznej, tekstowej, grupowej, przestrzennej etc. sonoryzm prezentuje się jako zjawisko wyraziste, silne i odrębne. Własne idee, techniki i technologie kompozytorskie, estetyka i pragmatyka sonorystyczna będą konstytuować cały kierunek, nadając mu specyficzny rys.

Dzieł sonorystycznych stworzonych przez polskich kompozytorów pojawiło się w latach 60. XX w. sporo. Mimo oczywistych różnic posiadały wspólną cechę: eksponowały radykalną brzmieniowość ewokowaną przez tradycyjny (choć na różne sposoby poszerzany) skład orkiestrowy. Kolejne prawykonania coraz bardziej uświadamiały odbiorcom, że mają do czynienia z nową jakością – czymś, czego jeszcze w historii muzyki nie było. Upowszechniło się pojmowanie sonoryzmu jako kierunku w muzyce charakteryzującego się stosowaniem autonomicznego materiału brzmieniowego (niereferencjalnego wobec źródeł dźwięku) w klasycznych obsadach.

Nurt sonoryzmu przyciągał uwagę świeżością, atrakcyjnością i konkretnym umiejscowieniem na mapie światowej awangardy. Świeża była propozycja zanegowania i przewyciężenia serialno-aleatorycznego paradygmatu przez opcję sonorystyczną. Nowe i zaskakujące okazało się skoncentrowanie poczynań sonorystycznych w jednym miejscu: w Polsce. Atrakcyjne percepcyjnie było przeorientowanie sposobu odbioru muzyki koncertowej: z meliczno-współbrzmieniowego na pasmowo-barwowy. W miejsce typowego dla muzyki najnowszej obiektowego sposobu słuchania, wynikającego z prezentacji następujących po sobie przedmiotów dźwiękowych, sonoryzm oferował narracje ukierunkowane, budujące dramaturgię dzięki walorom ekspresyjnym wyselekcjonowanych brzmień. W miarę rozwoju sonoryzm zaczął pełnić ważną funkcję zbiorczej etykiety, wskazującej na polską specyfikę – nawet u tych kompozytorów, których

12 B. Pociąg, *Muzyka polska 1960, czyli o potrzebie, kierunkach i granicach nowatorstwa*, „Ruch Muzyczny”, 1960, nr 21, s. 2.

13 Sonorystyczny – może też znaczyć brzmieniowy lub odnoszący się do sonorystyki J.M. Chomińskiego.

związki z problematyką brzmienia były dość odległe. Stał się spoiwem pojęciowym dla zjawiska określonego przez zagraniczną krytykę mianem „polskiej szkoły kompozytorskiej”. Charakteryzowały go dwie narzucające się cechy: awangardowa aktualność oraz naznaczenie przebiegu dźwiękowego muzycznym sensem. Wyróżniało to w owym czasie polską twórczość, także nie sonorystyczną. Stopniowo techniki sonoryzmu upowszechniały się i wśród kompozytorów zagranicznych.

W Polsce największą wagę jakościową i ilościową miały w tym nurcie dokonania Pendereckiego. Jego sonorystyczna faza inicjacyjna to okres badań metody brzmieniowej w różnych zestawieniach obsadowych. *Tren – Ofiarom Hiroszimy* traktowany był zrazu jako dzieło modelowe dla całego kierunku. Wkrótce Penderecki dotarł w swych *Fluorescencjach* (1962) i w *Brygadzie Śmierci* (1963) – z odmiennych powodów – do kresu możliwości rozwojowych w założonym przez siebie kształcie. Jeszcze przez ponad dekadę będzie jednak rozwijać idiom sonorystyczny. Zamknie ten okres *I Symfonia* (1973), chociaż postmodernistyczny otworzyła już *Stabat Mater* (1963).

Awangardowość sonoryzmu nie budzi wątpliwości. Nurt ten nie spełniał wprawdzie wszystkich warunków¹⁴ wymienianych przez teoretyków takich jak Poggioli, Bürger, Morawski,¹⁵ eksponował jednak najważniejszą: radykalne nowatorstwo. Transgresyjność sonoryzmu stała się czynnikiem decydującym dla uznania go za *novum* w diachronicznym rozwoju muzyki europejskiej. Zdumiewała i budziła szacunek. Zbiorowe pojawienie się formacji sonorystów podsunęło ideę „polskiej szkoły”.

Akces sonoryzmu do świata współczesnej twórczości wyrażał się głównie przez asymilację aktualnie używanych środków warsztatowych. Miało to znaczenie nie tylko techniczne. Było wyrazem zawodowej kompetencji: oto muzycy z kraju odizolowanego od rozwiniętej cywilizacji potrafią swobodnie dysponować najnowszymi osiągnięciami kompozytorskiego *métier*. Bliskie sonorystom, choć we własny sposób przekształcane okazały się wcześniejsze techniki muzyki grupowej, konkretnej, elektrono-

14 Por. Z. Skowron, *Teoria i estetyka awangardy muzycznej drugiej połowy XX wieku*, Warszawa 1989.

15 Por. R. Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, trans. G. Fitzgerald, Harvard University Press, Cambridge 1968; P. Bürger, *Teoria awangardy* [w:] P. Bürger, *Teoria awangardy* oraz B. Lindner, *Zniesienie sztuki w praktyce życiowej? O aktualności dyskusji na temat historycznych prądów awangardowych*, tłum. J. Kita-Huber, K. Wilkoszewska (red.), Universitas, Kraków 2006; S. Morawski, *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986.

wej, klasterowo-pasmowej, kolorystyki, sonorystyki i brzmieniowości przedmiotowej. Powinowactwa sięgają nawet tak wczesnych odkryć, jak *Klangfarbenmelodie* i *Sprechgesang*. Wszystkie one przynależą do sonicznej tradycji, która w muzyce polskich kompozytorów przeszła w stan kondensacji – wydestylowania czynników najistotniejszych.

„Mocne wejście”¹⁶ sonoryzmu w obszar schyłkowej moderny wpłynęło na ogólniejsze akty samouświadomienia sobie sytuacji w muzyce. Wskazane już postawy akceptacji, krytyki, kontradykcji i refutacji wobec awangardy uległy wyostreniu w momencie pojawienia się nowego kierunku. Muzyka sonoryzmu, postrzegana jako nowa perspektywa rozwojowa, różniła się jednak w wielu aspektach od aktualnie powstającej twórczości.

Afiliacje sonorystów obejmowały przede wszystkim nurty im pokrewne, opierające się na imperatywie wyemancypowanego brzmienia. Do takich należała muzyka perkusyjna i elektroakustyczna, także preparacje, przekształcenia i poszerzenia zasobu „gotowych” źródeł dźwięku. W obręb typowych obsad sonoryzmu, bazujących na głosach melodycznych (dęte, smyczki, śpiew) przyłączane więc były w naturalny sposób brzmienia perkusji i elektroniki. Innowacje w sposobach artykulacji i modyfikacji instrumentów ukazywały dalsze drogi rozwoju nietypowej brzmieniowości. Polscy kompozytorzy wprowadzali bowiem własne „wynałazki” i modyfikacje. Obowiązywał wielokrotnie deklarowany przez Schaeffera postulat oryginalności.

Akty negacji wobec awangardy przyjmowały różną postać. Silnie kontestowana była obecność w muzyce czynnika czysto spekulatywnego. Podobnie jak nurty abstrakcji niegeometrycznej czy asamblażu w plastyce, sonoryzm marginalizuje teoretyczne uprawomocnienia. Sonoryści (prócz – w późniejszym czasie – Witolda Szalonka) nie objaśniali sonoryzmu, zaś same dzieła komponowane były z pominięciem samoorganizujących się formalnych procedur rekurencyjnych czy algorytmicznych. Odrzucali zasadę predeterminacji utworu, tak charakterystyczną dla technik serializmu. Nieobecność nadrzędnej spekulatywności nie wyklucza oczywiście zwykłych racjonalnych operacji na etapie prekompozycji lub materiałowej organizacji. Czynnikiem intelektualny, zawsze towarzyszący muzyce – niezależnie od stopnia jego samouświadomienia przez artystów – obecny jest także w sonorystycznej twórczości. Znajdujemy więc w niej układy

16 Termin M. Tomaszewskiego, por. M. Tomaszewski, *Twórczość Krzysztofa Pendereckiego. Od genezy do rezonansu*, t. 1. *Początki i „mocne wejście” 1953-1960*, M. Tomaszewski (red.), Akademia Muzyczna, Kraków 2008.

symetryczne, polifonie soniczne, geometryzacje ruchu i inne przykłady uporządkowań. Dzieła sonoryzmu są zrationalizowane, na różnych swych poziomach zaplanowane, rozkomponowane, czasem zaszyfrowane.¹⁷ Teoretyczny aspekt muzyki sonoryzmu nie pełni jednak roli nadrzędnej – techniczne ustalenia nie wyznaczają rozwoju utworu, lecz przeciwnie, służą jego kształtowaniu.

Kwestia ta dotyczy również materiału brzmieniowego. On również – wbrew intuicjom kojarzącym się z nazwą całego kierunku – otrzymuje rolę podległą. Jest tylko środkiem, ponieważ celem staje się proces muzyczny. Brzmieniowa zasada materiałowa oddala zasadę tonową (wysokościową), dominującą w muzyce od wieków. Paradoks uzyskiwania brzmień pozawysokościowych z instrumentów *stricto* wysokościowych (monodycznych) potęguje efekt niezwykłości.

W latach 60. XX w. sonoryzm zyskał w polskiej muzyce status artystycznej ideologii. Dla komentatorów i samych twórców, o różnej zresztą osobistej orientacji stylistycznej, techniki sonoryzmu stały się orientacyjnym punktem odniesienia, czymś w rodzaju bieguna techniczno-estetycznego dla zamierzonych i realizowanych poczynań. Tak jak stosowanie postserialnego strukturalizmu na przełomie lat 50. i 60. symbolizowało akces do światowej awangardy, tak dekadę później analogiczną funkcję będzie pełnić w polskich utworach obecność technik sonorystycznych.

Ideologie wypełniają swą „atmosferą” różne okresy i nurty stylistyczne, nie żądając ścisłego podporządkowania. Tak więc i sonoryzm, choć był zarazem techniką, estetyką, ideą, jak i ideologią, nie przerodził się jednak w sztywną doktrynę. W dziełach polskich kompozytorów obecność środków sonoryzmu przejawia się w różnym nasileniu. Dotyczy to użycia

17 Por. m. in. K. Bilica, „Ofiarom Hiroszimy – Tren” Krzysztofa Pendereckiego, „Muzyka”, 1974, nr 2; K. Droba, *Hierachia czynników formalnych w twórczości Krzysztofa Pendereckiego (na przykładzie „Polimorfii”)*, „Muzyka”, 1976, nr 2; W. Gruhn, *Strukturen und Klangmodelle in Pendereckis „Threnos”*, „Melos”, 1971, nr 10; A. Huber, *Pendereckis „Anaklasis” für Streicher und Schlagzeuggruppen*, „Melos”, 1971, nr 3; I. Lindstedt, *Between Dodecaphony and Sonoristics. Post-Serial Formulas in Penderecki’s Work, 1960-1962* [w:] *Penderecki and the Avant-Garde. Studies in Penderecki vol. 2*, R. Robinson et al. (ed.), Prestige Publ., Princeton 2003; T. Malecka, „I Symfonia” Krzysztofa Pendereckiego [w:] *Współczesność i tradycja w muzyce Krzysztofa Pendereckiego*, R. Chłopiczka, K. Szwajgier (red.), Akademia Muzyczna, Kraków 1983; D. Mirka, *The Sonoristic Structuralism of Krzysztof Penderecki*, Katowice 1997; V. Przech, *Polska twórczość na fortepian solo 1956-1985. Nowatorskie kierunki i techniki*, Akademia Muzyczna im. Feliksa Nowowiejskiego, Bydgoskie Towarzystwo Naukowe, Bydgoszcz 2004; M. Tomaszewski, *Sonorystyczna ekspresywność i alegoryczny symbolizm: symfonia „szkoły polskiej”* [w:] *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Akademia Muzyczna, Kraków 2000.

brzmień samodzielnych, znaków notacyjnych, strategii formalnych itp. Realizacje zasady samo-brzmieniowej były bardzo indywidualne. Wytworzyły się style osobiste, a także obsadowe „specjalności”: smyczkowa u Pendereckiego, „dęta” u Szalonka, chóralna Koszewskiego, perkusyjna Moszumańskiej-Nazar, organowa Kuźnika, fortepianowa Łuciuka, zaś (później) u Krzanowskiego – akordeonowa.

Sonoryzm okazał się formacją dwuznaczną. Z jednej strony krzepił nadzieje na możliwości awangardowego rozwoju, z drugiej zaś osłabiał jego podstawy, wprowadzając do muzyki jakości przez awangardę negowane. Do takich należała zasada sensu narracyjnego.