

Materiał ten powstał(i jest systematycznie aktualizowany) jako pomoc dydaktyczna dla uczniów klas dyplomowych szkoły muzycznej II stopnia, jego uzupełnieniem są oddzielne artykuły na temat poszczególnych kierunków i technik oraz informacje o wybranych dziełach muzyki XX wieku ułatwiające percepcję utworu i jego zapamiętanie. W tekście odnoszę do wielu prac o muzyce XX wieku zamieszczając informacje na ich temat w formie przypisu.

Dorota Kalinowska.

Charakterystyka ogólna muzyki XX wieku.

Muzykę XX wieku charakteryzuje wielość kierunków i technik¹. „Muzyka XX wieku jawi się jako mozaika stylów, kierunków, technik, komponowania, wreszcie różnorodność indywidualnych cech poszczególnych twórców”². Na początku XXI wieku mamy nadal niepełną perspektywę do wielokierunkowej analizy osiągnięć twórców dwudziestowiecznych, szczególnie w odniesieniu do twórczości lat ostatnich.

Najbardziej ogólna periodyzacja muzyki XX wieku przedstawia się następująco:

- faza wstępna – zwiastuny nowej muzyki w II połowie XIX wieku .
- I faza – przełom XIX i XX wieku – narodziny nowych tendencji w muzyce.
- II faza – narodziny awangardy w muzyce I połowy XX wieku.
- II' faza – opozycja awangardy w I połowie XX wieku
- III faza – awangarda po II wojnie światowej
- IV faza – opozycja awangardy i modernizm muzyczny w II połowie XX wieku.

Przełom XX/XXI – postmodernizm

W porównaniu do wcześniejszych epok muzyka XX wieku mieni się wielobarwnością brzmienia, różnorodnością technik. Pierwsze przejawy zmian widoczne są już ok. połowy XIX wieku, kiedy w muzyce R. Wagnera pojawia się „unendliche Melodie” (niekończąca się melodia). Widoczne są nowe tendencje na gruncie symfonii i muzyki symfonicznej (A. Bruckner, G. Mahler, R. Strauss), opery (R. Strauss), pieśni (H. Wolf, G. Mahler, E. Pankiewicz). Zwiastuny przede wszystkim dotyczą harmoniki, sposobu kształtowania formy, kolorystyki.

Istotna jest zmiana estetyki – **zerwanie z ideą piękną i harmonii** w definiowaniu muzyki, w II połowie XIX wieku termin muzyka odnoszący się do symfonii Beethovena kojarzono z **ekspresywnym mocnym brzmieniem**, „na przełomie XIX i XX wieku pojęcie „muzyka” odwołuje się do czegoś nieosobowego, nieskończonego, niedookreślonego, beczasowego, nieogarnionego(opisywanego przez metaforę oceanu, głębi czy otchłani)”...³

Muzykę XX determinuje brzmienie, pojawia się **sonologia** czyli wiedza o czysto brzmieniowych właściwościach materiału dźwiękowego stąd w konsekwencji niekonwencjonalne podejście instrumentu⁴ (instrument preparowany, totalny) i pojawienie się nowych instrumentów z nowymi możliwościami brzmieniowymi (np. instrumenty elektroniczne). Powstaje nowa wiedza – sonologia muzyczna. Jak pisze J. Chomiński⁵ -

¹ Polecam bardzo interesującą syntezę dziejów muzyki XX wieku: Alicja Jarzębska *Spór o piękno muzyki, wprowadzenie do kultury muzycznej XX wieku* Monografie FNP, Wrocław 2004

² M. Kowalska „ABC historii muzyki” MI Kraków 2001, str. 543

³ Cytat za Alicją Jarzębską *Spór o piękno muzyki Wprowadzenie do kultury muzycznej XX wieku* Wrocław 2004, str. 25

⁴ Np. w twórczości J. Cage’a, K. Pendereckiego.

⁵ Por. J. Chomiński i K. Wilkowska-Chomińska *Formy muzyczne t. I* PWM 1983, str. 126.

„Regulacja sonorystyczna polega na wykorzystaniu czysto brzmieniowych właściwości materiału dźwiękowego”. **Sonoryzm** – staje się wyznacznikiem brzmienia muzyki XX wieku. W muzyce XX wieku następuje także przewartościowanie tzw. elementów dzieła muzycznego oraz zachwianie równowagi między nimi. Muzyka XX wieku charakteryzuje się zupełnie nowym podejściem do faktury, harmoniki, melodyki (zanik tradycyjnej linii melodycznej – pojawia się **punktualizm** – dźwięk traktowany jak pojedynczy punkt; pojawia się **klaster** - szczelnie wypełniony dźwiękami, przez określony czas i we wskazanym ambitusie), rytmiki, agogiki, artykulacji, kolorystyki.

„W regulacji sonorystycznej punkt ciężkości przesuwa się zdecydowanie na stronę technologiczną procesu formującego. W najogólniejszym zarysie można go sprowadzić do następujących czynności:

- 1) *wykorzystywanie nowych sposobów wzbudzania brzmienia i artykulacji w instrumentów tradycyjnych;*
- 2) *generowanie materiału dźwiękowego za pomocą urządzeń elektroakustycznych i elektronicznych;*
- 3) *przetwarzanie istniejącego już materiału za pomocą urządzeń elektroakustycznych i elektronicznych;*
- 4) *zestawianie instrumentów tradycyjnych z urządzeniami elektroakustycznymi i elektronicznymi.”⁶*

Wielowiekowa tradycja muzyki europejskiej związana z dźwiękami o określonej wysokości, dźwięki o nieokreślonej wysokości były wtopione w materiał dźwiękowy o określonej wysokości, w XX wieku dowartościowane zostały niekonwencjonalne efekty akustyczne (stuku, szmeru, szumu, świstu) uzyskiwane ze źródeł naturalnych i wytworzonych lub przetworzonych przez odpowiednią aparaturę.

Szczególne znaczenie posiada rytmika i agogika, elementy te mogą mieć pierwszoplanową rolę w kształtowaniu dzieła muzycznego.

Kompozytorzy tworzą nowe, przeznaczone dla swoich potrzeb systemy dźwiękowe. Korzystają z nowych, oryginalnych form zapisu (np. partytura graficzna).

Muzyka XX wieku rozwija się wieloma nurtami i wiąże się, tak jak każda kolejna epoka, z przemianami społecznymi, rozwojem cywilizacji, rozwojem środków masowego przekazu, techniki.

Jak w każdej epoce rozwój kultury ściśle wiąże się z wydarzeniami, które zaważyły na losach świata, dwie wojny o zasięgu światowym, nacjonalizm, faszyzm i komunizm odcisnęły swoje piętno również na kulturze muzycznej, są to zjawiska które dopiero pod koniec XX wieku badacze badają i analizują – nadal powstają nowe publikacje o muzyce „dla mas” – w służbie systemów totalitarnych.

Bardziej aniżeli w innych epokach wyodrębnia się nurt, tak zwanej muzyki popularnej, jej rozwój w XX wieku należy uznać za fenomen socjologiczny. Odrębnym torem rozwija się narodzony od schyłku XIX wieku jazz i powstała pół wieku później muzyka elektroniczna.

W charakterystyce pominęłam istotne zjawiska dotyczące rozwoju muzyki popularnej i oraz innych nurtów tzw. muzyki rozrywkowej oraz jazzu.

Ważne jest wzajemne oddziaływanie tych nurtów, także na muzykę „klasyczną”, czy tak zwanej muzyki poważnej, a więc tradycyjnie wykonywanej w salach koncertowych, filharmoniach, operach (choć oczywiście nie jest to reguła).

⁶ Cyt. za Encyklopedią Muzyki pod red A. Chodkowskiego, wydanie na stronach [www: rmf classic.pl](http://www.rmf.classic.pl)

Za typowy dwudziestowieczny kierunek zwykło się uważać tak zwany impresjonizm muzyczny, to właśnie muzyka C. Debussy'ego otwiera wiek XX a jej rozwój następuje równoległe z innymi tendencjami przełomu wieków.

Stan muzyki na przełomie wieków (XIX/XX)– zestawienie najbardziej typowych tendencji i twórców.

1. W muzyce niemieckiej: kontynuacja wielkiej symfonii neoromantycznej : A. Bruckner – G. Mahler, twórczość R. Straussa, neoklasyczny styl M. Regeera. G. Mahler tworząc swoiste misterium sztuki, gdzie słuchacz jest jednocześnie uczestnikiem „obrzędka muzycznego” wkracza w nurt idei spirytualistyczno-mistycznej ponad-wyznaniowej a dzieło muzyczne - jako inkarnacja muzycznego Absolutu powinno być monumentalne.⁷ R. Strauss odwoływał się do filozofii Nietzschego, jego twórczość staje się także przykładem nowej ekspresji, wyobrażenia Wszechbytu-Nicości, tragiczności i pesymizmu...
2. W muzyce francuskiej: styl klasycyzujący C. Franc'a i V. d' Indy, kontynuacje tradycji francuskiej : C. Saint-Saëns i G. Faure, pierwsze przejawy impresjonizmu muzycznego C. Debussy'ego.
3. W muzyce włoskiej: weryzm G. Pucciniego.
4. W muzyce rosyjskiej: neoromantyzm S. Rachmaninowa, indywidualny styl A. Skriabina (ekspresjonizm) na którym także zaważyła idea symfonicznego misterium (idea dźwięk – światło).
5. W muzyce amerykańskiej: narodziny amerykańskiej świadomości muzycznej – twórczość Ch. Ives'a wywodząca się z amerykańskiego transcendentalizmu - awangardowa i przeciwstawiająca się tradycji europejskiej. Równoległe następuje rozwój jazzu.
6. W muzyce polskiej: twórczość kompozytorów Młodej Polski, a przede wszystkim symfonika Mieczysława Karłowicza z ideą wszechbytu
7. Inne ośrodki: np. Hiszpania, Dania, Finlandia (także USA, Polska) i in. – kontynuacje stylu narodowego (później określonego jako folkloryzm).

Rok powstania dzieł wybitnych twórców przełomu epok:

1894 C. Debussy *Popołudnie fauna*
1896 R. Strauss *Tako rzecze Zaratustra*
1899 A. Schönberg *Verklarte Nacht*
1899 C. Debussy *Nokturny*
1900 G. Puccini *Tosca*
1900 J. Sibelius *Finlandia*
1901 S. Rachmaninow *Koncert fortepianowy c-moll*
1901 M. Ravel *Igraszki wody*
1901 A. Schoenberg *Gurrelieder*
1902 G. Mahler *V Symfonia*
1902 Ch. Ives *II Symfonia*

⁷ Alicja Jarzębska, op. cit. str 72- 75

Nowe wartości muzyki

*Na krótką chwilę sztuki pragną oderwać chorych i śmiertelnych nieszczęśników
od długiej żałobnej drogi ofiarowując
im odrobinę upojenia i szaleństwa*
(F. Nietzsche)

1. Harmonika

Muzykę schyłku XIX początku XX wieku charakteryzowała stara i nowa, różnorodna harmonika.

Obok siebie funkcjonowały dzieła: w harmonice neoromantycznej (G. Puccini), schromatyzowanej, dysonującej tonalności (A. Skriabin), atonalne (A. Schoenberg A. Webern), skali całotonowej (C. Debussy, I. Strawiński, B. Bartok), pentatonice (C. Debussy), bitonalne (B. Bartok)

2. Barwa

Arnold Schönberg w roku 1909 rozpoczął pracę nad utworem, w którym barwa stała się głównym wyznacznikiem struktury dzieła - zasada **Klangfarbenmelodie** stanowi podstawę kształtowania III z *Pięciu utworów na orkiestrę* op. 16, później stanie się punktem wyjścia dla rozwoju **sonoryzmu**

3. Hałas

W 1913 roku **Luigi Russolo** przedstawił radykalny manifest *L'arte del rumori*, którego ideą było zastępowanie w muzyce dźwięków o określonej wysokości hałasem.

Zostały stworzone specjalne maszyny

intonarumori – czyli intonatory hałasu

Russolo wydzielił 6 kategorii hałasu uzyskiwanego mechanicznie:

1. Dudnienie, wycie, eksplozje, zderzenia, rozbryzgi, łaskoty
2. Gwizdy, syki, chrząknięcia
3. Szepty, pomruki, mamrotanie, burczenie, bulgoty
4. Piski, skrzypienie, szelesty, bzyczenie, trzaski, drapanie
5. Odgłosy uzyskiwane poprzez uderzanie w metal, drewno, skórę, kamień, terakotę itp.
6. Głosy zwierząt, i ludzi: krzyki, wrzaski, jęki, piski, wycia, śmiech, rżenie, szloch.

Pierwszy pokaz odbył się w Mediolanie w 1914 roku, „wykonano” min.

Il risveglio di una Citta (Przebudzenie miasta)

Ciąg rozwojowy muzyki XX wieku

Periodyzacja - Teoretyczno-muzyczna, synchroniczna⁸

I. Melosfera (od 1890): "**muzyczność muzyki**" — od postwagnerowskiej *unendliche Melodie* do "**Nowego Romantyzmu**"

II. Sonosfera (od 1910): "**kolor muzyki**" — od *Klangfarbenmelodie* do muzyki **sonorystycznej i spektralnej**

III. Fonosfera (od 1910): "**poza granicami muzyczności**" — od *intonarumori* do muzyki **konkretnej i elektronicznej**

⁸ M. Gołąb "Historia inna niż wszystkie". Dlaczego historia muzyki XX wieku jest tak odmienna od historii muzyki poprzednich epok? Kurs dla nauczycieli historii muzyki – Gdańsk 2006

Wielotorowy rozwój muzyki w XX wieku wiąże się z twórczością wielkich indywidualności - kompozytorów, szkół – ugrupowań, wreszcie ośrodków jednoczących wielonarodowe idee Nowej Muzyki, za szczególnie istotne należy uznać

- **Międzynarodowe Towarzystwo muzyki Współczesnej⁹ (ISMC)** propagujące idee muzyki postępowej i ponadnarodowej
- po drugiej wojnie światowej centrum muzycznym staje się **Darmstadt** gdzie odbywają się **Wakacyjne Kursy Nowej Muzyki (Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik)** od 1946 r.
- miejscem rozwoju muzyki stają się festiwale np. **Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”** (od 1956r.)
- powstają studia muzyki eksperymentalnej np. **Studio IRCAM** (Institut de Recherche et de Coordination Acoustique /Musique) w Paryżu

⁹ fragment art. A. Chłopeckiego RM 12/2007 „W drugiej dekadzie XX wieku pojawiły się inicjatywy, by współczesność kompozytorską uchronić przed skazaniem na społeczny niebyt, (...) powstają specjalne cykle koncertów i festiwale muzyki współczesnej. Również dawnej. Powstaje więc Stowarzyszenie Prywatnych Wykonań Muzycznych Arnolda Schönberga w 1918 roku, robi to Maurice Ravel, w 1910 roku inicjując koncerty Société Musicale Ind pendante, czyni to Alfredo Casella, zakłádajc w 1917 roku Société Italiana di Musica Moderna. Z ich koncertowych przedsi wzi c w pierwszej połowie lat dwudziestych zrodzą się mniej lub bardziej bezpośrednio narodowe sekcje Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej - austriacka, francuska i wloska. W sierpniu 1922 roku wiedeński Universal, wydawca utworów Karola Szymanowskiego, organizuje w Salzburgu seri  koncertów kameralnych muzyki współczesnej (...) Kompozytor i teoretyk Rudolf R ti oraz kompozytor i muzykolog Egon Wellesz rzucają pomysł załozenia Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej i uznaj, że najwłaściwszą jego siedzib będzie Londyn, stowarzyszenie to będzie co roku organizowa  w różnych miastach Europy festiwale nowej muzyki, takie jak ten w 1922 roku w Salzburgu, że powstanie stowarzyszenie w kolejnych krajach zakłádanych narodowych sekcji Towarzystwa, że wynikiem stąd rodzaj "sieci", opltujcej nie tylko Europ , ale cały świat misj i zaptem do muzycznej współczesności. Liga Kompozytorów Narodów. Kompozytorów Świata Całego... Już w 1922 roku powstają sekcje Towarzystwa w Danii, Niemczech, Wielkiej Brytanii, Francji, załozone w 1920 roku stowarzyszenie nowej muzyki w Czechosłowacji w naturalny sposób wacza się w t  "sieć". W roku 1923 powstają sekcje MTMW w Belgii, Holandii, Austrii, Szwecji, Szwajcarii, Hiszpanii, Stanach Zjednoczonych, we Włoszech. W roku 1924 - w Argentynie, ZSRR (zdelegalizowana następnie w tym samym 1933 roku, co sekcja niemiecka). Oficjalnie w strukturze MTMW w 1925 roku pojawiają się sekcje polska i rumuńska.”

Przegląd najbardziej typowych kierunków i technik w muzyce XX wieku.

IMPRESJONIZM MUZYCZNY

Jest to synonim stylu C. Debussy'ego, styl który wyrósł z francuskiego symbolizmu wniósł do muzyki zupełnie nowe brzmienie. **Impresja – wrażenie**, niedopowiedzenie, wieloznaczność, brzmienie, szczególnie liryzm i powściągliwość. „*Muzyka to sztuka pleneru, sztuka na miarę żywiołów – wiatru, nieba, morza.(...) Muzyka jest odpowiedzialna za ruch wód grę krzywych opisywanych przez zmienny wiatr. Nie nic bardziej muzycznego niż zachód słońca*”¹⁰

C. Debussy (1862-1918) otworzył nową kartę w rozwoju muzyki. Jego utwory oparte na **oryginalnej harmonice**, wykorzystujące skale pentatoniczną, modalne, całotonową, centra tonalne stały się konstruktywnym początkiem nowej muzyki¹¹. C. Debussy przyczynił się do zmian w sposobie traktowania dysonansu (dysonans traci rolę dysonującą), zmian na gruncie formy, faktury orkiestrowej i fortepianowej, artykulacji, kolorystyki dźwiękowej – przeciwstawnej do neoromantycznej. Jego styl wywarł bezpośredni wpływ na twórczość wielu kompozytorów w większości jednak tylko w sposób przejściowy¹².

EKSPRESJONIZM

Na początku XX wieku pojawia się przeciwstawna postawa do impresjonizmu to ekspresjonizm. „*Sztuka jest krzykiem rozpaczliwych ludzi, którzy bezpośrednio doświadczyli nieszczęsne przeznaczenie ludzkości*”¹³

Ekspresjonizm nie był jednolitym stylem, to raczej charakterystyczna postawa twórców wpływająca ze wpływająca z przeżyć wewnętrznych. Możemy wyróżnić dwie postawy

- 1- mistyczna i ekstatyczna
- 2- naturalistyczna

Pierwszą zauważamy w twórczości A. Skriabina (1872-1915)¹⁴, drugą prezentują twórcy tak zwanej szkoły wiedeńskiej: A. Schönberg (1874-1951), A. Webern (1883-1945), A. Berg (1885- 1935). Szczególne znaczenie w ekspresjonizmie posiada harmonika, brzmienie ostre, wyraziste, naszpikowane dysonansami. Nieco łagodniejszą postać przyjęła u Skriabina, bardziej zmysłową (rozszerzona harmonika funkcyjna), natomiast u twórców wiedeńskich muzyka charakteryzuje się całkowitym odejściem od systemu funkcyjnego, emancypacją dysonansu, rozluźnieniem rytmiki. Przejawy ekspresjonizmu są widoczne także u innych twórców z tego okresu¹⁵.

WITALIZM

Termin, który definiuje emancypację rytmu w muzyce. Pojawił się jako określenie charakterystycznej twórczości kompozytorów początku XX wieku. Był przeciwstawny do impresjonizm. Rytm jako element pierwotny staje się formotwórczy, pojawia się w najróżniejszych konfiguracjach, wyzwala ostrą melodykę, agresywną harmonikę, wyzwala pierwotną siłę. Typowy przejaw witalizmu w muzyce to „Święto wiosny” I. Strawińskiego (1882-1971)¹⁶, pojawia się także w twórczości: S. Prokofiewa (1891-1953), B. Bartoka

¹⁰ wywiad z Debussy'm, cytata za Jarzębską op.cit. str. 63

¹¹ Szczegółowe cechy stylu C. Debussy'ego w oddzielnym artykule.

¹² Np. M. Ravel, O. Respighi, C. Scott, M. de Falla.

¹³ Słowa A. Schönberga, cyt za Alicją Jarzębską op.cit. str 85

¹⁴ Szczegółowe cechy tzw. ekspresjonizmu słowiańskiego i wiedeńskiego w oddzielnym artykule.

¹⁵ Ekspresjonizm słowiański reprezentuje wg niektórych muzykologów K. Szymanowski, ekspresjonizm widoczny jest także w niektórych utworach B. Bartoka, Ch. Ives'a, E. Křeneka.

¹⁶ Premiera 1913-Paryż

(1881-1945). Elementy witalizmu można zauważyć także w twórczości późniejszych kompozytorów¹⁷.

DODEKAFONIA

To technika kompozytorska¹⁸, technika porządkowania materiału dźwiękowego. Opiera się na dwunastodźwiękowej serii, w której każdy dźwięk jest jednakowo ważny. Seria tworzona jest z dwunastu dźwięków skali równomiernie temperowanej w obrębie oktawy. Seria jest podstawą kształtowania dzieła muzycznego w warstwie melodycznej i harmonicznnej. Dodekafonia stała się punktem wyjścia dla awangardy muzyki XX wieku. Zerwanie z tradycyjnym porządkiem tonalnym i stworzenie nowych zasad, miało dać perspektywę rozwoju muzyki. Twórcą dodekafonii był A. Schönberg, jako pierwszy sformułował jej istotę¹⁹. Jego bezpośrednimi kontynuatorami byli A. Berg i A. Webern. Dodekafonia przeciwstawiała się tematyzmowi, choć niektórzy twórcy pojmowali serię tematycznie (A. Berg). Dodekafonia przyczyniła się do powstania serializmu i punktualizmu w II połowie XX wieku. Przy pomocy dodekafonii można tworzyć różne utwory pod względem stylu i formy.

NEOKLASYCYZM

Pojawił się na początku XX wieku jako opozycja do impresjonizmu, ekspresjonizmu, neoromantyzmu. Jednym z pierwszych kompozytorów, który zainicjował powrót do tradycji klasycznej i barokowej był F. Busoni (1866-1924), nawoływał do obiektywizmu w muzyce. W ciągu XX wieku termin neoklasycyzm stał się synonimem związku z tradycją, niekoniecznie barokową i klasyczną, pojawia się w różnych postaciach mając ścisły związek z indywidualnym stylem kompozytorów²⁰.

Dwie odmiany neoklasycyzmu wymienia M. Gołąb²¹: **odmiana parodystyczna** np.: S. Prokofiew *Symfonia klasyczna*, E. Satie *Sonatine bureaucratique*; I. Strawiński *Pulcinella*; i **sonorystyczna** np. P. Hindemith *Kammermusiken*; P. Hindemith *Koncert na orkiestrę*; J. Koffler *Klaviervariationen*.

Niesłusznie neoklasycyzm był przez wiele lat krytykowany, a wartość utworów pomniejszana przez zwolenników skrajnej awangardy, zwłaszcza że dotyczy twórczości min. I. Strawińskiego, S. Prokofiewa, B. Bartoka, B. Brittena, P. Hindemitha, F. Poulenca i wielu innych znakomitych kompozytorów. Rozwój muzyki neoklasycznej można obserwować w ciągu całego XX wieku, jej znaczenie zaczęto doceniać, bo przecież korzystanie z tradycji nie oznacza rezygnacji z tworzenia nowej muzyki. Obecnie przyjęto określenie **syntezy stylistyczne**, co jednoznacznie oznacza związki z różnorodną stylistyką, nie wykluczając jednocześnie w twórczości elementów zupełnie nowych, oryginalnych dla języka muzycznego danego kompozytora.

¹⁷ Temat witalizmu w muzyce polskiej poruszyła M. Gąsiorowska na Sesji Naukowej w 20-lecie Zakładu Analizy i Interpretacji Muzyki AM w Krakowie, wymieniając wśród kompozytorów realizujących estetykę witalizmu min. G. Bacewicz, S. Kisielewskiego, W. Lutosławskiego.

¹⁸ Szczegółowy opis techniki w oddzielnym artykule.

¹⁹ Pierwszym twórcą był prawdopodobnie J. M. Hauer ok. 1908 roku, jednak nie opublikował swojej techniki.

²⁰ Różne przejawy neoklasycyzmu w muzyce XX wieku w oddzielnym artykule.

²¹ Kurs dla nauczycieli historii muzyki – Gdańsk 2006

Maciej Gołąb Wykład 1: "Historia inna niż wszystkie". Dlaczego historia muzyki XX wieku jest tak odmienna od historii muzyki poprzednich epok?

Odmiany neoklasycyzmu²²

Parodystyczna odmiana neoklasycyzmu <ul style="list-style-type: none">• muzyka francuskiego neoklasycyzmu• modele gatunkowe określone historycznie• względna prostota fakturalna i formalna• quasi-collage'owa zasada rozwoju• brak polifonii typ brzmienia: <i>secco</i>	Sonorystyczna odmiana neoklasycyzmu <ul style="list-style-type: none">• muzyka niemieckiego neoklasycyzmu• modele gatunkowe jako normy uogólnione• względna komplikacja faktury i formy• procesualna zasada rozwoju• stosowanie polifonii• sonorystyczna transformacja brzmienia
--	--

KIERUNKI NARODOWE

Kierunki narodowe pojawiły się w muzyce XIX wieku, były wówczas wyrazem romantycznej ideologii. Szczególne znaczenie posiadały w tych państwach, które wcześniej nie eksponowały swojej tradycji narodowej po przez muzykę. Wiązało się to ruchem narodowo-wyzwoleńczym w XIX wieku oraz z rodzącym się poczuciem narodowej odrębności. Również w muzyce XX wieku narodowość w muzyce jest eksponowana przez wielu kompozytorów. Wykorzystują narodowy folklor w każdej warstwie: muzycznej (tonalnej, harmoniczej, rytmiczno-agogicznej, wyrazowej), słownej (tematyka, gwara), obrzędowej, choreograficznej. Nawiązują do narodowej tematyki (np. historia, legendy), do tradycji narodowej (np. do dawnej twórczości kompozytorskiej). Ważne ośrodki narodowe wyodrębniające się w XX wieku to: Hiszpania, Rosja, Węgry, Finlandia, Francja, Niemcy, Polska, USA, Brazylia²³. Twórczość kompozytorów narodowych często jest pod wpływem neoklasycyzmu, jednak nie jest to reguła, czego dowodem jest wspomniane wcześniej „Święto wiosny” I. Strawińskiego, czy też twórczość amerykańskiego kompozytora Ch. Ivesa (1874-1954). Rozwój muzyki narodowej obserwujemy w ciągu całego wieku XX. Z pojęciem kierunków narodowych wiąże się termin folkloryzm. Folkloryzm zwykle powiązany jest z neoklasycyzmem .

SERIALIZM

Technika serialna, termin ten używany jest w celu określenia techniki zapoczątkowanej przez twórców wiedeńskich²⁴, ale dotyczącej totalnej organizacji serialnej. Oznacza to porządek, zgodnie z prawami serii, dla wszystkich elementów dzieła. Technikę serialną zapoczątkował O. Messiaen (1908- 1992) porządkując rytmikę pod koniec lat czterdziestych, następnie kontynuowali ją inni kompozytorzy (awangarda po drugiej wojnie światowej)²⁵. Serializm podobnie jak dodekafonia jest techniką kompozytorską.

PUNKTUALIZM

To technika, której pierwsze przejawy widoczne były w muzyce A.Weberna.²⁶ Wyizolowane brzmienia pojedynczych dźwięków, pojedyncze punkty dźwiękowe tworzą muzykę statyczną, obiektywną. Kontynuatorami punktualizmu po drugiej wojnie światowej byli min. P. Boulez (ur.1925),K. Stockhausen (ur.1928) i in.²⁷. Punktualizm to nie tylko

²² Kurs dla nauczycieli historii muzyki – Gdańsk 2006

Maciej Gołąb Wykład 1: "Historia inna niż wszystkie". Dlaczego historia muzyki XX wieku jest tak odmienna od historii muzyki poprzednich epok?

²³ Szczegółowy opis ośrodków narodowych oraz ich przedstawicieli w oddzielnym artykule.

²⁴ Porównaj – dodekafonia.

²⁵ Szczegółowy opis serializmu i jego twórców w oddzielnym artykule.

²⁶ Porównaj – dodekafonia.

²⁷ Szczegółowy opis punktualizmu w oddzielnym artykule.

technika kompozytorska, to również konkretny rodzaj faktury, a w efekcie łatwo rozpoznawalne brzmienie (a więc inaczej niż z utworami dodekafonicznymi i serialnymi), punktualizm zwykle wiąże się z dodekafonią lub serializmem, jednak **nie każdy utwór dodekafoniczny czy serialny jest punktualistyczny**.

MUZYKA AFORYSTYCZNA

Ideę muzyczną czasem można skrócić do jednej myśli – aforyzmu, taki sposób kształtowania dzieła muzycznego zapoczątkował A. Webern w „Bagatelach” na kwartet smyczkowy. Pojęcie muzyki aforystycznej wiąże się formą miniatury muzycznej.

BRUITYZM

To nurt w muzyce XX wieku, w którym eksponowany jest ruch, dynamizm, hałas, energię inspirowany techniką i przemysłem XX wieku. Celem muzyki bruitystycznej jest często nie sama muzyka lecz szok przez nią wywołany. Przedstawiciele to min. E. Varese, A. Honneger, F. Donatoni, w Polsce min. W. Kilar, K. Penderecki i in.

MUZYKA KONKRETNA

Termin wprowadzony w przez P.Schaeffera (1910-1995) w 1948 roku, oznaczający muzykę, której podstawowym źródłem są dźwięki naturalne, często nie muzyczne np. dźwięk syreny, dźwięki mowy szmery itp. następnie przetwarzane przy pomocy odpowiednich urządzeń elektroakustycznych. Obecnie używa się raczej określenia muzyka elektroakustyczna dla której punktem wyjścia są dźwięki nagrane techniką mikrofonową. Znaczenie muzyki konkretnej odnosimy do twórczości inicjatorów tej techniki. Jest charakterystyczne, że w pierwszych utworach źródło dźwięku mimo przetworzenia było rozpoznawalne²⁸.

MUZYKA ELEKTRONICZNA

Termin, który stosowano na określenie muzyki, gdzie materiał dźwiękowy tworzono wyłącznie przy pomocy odpowiednich urządzeń elektronicznych, a następnie nagrywano go na taśmę. Ten rodzaj muzyki zapoczątkowali twórcy niemieccy m.in. H. Eimert (1897-1972), K.Stockhausen. Pierwsze kompozycje elektroniczne powstały w 1953 roku. Od tej pory nastąpił szybki wzrost zainteresowania muzyką elektroniczną²⁹. Początkowo była przejawem muzyki awangardowej, obecnie stanowi jeden z nurtów rozwoju muzyki. Także dzisiaj niektórzy używają określenia muzyka eksperymentalna, w którym zawiera się zarówno muzyka elektroniczna jak i konkretna. Nastąpił wzrost techniki od czasów pierwszych studiów nagrań, do realizacji muzyki elektronicznej używa się technologii cyfrowej i komputerów. Z pojęciem muzyki konkretnej, elektronicznej, eksperymentalnej, komputerowej wiąże się nowy sposób kształtowania formy muzycznej - montaż³⁰.

ALEATORYZM

Pojawił się w muzyce współczesnej w latach pięćdziesiątych, oznacza niedookreślenie w kompozycji pewnych elementów, a więc w rezultacie zakłada przy każdorazowym wykonaniu

²⁸ Szczegółowe informacje na temat muzyki konkretnej w oddzielnym artykule.

²⁹ Szczegółowe informacje na temat rozwoju muzyki elektronicznej w oddzielnym artykule.

³⁰ Porównaj J. Chomiński i K. Wilkowska Chomińska „Formy muzyczne” t. I PWM 1983, str. 229-230.

utworu ingerencją przypadku. Stopień występowania przypadku jest zależny od kompozytora, stąd określenie aleatoryzm kontrolowany. Za twórcę aleatoryzmu³¹ uważa się J. Cage'a (1912-1992), jednak w historii muzyki wielokrotnie spotykaliśmy zjawisko pewnych niedomówień w muzyce np. brak ustalonej obsady instrumentalnej³² lub brak ustaleń rytmicznych³³. Aleatoryzm jest swoistą postawą twórcy wobec dzieła, jego formy, wykonawcy i odbiorcy. Pojawia się na gruncie różnych technik kompozytorskich.

W efekcie aleatoryzm prowadzi do kolejnych wersji realizacji utworu. Zależnie od tego jaki jest stopień ingerencji przypadku mamy wersje mniej lub bardziej rozpoznawalne. Skrajną postawę wobec aleatoryzmu reprezentował J. Cage. Przypadek dotyczył nie tylko samego dzieła muzycznego, jego kreacji i wykonania, Cage włączył także przypadek w sferę muzyczno-estetyczną, którą tworzyli słuchacze³⁴. W tym kontekście pojęcie aleatoryzmu wiąże się z happeningiem i formą otwartą.

Forma otwarta – dająca się swobodnie kształtować, nie sprecyzowana dokładnie przez kompozytora, element kreacji artystycznej przeniesiony na wykonawcę.

Aleatoryzm kontrolowany jest charakterystyczny dla twórczości W. Lutosławskiego

Konsekwencją aleatoryzmu Cage'a były osiągnięcia amerykańskiej II awangardy: **muzyka graficzna (partytura graficzna)** - pomysł kompozycji wynika z graficznego zapisu, nie będącego w żaden sposób notacją muzyczną (E. Brown, w Polsce B. Schaeffer), **muzyka konceptualna** - kompozycja powstaje z określonego przez kompozytora procesu zdarzeń (M. Feldmann), **muzyka intuicyjna** – intuicyjna zbiorowa kreacja o znamionach eksperymentu – połączenie aktu twórczego ze zbiorową improwizacją (F. Rzewski).

NOWE SYSTEMY DŹWIĘKOWE

W poszukiwaniu nowej muzyki kompozytorzy sami próbowali tworzyć własne systemy dźwiękowe mające w pewien określony sposób porządkować materiał dźwiękowy. Rozkład systemu funkcyjnego spowodował wzrost zainteresowania skalami: pentatoniczną, całotonową, dawnymi skalami kościelnymi. Najbardziej reprezentatywny przykład oryginalnego systemu dźwiękowego to tzw. **nowoczesny modalizm** – francuskiego kompozytora – O. Messiaen'a³⁵ (1908-1992). Messiaen stworzył system w obrębie skali 12-stopniowej obejmujący 7 modi z ograniczoną możliwością transpozycji³⁶. Messiaen stworzył również nową regulację rytmiczną – tzw. modalizm rytmiczny³⁷ eliminujący tradycyjne metrum i wyznaczający podstawową jednostkę, której długość mogła być odpowiednio skracana lub wydłużana.

System dźwiękowy wyrastający z zasad tonalnych stworzył P. Hindemith (1895-1963).

System dźwiękowy stosowany przez W. Lutosławskiego (1913-1994) opiera się na wyznaczeniu klas interwałów tworzących akordy zespolone³⁸.

³¹ Szczegółowe wiadomości na temat aleatoryzmu i jego twórców w oddzielnym artykule.

³² Np. „Kunst der Fuge J.S. Bacha.

³³ Np. w twórczości D. Goultier'a (barok) brak oznaczeń rytmiki w wirtuozowskich utworach lutniowych.

³⁴ Porównaj Z. Skowron „Nowa muzyka amerykańska” Musica Iagiellonica, Kraków 1995, str. 286-292.

³⁵ Monografię O. Messiaena w Polsce napisał T. Kaczyński, 1984, Kraków.

³⁶ Porównaj J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska „Formy muzyczne“ t. I PWM 1983, str. 64-66.

³⁷ Porównaj op. cit. w przypisie 26, str. 33-36.

³⁸ Klasy interwałów definiuje Ch. B. Rae „Muzyka W. Lutosławskiego“ PWN 1997 następująco: klasy interwałów to każdy interwał prosty, mniejszy od trytonu lub mu równy, jego inwersja i wszystkie interwały złożone powstałe w wyniku dodania do interwału prostego (lub jego inwersji) całkowitej wielokrotności oktawy; akord zespolony powstaje po przez nałożenie na siebie dwóch lub większej ilości akordów prostych złożonych z odpowiednich klas interwałów. Porównaj także J. Paja-Stach „Lutosławski i jego styl muzyczny“ Musica Iagiellonica 1996. Kompozytor zgodził się z interpretacją swojego systemu dźwiękowego przez Ch. B. Rae.

MUZYKA STOCHASTYCZNA

Musique stochastique to metoda tworzenia kompozycji w oparciu o rachunek prawdopodobieństwa, teorię gier (stratégie musicale) oraz teorię zbiorów i logikę matematyczną (musique symbolique). W muzyce stochastycznej zbiór przypadkowych elementów dąży do określonego celu. Pojedyncze dźwięki, współbrzmienia, wartości rytmiczne są wynikiem specjalnych obliczeń, kompozycja jest efektem z góry założonego procesu. Metodę wymyślił i stosował grecki kompozytor Iannis Xenakis³⁹ (1922-2001).

MUZYKA MIKROTONOWA

W muzyce mikrotonowej oktawa dzielona jest na większą lub mniejszą ilość równych lub nierównych interwałów, inaczej niż tradycyjny podział na 12 równych półtonów. Wykorzystuje podział oktawy np. na ćwierćtony. Prekursorem muzyki ćwierćtonowej był Alois Haba⁴⁰, w Polsce sporadycznie wykorzystywana np. Andrzej Panufnik „Kołysanka”⁴¹ (1947 r.).

W roku 1923 w Pradze skonstruowano fortepian ćwierćtonowy z dwiema klawiaturami.

NOWE FORMY PREZENTACJI MUZYCZNYCH

Wiek XX przyniósł szereg nowych form prezentacji muzyki, a więc nie tylko tradycyjne sposoby prezentacji muzyki, które oczywiście cały czas funkcjonują i rozwijają się ale także wykorzystanie zjawisk z innych dziedzin sztuk, łączenie różnych rodzajów twórczości itp. Do najbardziej znanych form należą: collage, happening, teatr instrumentalny.

Collage⁴² to termin przejęty ze sztuk pięknych i oznacza łączenie w utworze zjawisk i elementów zupełnie niespójnych (terminem tym określane są niektóre utwory J. Cage’a⁴³, M. Kagela, B. Schaeffera).

Happening⁴⁴ to termin oznaczający jednorazowe wydarzenie artystyczne, także muzyczne, w którym uczestniczy publiczność. Zwykle happening zbliża się do teatru instrumentalnego. Prekursorem happeningu muzycznego był J. Cage⁴⁵, w Polsce – B. Schaeffer.

Teatr instrumentalny⁴⁶ to gatunek pośredni między koncertem a spektaklem teatralnym. Takie kompozycje pojawiają się przede wszystkim po II wojnie światowej⁴⁷ i zwykle mają zabarwienie surrealistyczno-farsowe. Przedstawiciele to min. M. Kagel, K. Stockhausen, w Polsce – B. Schaeffer.

³⁹ Xenakis w 1967 roku zorganizował centrum muzyki matematycznej i mechanicznej w Bloodmington, w procesie komponowania korzystał z elektronicznej maszyny cyfrowej.

⁴⁰ Alois Haba (1893 – 1973) czeski kompozytor i teoretyk muzyki, czołowy przedstawiciel i popularyzator muzyki ćwierćtonowej i oraz 1/6-tonowej, pracował nad konstrukcją instrumentów mikrotonowych: fortepianu (1923 r.), klarnetu, trąbki.

⁴¹ Jedna z pierwszych kompozycji z użyciem ćwierćtonów w Polsce, na 29 instrumentów smyczkowych i dwie harfy.

⁴² Obszerniej na temat collage w muzyce pisze B. Schaeffer w wyd. „Mały informator muzyki XX wieku” PWM 1975, str. 30-31.

⁴³ Np. Encyklopedia Muzyki PWN 1995 podaje przykład utworu J. Cage’a „*Imaginary Landscape*” nr 5, przeznaczony na 42 magnetofony (1952).

⁴⁴ Happening – ang. zdarzenie.

⁴⁵ Szczegółowo na ten temat pisze Z. Skowron „Nowa muzyka amerykańska” op. cit. str. 305-318.

⁴⁶ Por. przypis 35.

⁴⁷ Nieodparte skojarzenie z teatrem instrumentalnym nasuwa utwór Ch. Ives’a pt. „The Unanswered Question”, w którym prowadzony jest w sposób niemal teatralny dialog między trąbką (pytanie), a innymi instrumentami.

MINIMAL MUSIC

Także – **repetitive music**, muzyka minimalistyczna, repetycyjna oznacza nurt, który pojawił się w latach sześćdziesiątych w USA. Polegał on na radykalnym ograniczeniu środków muzycznych oraz metod ich przetwarzania a w efekcie do wielokrotnych powtórzeń wariacyjnych krótkich, prostych motywów⁴⁸. Twórcy odnoszą się do dawnych technik kompozytorskich: izorytmia, ostinato, a przede wszystkim do pozaeuropejskich kultur i praktyk muzycznych, gdzie repetycja podobnie jak w minimal music staje się celem samym dla siebie. Przedstawiciele to głównie kompozytorzy amerykańscy La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, w Polsce T. Sikorski, Z. Krauze, W. Kilar, M. H. Górecki⁴⁹. Minimal music łączona jest czasami także z postmodernizmem.

NOWA PROSTOTA

Pojęcie, które należy łączyć z minimal music, zwykle używane jako szersze będące konsekwencją kontynuacji i przemian minimal music, pojęcie kojarzone wyżej wymienionymi twórcami oraz min. Louisa Andriessena, Arvo Pärta, Johna Tavernera i in.

SPEKTRALIZM (MUZYKA SPEKTRALNA)

„Powstał⁵⁰ w połowie lat siedemdziesiątych (a więc, co ciekawe, niemal w tym samym czasie, co geometria fraktalna) spektralizm zaproponował organizację formalną i materiał dźwiękowy wywodzące się bezpośrednio z fizyki fal akustycznych⁵¹ badanych naukowo w skali mikro.

Konsekwencje harmoniczne i kolorystyczne:

- Bardziej „ekologiczne” traktowanie barw, szumów oraz interwałów.
- Zespolenie harmonii oraz barwy w jednorodną jakość.
- Integracja wszystkich dźwięków (od białego szumu do tonów sinusoidalnych).
- Stworzenie nowego systemu funkcji harmonicznych uwzględniającego stopień komplementarności (akustycznej, a nie chromatycznej) oraz hierarchię złożoności.
- Odtworzenie w nowym, poszerzonym kontekście, kategorii dysonansu oraz modulacji.
- Wyłamanie się z systemu temperowanego.
- Stworzenie nowych skal i, z czasem, wymyślenie na nowo melodyki”

Czołowym przedstawicielem spektralizmu jest **Gérard Grisey** (1946-) i **Tristan Murail**.

Marc-André Dalbavie, należy do drugiej generacji kompozytorów tej orientacji.

W centrum uwagi spektralizmu znajduje się brzmienie, ale rozumiane czasowo: jako rozwój dźwięku w czasie, jako rzeźbienie w czasie. Aby przejść jak najpłynniej z jednego (współ)brzmienia do drugiego, stosowane są analizy spektralne, synteza dźwięku, komputerowe przetwarzanie w czasie rzeczywistym. Cały utwór (harmonia, melodyka, forma) może być wywiedzony z widma jednego dźwięku jednego. Marc-André Dalbavie (ur.

⁴⁸ Por. Z. Skowron „Nowa muzyka amerykańska” op. cit. str. 352-389.

⁴⁹ Por. J. Miklaszewska „Minimalizm w muzyce polskiej” MI Kraków 2003

⁵⁰ **Gérard Grisey** – kopia z Magazynu muzycznego *Glissando* Tłum.: Michał Mendyk, Marek Mroziewicz; redakcja: Krzysztof Kwiatkowski, Anna Pęcherzewska, Jan Topolski. Podstawa tłumaczenia i przedruku: *Did You Say: Spectral?* w: „Contemporary Music Review”, Vol. 19, Part 2 (2000), red.: Joshua Fineberg, ss. 3-5 – tłumaczenie angielskie: Joshua Fineberg Prawa autorskie: Mrs Kate Ilott, Publishing and Permissions Administrator (UK) Journals Taylor & Francis

⁵¹ Badane widmo fali akustycznej, które staje się podstawą nowej organizacji dźwiękowej.

1961), należy do drugiej generacji kompozytorów tej orientacji. W Polsce w pewnym okresie swej twórczości spektralizmem zainteresowana była Dobromiła Jaskot.⁵²

NOWA ZŁOŻONOŚĆ

Termin, pojawił się w kontekście muzyki schyłku XX wieku. Definiowany jest jako min jako *najbardziej radykalny, refleksyjny i zróżnicowany przejaw co najmniej jednej z głównych tradycji muzycznych – strukturalno-polifonicznej*⁵³. Cechą charakterystyczną nowej złożoności (new complexity) jest złożoność notacji, znaczne zagęszczenie tempa zdarzeń muzycznych i powrót do atonalnego brzmienia⁵⁴. Nurt w muzyce najnowszej kojarzony głównie z twórczością kompozytorów min. Briana Ferneyhougha, Richarda Barretta. Polską, ciekawą kompozytorką młodszego pokolenia jest Jagoda Szmytka.

POSTMODERNIZM

Dosłowne odczytanie słowa sprowadza je do znaczenia „to, co nastąpiło po czymś” a więc bez koniecznych spójności stylistycznych i tak właśnie prezentuje się dynamiczny i otwarty charakter postmodernizmu – zwanego także ponowoczesność.

Głównym symptomem postmodernizmu jest rezygnacja z wyszukanej awangardy i poszukiwanie komercyjnego powodzenia.

Teoretycy zwracają uwagę na polistylistykę antyawangardy, zwykle zawierającą elementy konsonującego, tak zwanego „nowego romantyzmu”, harmonika jest określana jako **neotonalna. Neotonalność jest cechą charakterystyczną postmodernizmu.** Jak pisze Iwona Linstedt⁵⁵ „*postmodernizm muzyczny to tendencja do uproszczenia środków muzycznego wyrazu oraz zwrot ku muzycznej bliższej i dalszej przeszłości, która ulega przefiltrowaniu i zsyntetyzowaniu w takie nowe jakości, które w całej muzyce przeszłej nie byłyby w ogóle do pomyślenia.*“ Postmodernizm⁵⁶ pojawił się w muzyce w latach siedemdziesiątych jako opozycja do tzw. modernizmu – awangardy po II wojnie światowej. Charakterystyczne zjawisko – polistylistyka jest typową cechą wybitnego kompozytora niemieckiego pochodzenia rosyjskiego Alfreda Schnittke⁵⁷. *Alfred Schnittke był z pewnością jedną z najbardziej wyrazistych indywidualności w muzyce XX wieku, której twórczość – oryginalna i spontaniczna – zabarwiona jest silnym ładunkiem emocjonalnym i ekspresją pesymistyczno-tragiczną w swym odcieniu*⁵⁸ Główni przedstawiciele to S. Reich, J. Adams, w Polsce P. Szymański, L. Zielińska. Elementy nowego stylu widoczne są w twórczości wielu kompozytorów np. K. Penderecki, H. M. Górecki i in.

⁵² <http://meakultura.pl/publikacje/wizytowka-dobromily-jaskot-806>

⁵³ Cyt za M. Gołąb „Muzyczna moderna w XX wieku“ Wrocław 2011, strona 266

⁵⁴ <http://www.muzykotekazszkolna.pl/1511-wiedza/1523-epoki/474-wspolczesnosc>

⁵⁵ <http://www.muzykotekazszkolna.pl/1511-wiedza/1523-epoki/474-wspolczesnosc>

⁵⁶ Por. Z. Skowron „Nowa muzyka amerykańska op. cit. str. 350-352 porusza kwestie terminologiczne odnoszące się do postmodernizmu; także uwagi na ten temat zawiera art. Iriny Nikolskiej – „Muzyka polska 1945-95” materiały z sesji naukowej Kraków 6-10 XII 1995, AM Kraków 1996, str. 297-304.

⁵⁷ Schnittke, Alfred, ur. 24 XI 1934 Engels, zm. 3 VIII 1998 Hamburg

⁵⁸ Wiele ciekawych informacji na temat kompozytora zamieszcza w swoim esejku Bogumiła Mika: http://www.demusica.pl/cmsimple/images/file/krytyka_5_mika.pdf

Jak pisze Witold Rudziński⁵⁹ „*W ostatnich latach obserwuje się zjawisko charakterystyczne, najpierw sięgano do granic możliwości sztuki, by potwierdzić starą prawdę, że sztuka zawsze jest wyborem i musi mieć jakieś ograniczenia, gdyby stała się owocem czystego przypadku, przestałby być sztuką, wytworem ducha ludzkiego. Dlatego zapewne kompozytorzy młodszy i starsi, polscy i obcy, występują coraz częściej z utworami syntetyzującymi zarówno język muzyczny jak też postawę ideowo-artystyczną.*”

Szczegółowe badania nad twórczością najmłodszego pokolenia kompozytorów będą dopiero przedmiotem analiz, z całą pewnością twórcy nie zrezygnują z poszukiwań własnego języka muzycznego.

Zbyt mała perspektywa nie pozwala na większe uogólnienia i precyzyjną systematykę muzyki XX wieku, zwłaszcza jej rozwoju w drugiej połowie wieku i na początku XXI wieku. Póki co pojawiają się różnorodne terminy, najczęściej niejednoznaczne i nieprecyzyjne. Dlatego w końcowym wniosku jako najważniejsze i świadczące o muzyce naszego stulecia pojawia się konkretne dzieło muzyczne, to w jaki sposób oddziałuje na słuchacza i na jak długo zapada w jego pamięci.

D. Kalinowską sierpień 2014

⁵⁹ W. Rudziński „Muzyka naszego stulecia” WSiP Warszawa 1995, str. 189