

AUTOREFERAT

O tym, że teoria muzyki jest dziedziną pasjonującą, miałem okazję przekonać się dzięki dobrej szkole – na zajęciach sekcji teoretycznej Liceum Muzycznego w Lublinie. Jako teoretyka muzyki ukształtowała mnie jednak uczelnia krakowska. Miałem w niej możliwość studiowania, a potem współpracy z osobami niezwykle. Od prof. Bogusława Schaeffera przejąłem podstawy analizy strukturalnej i sposób myślenia o muzyce w kategoriach możliwości, od prof. Mieczysława Tomaszewskiego zwyczaj myślenia o muzyce w kategoriach konieczności – rozległego zespołu niezbywalnych czynników budujących rozumienie dzieła muzycznego. U twórców takich jak Krzysztof Penderecki, Marek Stachowski, Krystyna Moszumańska-Nazar, Zbigniew Bujarski – i wielu innych – znalazłem szczegółowe potwierdzenia faktu, że komponowanie jest w dużym stopniu aktywnością koncepcyjną, a więc teoretyczną.

W pracy magisterskiej *Typologia idei kompozytorskich w latach 1948–1968 na przykładzie muzyki studyjnej* (1968) zawarłem panoramę założeń koncepcyjno-technicznych ówczesnej muzyki światowej, prezentując też sposób analizy aksjologicznej oraz przykład analizy dzieł elektroakustycznych na materiale *Studie II* Stockhausena. Dla ugruntowania wiedzy w zakresie struktur dźwiękowych zwróciłem się do dra Macieja Zalewskiego i Instytutu Izomorf w Warszawie (otrzymując uprawnienia instruktora tej nowatorskiej notacji).

Od drugiej strony – ogólnej refleksji nad dziełem sztuki, wiele mi dała współpraca z Zakładem Estetyki UJ pod kierownictwem prof. Marii Gołaszewskiej, później prof. Krystyny Wilkoszewskiej, a obecnie zajęcia prowadzone przez mnie na Wydziale Intermediów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Najważniejsze jednak okazały się inicjatywy macierzystej uczelni: prace Zakładu Analizy i Interpretacji Muzyki, Spotkania Muzyczne w Baranowie, festiwale, liczne sympozja i konferencje naukowe. Uprawianie muzyki – obok jej badania – wpływa na świadomość teoretyczną; wiele muzycznych doświadczeń zdobyłem zatem dzięki wykonywaniu, nagrywaniu, a przede wszystkim tworzeniu muzyki. Praca w teatrach (muzyka do ponad 100 spektakli) dawała mi sposobność obserwowania wspólnego podłoża zjawisk pochodzących z różnych dziedzin sztuki. Poważne komponowanie (m.in.

opera *Na bosaka* wg *Ferdydurke* Gombrowicza¹) stało się praktycznym wprowadzeniem w język nowej muzyki. Główne moje obszary naukowych zainteresowań stanowiły wówczas: analiza dzieła muzycznego, techniki i systemy kompozytorskie, semiologia, estetyka i filozofia muzyki, teoria wartości, nurt new age, jazz, teatr². Za miejsce odniesienia służyła twórczość światowa.

Nowe zagadnienia pojawiły się podczas realizacji pracy doktorskiej *Muzyka unistyczna Zygmunta Krauzego*, napisanej pod kierunkiem prof. dra hab. Mieczysława Tomaszewskiego i obronionej w 2003 r.³. Muzyka unistyczna, inspirowana unizmem malarskim Władysława Strzemińskiego, okazała się w rezultacie procedur analitycznych systemem zbudowanym na regułach ścisłej techniki kompozytorskiej. Założenia teoretyczne tego systemu nie zostały przez kompozytora sformułowane, stosowane były intuicyjnie. Fakt ten nakierował moje dalsze zainteresowania na kwestię związków między ideowymi założeniami a techniczną ich konkretyzacją, także podświadomą, w praktyce kompozytorskiej. Stały się one m.in. przedmiotem moich dociekań na temat podstaw teoretycznych zjawiska brzmienia, esencjalizmu muzycznego i sonoryzmu w przedstawionym tutaj cyklu publikacji.

Teorię muzyki rozumiem – za Mieczysławem Tomaszewskim⁴ – jako dziedzinę o rozległej perspektywie problemowej, w metodologii zaś oferującej spektrum różnorodnych narzędzi badawczych i kreatywnych, od ścisłych, skomputeryzowanych analiz, po eseistyczny styl hermeneutycznych odkryć. W wielu przypadkach przekazanie istotnych aspektów twórczości muzycznej nie może obyć się bez języka metaforycznego oraz postawy pokrewnej postulatów nowej muzykologii, czy – ogólniej biorąc – tzw. zwrotu humanistycznego w nauce. Mieczysław Tomaszewski pisał⁵:

Każda metoda odsłania nam i przybliża jakiś aspekt dzieła, jakąś jego stronę, jakiś moment z jego egzystencji w życiu muzycznym i kulturze. Gdy jednak pojawi się chęć, by ujrzeć jakieś dzieło w jego pełni, by zbliżyć się do tego, co w nim najbardziej i s t o t n e, lub by odczytać jego przesłanie, zaczynają się trudności. Istniejące w użyciu metody, choćby najbardziej

¹ Premiera: Ferrara, 29.05.1983, spektakle m.in. podczas festiwalu „Warszawska Jesień” 1984.

² Por. wykaz publikacji (II.1.c).

³ Na bazie tej pracy powstała książka *Obrazy dźwiękowe muzyki unistycznej. Inspiracja malarska w twórczości Zygmunta Krauzego*, Akademia Muzyczna, Kraków 2008.

⁴ Mieczysław Tomaszewski, *Nad analizą i interpretacją dzieła muzycznego*, [w:] *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*. Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków, 2000.

⁵ Mieczysław Tomaszewski, *W stronę interpretacji integralnej dzieła muzycznego*, [w:] *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*. Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków, 2000, s. 49.

doskonale, odsłaniają nam jedynie jakiś wybrany aspekt dzieła. W stosunku do pozostałych działając redukcyjnie, izolująco; bywają więc w jakimś sensie jednostronne czy urywkowe, niewystarczające.

Mając świadomość tych trudności, starałem się unikać schematyzmu nie tylko myślowego, ale i formalnego. Treści przedstawionego cyklu publikacji różnią się więc między sobą gatunkowo i objętościowo – za każdym razem ich kształt wyznacza zamierzony zakres poznawczy. Także miejsce publikacji - czasopismo muzyczne, program festiwalu, dodatek do płyty - nie przesądza o randze poruszanych problemów. W każdym przypadku chodzi o zagadnienia ważne, nowe lub eksplikowane po raz pierwszy (dotyczy to np. pierwszych komentarzy do monograficznych płyt twórców średniego pokolenia o wyrazistym idiomie kompozytorskim: Tadeusza Wieleckiego i Lidii Zielińskiej).

Obecnie kwestia postaw kompozytorskich w nurtach muzyki współczesnej funkcjonuje w sposób odmienny od ujęć w poprzednich moich pracach. Dotyczy to szczególnie muzyki unistycznej, w pracy doktorskiej badanej pod kątem techniki kompozytorskiej i związków z malarstwem, tutaj zaś ukazanej jako przykład procedury esencjalistycznej. Dlatego, chociaż w tekście *Das Wesen der unistischen Musik* przytoczone zostają główne wątki muzycznego unizmu zaś w *Na krawędzi* sylwetki twórcze trzech minimalistów amerykańskich, służą one egzemplifikacji głównego zagadnienia, jakim jest antyawangardowy zwrot w muzyce. Podobnie artykuł *Sonoryzm i sonorystyka*, choć bazuje na treści referatu *Sonorism – Idea, Form, Meaning*, wygłoszonego podczas konferencji *Muzyka jako przesłanie prawdy i piękna*⁶, wnosi nowe spojrzenie na problem brzmieniowości w polskiej twórczości i refleksji.

* * *

Od sonoryzmu do interfejsu. Muzyka polska w obliczu zmiany paradygmatów to tytuł jednotematycznego cyklu następujących publikacji⁷:

- | | | |
|----|---------------------------------------|----|
| 1. | <i>The Reference of Pure Sonority</i> | 41 |
| 2. | <i>Sonorism - Idea, Form, Meaning</i> | 51 |
| 3. | <i>Sonoryzm wobec współczesności</i> | 61 |

⁶ Por. II. 2. a.

⁷ Numery stron odnoszą się do zawartości Części III: (Materiały tekstowe). Dane bibliograficzne zawiera Część II.1 (Publikacje).

4.	<i>Sonoryzm i sonorystyka</i>	74
5.	<i>De natura sonoris I na orkiestrę Krzysztofa Pendereckiego</i>	81
6.	<i>De natura sonoris II na orkiestrę Krzysztofa Pendereckiego</i>	91
7.	<i>Uwertura pittsburska na orkiestrę dętą, fisharmonię, fortepian i perkusję Krzysztofa Pendereckiego</i>	100
8.	<i>Cage, Polska i problem wolności</i>	109
9.	<i>Na krawędzi. Dialektyka przejścia</i>	125
10.	<i>Desencjalizacja, esencjalizacja i muzyka</i>	144
11.	<i>Das Wesen der unistischen Musik von Zygmunt Krauze</i>	157
12.	<i>Muzyka Tadeusza Wieleckiego jako gest</i>	166
13.	<i>Muzyczne archipelagi Lidii Zielińskiej</i>	171
14.	<i>Pułapka intermedialna</i>	178
15.	<i>Klawiatura jest matrycą</i>	198
16.	<i>Arche and arte. The fundamental Dualism out of the Spirit of Music</i>	210

Współczesna twórczość kompozytorska jest żywym obszarem stale dokonujących się przemian. Na tle wielkiej paradygmatycznej zmiany jaką było przejście od nowoczesności do ponowoczesności w latach sześćdziesiątych (z symboliczną datą 1968), obserwujemy wiele różnej rangi nowych kierunków i koncepcji indywidualnych. Inicjują je i rozwijają także polscy kompozytorzy, wzbogacając zasób najnowszych osiągnięć muzycznej współczesności.

Dzisiejszą muzykę oraz refleksję nad nią cechuje nie tylko zróżnicowanie, ale i pojęciowa niespójność. Głównym celem tego cyklu publikacji jest wyodrębnienie, dookreślenie i zestawienie w kontekstowych relacjach emblematycznych cech nurtów konstytuujących obszar najnowszej twórczości. Będą to: **sonoryzm** – w paradygmacie modernistycznym – oraz **postsonoryzm**, **intermedialność** i **esencjalizm** w łonie postmodernizmu. Ponowoczesny **tradycjonalizm** – jako że powszechnie opisywany i dobrze rozpoznany – nie został tu ujęty. Zaznaczmy, że powyższe terminy są umowne; w dziedzinie najnowszej muzyki terminologia wciąż jest płynna.

Cel dodatkowy pracy stanowi nobilitacja polskich nurtów sonoryzmu, esencjalizmu i postsonoryzmu jako ważnych składników współczesności muzycznej. Z tego powodu większość przykładów muzycznych odnosić się będzie właśnie do twórczości polskiej. Argumenty na rzecz uznania istotnej roli polskiego wkładu w proces przemian muzyki współczesnej znajdują swój wyraz w wielu miejscach tego

zbioru, głównie w tekstach *Sonoryzm i sonorystyka, Desencjalizacja, esencjalizacja i muzyka* oraz *Muzyka Tadeusza Wieleckiego jako gest*.

W odróżnieniu od stabilnych problemowo zagadnień badawczych, podłożem tego cyklu publikacji jest jakość dynamiczna: przemiana paradygmatu modernistycznego w postmodernistyczny w przestrzeni czasowej od lat sześćdziesiątych do dziś. Pojęcie paradygmatu zastosowane tu zostało w jego metaforycznym znaczeniu używanym w naukach humanistycznych, jako „sposób widzenia rzeczywistości w danej dziedzinie, doktrynie itp.”⁸. Zagadnienia podejmowane w tekstach funkcjonują na trzech poziomach: nadrzędnym (opozycja modernizm/postmodernizm), centralnym (formacje i kierunki artystyczne), głębokim (opozycja arche-/arte-). Głównym przedmiotem pracy są twórcze dokonania w obrębie kierunków artystycznych centralnego poziomu paradygmatycznego. Samo zagadnienie paradygmatu nie jest rozważane.

Tematyka przedstawionych tekstów koncentruje się wokół następujących zagadnień:

1. cechy konstytutywne sonoryzmu jako awangardowego kierunku artystycznego
2. esencjalizm minimalistyczny i unistyczny jako równoczesna reprezentacja awangardowego paradygmatu modernistycznego i antyawangardowego paradygmatu postmodernistycznego
3. postsonoryzm i intermedialność jako przykłady transawangardowego paradygmatu postmodernistycznego

Ad 1. (cechy konstytutywne sonoryzmu jako kierunku artystycznego)

Teksty (II, 1–8) dotyczące sonoryzmu zawierają jego definicję (*Sonorism – Idea, Form, Meaning*), przynoszą próbę dookreślenia jego miejsca w nurcie awangardy (*Sonoryzm wobec współczesności*), wykazania odrębności wobec koncepcji sonorystyki (*Sonoryzm i sonorystyka*), a także zarysu teorii brzmienia autonomicznego (*The Reference of Pure Sonority*), kontekst twórczości światowej

⁸ Słownik Języka Polskiego, PWN, Warszawa 1998. Pierwotna definicja twórcy teorii paradygmatów Thomasa Kuhna brzmi: „powszechnie uznawane osiągnięcia naukowe, które w pewnym czasie dostarczają społeczności uczonych modelowych problemów i rozwiązań” (Th.S. Kuhn, *Struktura rewolucji naukowych*, Warszawa 2009, s. 10).

(*Cage, Polska i problem wolności*) oraz prezentację trzech utworów Krzysztofa Pendereckiego.

Kluczowe dla sonoryzmu pojęcie brzmienia autonomicznego nie znalazło dotychczas zadowalającego sformułowania. W tekście *The Reference of Pure Sonority* proponowaną podstawę definicyjną tego pojęcia wyznacza kryterium zatarcia możliwości odniesienia audialnego wrażenia brzmienia do źródła dźwięku i do schematu wysokościowego.

Samo pojęcie sonoryzmu, powszechnie używane w czasie rozkwitu tego kierunku, nie zostało wówczas uściślone. Obecnie jego znaczenie ulega erozji i bywa utożsamiane z pojęciami sonorystyki, bruityzmu lub polskiej szkoły kompozytorskiej. Teksty *Sonorism – Idea, Form, Meaning* oraz *Sonoryzm i sonorystyka* definiują sonoryzm jako kierunek artystyczny (a nie atrybut dźwięku) i wskazują na cechy konstytutywne różniące go od innych nurtów muzyki polskiej i zagranicznej. Na ważne finalne miejsce sonoryzmu w diachronicznym wymiarze rozwoju awangardy wskazują artykuły *Sonoryzm wobec współczesności*, *Sonorism – Idea, Form, Meaning*, oraz *Cage, Polska i problem wolności*.

Ad 2. (esencjalizm minimalistyczny i unistyczny jako równoczesna reprezentacja awangardowego paradygmatu modernistycznego i antyawangardowego paradygmatu postmodernistycznego)

Mechanizm istotowej przemiany, jakiej podlega dzieło w kryzysowej sytuacji przejścia międzyparadygmatycznego przedstawia tekst *Na krawędzi* oraz częściowo *Desencjalizacja, esencjalizacja i muzyka*. Za materiał eksplanacyjny służą wczesne nurty minimalizmu amerykańskiego i – w Polsce – unistycznego. Dla ukazania różnicy między twórczą intencją a negującym ją rezultatem podane są przykłady skrajnie awangardowych koncepcji długich trwał i jednolitych faktur dźwiękowych, dających w efekcie swe antyawangardowe przeciwieństwo: esencjalizm nowej prostoty, tonalności, medytacji, transu. Także postać Cage'a (*Cage, Polska i problem wolności*) pełni rolę awangardowego i zarazem po-awangardowego dwuznacznego przykładu, odnoszącego zarówno do modernistycznego radykalizmu jak i do profetycznych realizacji, rozwijanych w późniejszych postmodernistycznych nurtach minimalizmu i transawangardy.

Ad 3. (esencjalizm, postsonoryzm i intermedialność jako składniki paradygmatu postmodernistycznego)

Systemową konkretyzację esencjalizmu unistycznego przynosi tekst *Desencjalizacja, esencjalizacja i muzyka* oraz poświęcone temu zagadnieniu fragmenty materiału *Das Wesen der unistischen Musik*. Znajduje się tam rekonstrukcja strategii twórczej prowadzącej do wytworzenia esencjalistycznej techniki kompozytorskiej. Teksty *Klawiatura jest matrycą* i *Pułapka intermedialna* poświęcone zostały złożonej dziedzinie nowych mediów, w tym zapośredniczeń w świecie cyfrowych technologii. Akcentują istotne, choć z reguły pomijane w estetyce intermedii zagadnienie manipulacji i nieautentyczności wirtualnie przetwarzanego materiału. Najsilniej reprezentowany obecnie nurt postmodernizmu, postsonoryzm, nie posiada przyjętych szerzej pojęciowych uściśleń. W Polsce w ten transawangardowy nurt wpisują się m.in. idiomatyczne wyróżniki twórczości Tadeusza Wieleckiego i Lidii Zielińskiej (*Muzyka Tadeusza Wieleckiego jako gest, Muzyczne archipelagi Lidii Zielińskiej*). Zamykający całość tekst *Arche and Arte* przynosi rozróżnienia paradygmatyczne na poziom głęboki, oferując wspólną podstawę dla rozważania m.in. takich zagadnień jak brzmieniowość, współbrzmieniowość, dzieło muzyczne, dziedzina muzyki.

* * *

Przedstawiona problematyka dotyczy procesów przemiany i konstytuowania się nowych nurtów w ramach niespójnych paradygmatów. Wymaga to wieloaspektowego ujęcia, toteż obecne tutaj teksty różnią się nie tylko gatunkowo, lecz też stylistycznie i metodologicznie. W przypadku zagadnień podstawowych techniczny język opisu lub analizy bywa niewystarczający, powodując potrzebę sięgnięcia po metaforę (*Na krawędzi, Pułapka intermedialna, Klawiatura jest matrycą*). Wobec zjawisk niewystarczająco skonkretyzowanych zachodzi potrzeba odwrotna: skonstruowania ścisłych ujęć systemowych (*The Reference of Pure Sonority, Arche and Arte*). Innym utrudnieniem jest brak ogólnie przyjętej terminologii, co powoduje konieczność własnego precyzowania pojęć, czasem z użyciem neologizmów. Do takich należą: esentyzm⁹, sonizacja, sonoralny¹⁰, archeiczny, arteiczny, aksjoniczny¹¹.

⁹ Por. *Desencjalizacja, esencjalizacja i muzyka*.

¹⁰ Por. *Sonoryzm i sonorystyka*.

¹¹ Por. *Arche and Arte*.

Za nowatorskie w zbiorze niniejszym można uważać:

- wyekstrahowanie cech idiomatycznych sonoryzmu dookreślających go jako kierunek artystyczny¹²
- przedstawienie projektu dwupodziałowej (realne\abstraktowe, referencjalne\areferencjalne) teorii brzmienia¹³.
- wskazanie na samodzielność nurtu sonoryzmu jako polskiego osiągnięcia koncepcyjnego o randze światowej¹⁴
- wyodrębnienie trzech równolegle rozwijających się nurtów konstytuujących paradygmat muzycznego postmodernizmu¹⁵, jakimi są¹⁶:
 - esencjalizm (minimalizm, redukcjonizm, naturalizm)
 - tradycjonalizm (postmoderna, nowy romantyzm, polistylistyka)
 - transawangarda (późny modernizm, neoawangarda, neomodernizm)
- wskazanie na kluczowe znaczenie pojęcia współczesności dla diachronicznej i synchronicznej konfiguracji zjawisk muzycznych w paradygmatach modernizmu i postmodernizmu¹⁷
- wskazanie na ontyczną chwiejność kategorii muzycznej intermedialności¹⁸
- wskazanie potencjalności interpretacyjnych ujęcia klawiatury muzycznej jako interfejsu¹⁹
- sformułowanie cech esencjalizmu muzycznego w postaciach redukcyjnej i esentycznej²⁰
- zdefiniowanie procesu przemiany paradygmatycznej dzieła na przykładzie genezy minimalizmu polskiego i amerykańskiego²¹.
- zdefiniowanie prymarnej dychotomii *arche\arte* jako podstawy paradygmatycznej wielorakich zjawisk muzycznych²²

¹² Por. *Sonoryzm i sonorystyka*.

¹³ Por. *The Reference of Pure Sonority*.

¹⁴ *ibidem*.

¹⁵ Model ten zastosowany jest m.in. w tekście *Sonoryzm wobec współczesności*.

¹⁶ Wszelkie nazwy w tym obszarze, także te alternatywne (w nawiasach), mają z natury rzeczy charakter postulatyczny; obecnie jeszcze nie wiemy które ze sformułowań wejdą do powszechnego obiegu.

¹⁷ Por. *Sonoryzm wobec współczesności*.

¹⁸ Tekst *Pułapka intermedialna*.

¹⁹ Tekst *Klawiatura jest matrycą*.

²⁰ Tekst *Desencjalizacja, esencjalizacja i muzyka*.

²¹ Tekst *Na krawędzi. Dialektyka przejścia*.

²² Por. *Arche and arte. The fundamental Dualism out of the Spirit of Music*.

* * *

Rezultaty badań przedstawionych w tekstach cyklu *Od sonoryzmu do interfejsu. Muzyka polska w obliczu przemian paradygmatów* otwierają dalsze perspektywy dla rozumienia przemian formacyjnych w muzyce współczesnej. Korzystam z nich w wykładach i referatach, takich jak *Muzyka możliwości* (referat wygłoszony na sympozjum *Możliwości muzyki*²³), *Pusta klatka* (materiał przygotowywany na podstawie referatu z konferencji *John Cage - człowiek, dzieło, paradoks*²⁴), *Forma sonorystyczna* oraz *Pokolenia - kilka diagramów* (materiały z konferencji *Pokolenie '33*²⁵). Ten ostatni tekst rozwija wątek pokoleniowości jako czynnika sprawczego diachronicznych przemian w obszarze muzyki współczesnej.

Zarysowana tu problematyka budzi zainteresowanie w mojej działalności poza uczelnią. Użyteczna staje się w przygotowaniach kolejnych edycji Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”. Jako członek Polskiego Towarzystwa Estetycznego, współpracującego z International Association for Aesthetics, miałem ostatnio możliwość uczestniczenia w przygotowaniu XIX Światowego Kongresu Estetyki w Krakowie (2013). W dalszym ciągu utrzymuję też długoletnią współpracę z Zakładem Estetyki UJ uczestnicząc w jego przedsięwzięciach krajowych.

W pracy dydaktycznej wiele satysfakcji przynosi mi realizacja programów autorskich przedmiotów teoretycznych na I Wydziale Kompozycji, Teorii Muzyki i Dyrygentury oraz Propedeutyki Muzyki Współczesnej na Wydziale Instrumentalnym. Przedmiot ten prowadzony jest trybem warsztatowo-seminaryjnym i stanowi praktyczne wprowadzenie w zagadnienia współczesnego wykonawstwa w korelacji z opanowaniem nowych technik zapisu i kształtowania formy.

Uściślenia dokonane w przedstawionym cyklu publikacji służą również mojej działalności popularyzatorskiej. Dzięki przeprowadzonym pracom możliwa stała się integracja zróżnicowanych aspektów najnowszej muzyki w sposób ułatwiający ich przyswojenie. Występowałem wielokrotnie przed audytorium nauczycieli muzyki podnoszących swoje kwalifikacje, uczniów szkół muzycznych, oraz studentów. Starłem się upowszechnić temat nowej muzyki w czasopiśmie, także w programach koncertów i festiwali oraz w audycjach radiowych. Zagadnienia najnowszej muzyki współczesnej są – z wielu powodów – zbyt mało znane nie tylko

²³ Por. II. 2. b.

²⁴ Por. II. 2. b.

²⁵ Por. II. 2. a.

wśród laików lecz i wśród uczniów szkół muzycznych a nawet nauczycieli i studentów.

Jest to tym bardziej ważne, że muzyka współczesna pełni szczególną rolę w relacjach między sztuką a kulturą popularną. Stała tendencja do zrównania rangi obu tych dziedzin prowadzi do zamiany czynnika kreacyjnego w konsumpcyjny. Krzysztof Penderecki pisze:

O ile trudno jest wskazać koherentny zespół cech charakteryzujących współczesną epokę – o tyle ta jedna nie ulega wątpliwości. Nigdy wcześniej takiego, jak obecnie znaczenia nie miała kultura masowa, populizm. W sensie negatywnym oczywiście.²⁶

Nadzieję widzi w postawie awangardowej:

Możliwość regeneracji sztuki jest dla mnie pewnikiem. Zgodnie z naturalnym rytmem przemiany pokoleń, po dzisiejszych eklektykach przyjdzie pokolenie modernistów, odnowicieli, którzy wkroczą na scenę jak drużyna hrabiego Rolanda [...]. Roland – prototyp wszystkich awangardzistów – musiał zginąć, podejmując nierówną walkę z armią Saracenów. Dał jednak przykład determinacji i poświęcenia się do końca swojemu powołaniu. Nie ma twórczości artystycznej bez owego powołania, bez konieczności wewnętrznej.²⁷

Współczesna muzyka stanowi skrajne, jawne zanegowanie roszczeń kultury popularnej. Przypomina o istnieniu czynnika kreacyjnego jako naszej stałej potrzebie. Przy bliższym wglądzie hermetyczność aktualnej twórczości okazuje się pozorna a liczba dookreślających ją założeń paradygnatycznych niewielka. Ich odnalezienie, zdefiniowanie i uprawomocnienie to obecnie jedno z zadań teorii muzyki.



²⁶ Krzysztof Penderecki, *Labirynt czasu*, Presspublica, Warszawa 1997, s. 27.

²⁷ Ibidem, s. 31.