

Wolfgang-Andreas Schultz

Z trwogą wyczekując zmiany paradygmatu. Schyłek Nowej Muzyki

Ty sam bądź zmianą, którą chciałbyś widzieć.
(Gandhi)

W kręgach Nowej Muzyki – tej przez wielkie N, która wkracza na scenę wraz z rzekomym zerwaniem ciągłości historycznej około roku 1910 i w centrum swej estetyki stawia kategorię Nowości – szerzy się nastrój schyłkowy. Nie widać już dziś postępu rozumianego nie jako treść, lecz jako rozwój materiału muzycznego. Mądre głowy zauważyły to już dawno i mówią o „pożegnaniu [...] z tezą o najbardziej zaawansowanym materiale sztuki”¹, tudzież o tym, że „nowoczesności sztuk nie sposób już rozpoznać po postępowości ich materiału”². „Diagnoza dotycząca przyszłości Nowej Muzyki rozwiewa wszelkie złudzenia” – przyznaje nawet przedstawiciel Nowej Muzyki³.

Nastrój schyłkowy udziela się nawet Wolfgangowi Rihmowi, nie tylko w wyborze tematu („Rihm jest apokaliptycznym prorokiem nowego teatru muzycznego”⁴), lecz także poprzez semantykę fragmentaryczności

i niespójności. Komponuje on w perspektywie „końca historii”⁵, co zaznacza się także w strukturze jego muzyki. Również całe obszary tzw. „postmoderny” odnoszą się do rzekomo utraconych czy przebrzmiałych tradycji. Robią to bez żadnej własnej wizji, najchętniej za pomocą cytatu lub cytatu stylistycznego, oscylując między melancholią a ironią.

Schyłek prowadzi jednak niekoniecznie ku zbawczej (być może) apokalipsie, gdyż „obok wyobrażenia upadku lub końca świata pojawia się inna wizja, że mianowicie historia może przetrwać w stanie nieustannego, tj. niezmiennego ludzkiego nieszczęścia – jako trwała katastrofa”⁶. A jednak postmoderna, na skutek rozstania z ideą postępu materiałowego, postawiła istotne pytania. „Spór postmodernistyczny [...] wprowadził ostatecznie aurę przebudzenia. [...] Przebudzenie z moderny [...] jest próbą krytycznego odniesienia się do jej marzycielskich idei”⁷. A jakie sny śniła moderna i jej awangardy?

¹ P. Bürger, *Das Altern der Moderne*, Frankfurt am Main 2001, s. 16.

² H. Lehmann, *Zehn Thesen zur Kunstkritik*, [w:] *Autonome Kunstkritik*, red. H. Lehmann, Berlin 2012, s. 13. Przekład polski: H. Lehmann, *Dziesięć tez na temat krytyki sztuki*, przeł. M. Pasiecznik, red. S. Królak, „Odra” 2014 nr 5, s. 52.

³ C-S. Mahnkopf, *Kritische Theorie der Musik*, Weilerswist 2006, s. 100.

⁴ G.R. Koch, „Wahnsinnstheater”, [w:] *Ausdruck – Zugriff – Differenzen. Der Komponist Wolfgang Rihm*, red. W. Hofer, Mainz 2003, s. 89; cyt. za: F. Wißmann, *Tod und Teufel, Exzess und Orgiastik im Musiktheater von Wolfgang Rihm*, „Die Tonkunst” 2012 nr 2, s. 193.

⁵ „[...] jest rzeczą całkiem stosowną, by fragmentaryczną formę jego kompozycji odnosić do idei końca historii”. B. Kutschke, *Wildes Denken in der Neuen Musik. Die Idee vom „Ende der Geschichte” bei Theodor W. Adorno und Wolfgang Rihm*, Würzburg 2002, s. 162.

⁶ Ibidem, s. 39.

⁷ B. Wyss, *Der Wille zur Kunst. Zur ästhetischen Mentalität der Moderne*, Köln 1996, s. 252.

SNY MODERNY

Sny muzyki zachodniej od czasów romantyzmu, lecz szczególnie w wieku XX, opowiadają o tęsknocie za źródłem, początkiem, i o wyzwoleniu tego, co zostało stłumione.

Och, gdybyśmy byli naszymi pra-praprzodkami.
[...] Już nawet głowa ważki, skrzydło mewy
Byłyby za dalekie i zbyt już bolesne

Tak pisał w roku 1913 Gottfried Benn⁸: wyższy stopień rozwoju jako cierpienie. Pobrzmiewa tu wiele z krytycznego potencjału moderny – względem cywilizacji i kultury – a także tęsknota ku życiu prostemu, zredukowanemu do biologiczności, ponadto odwrót od uczuć i zróżnicowanego wewnętrznego świata psychicznego, od racjonalności i umysłu (*Geist*). Benn wyraża tę tęsknotę w wierszu artystycznie wyszukany – jest to sprzeczność, której był zawsze świadomy.

Kultury archaiczne i ich rytuały fascynowały także kompozytorów (m.in. Strawińskiego i Joliveta) i również u nich rezonuje tęsknota ku temu, co źródłowe – niestłumione i nietknięte przez cywilizację i kulturę. Inną drogę obrali ekspresjoniści (Schönberg, Webern, Berg, wczesny Hindemith), szukający uwolnienia w nieskrępowanym wyrażaniu wszelkich uczuć, lęków i poruszeń – bez kontroli sprawowanej przez świadomość. Ta tendencja rozwijała się dalej w surrealistycznej *écriture automatique*.

„Zasadnicze pytanie modernistyczne [...] dotyczy źródła [*Ursprung*] rzeczy” – pisze historyk sztuki Beat Wyss⁹. I pyta: „Lecz o jakie źródło tu chodzi? O naturę czy geometrię? Archaiczność czy technikę? [...] Pojęcie źródłowości w klasycznej modernie wywodzi się z romantycznego półmroku XIX wieku, w którym oba te ujęcia występują razem”¹⁰. Tak oto w futuryzmie odnajdziemy nieszczęsne połączenie archaicznego obrazu człowieka, wzorowanego na ideale wojownika, oraz najnowocześniejszej techniki, przy jednoczesnym zakwestionowaniu wartości uczucia i wyrazu¹¹. Nawet

wprowadzenie muzyki serialnej – poczynając od pojedynczego tonu i jego właściwości fizycznych – po grozie i bólu drugiej wojny światowej – wiązało się z tęsknotą ku czystości i źródłowości, ku czystemu materiałowi, ogołoconemu z sensów i ekspresji¹².

Próba uwolnienia tego, co stłumione, całkiem otwarcie manifestuje się u Johna Cage’a (uwolnienie dźwięków i szmerów od woli kompozytora) oraz u Helmuta Lachenmanna, który – odkrywszy „rewers muzyki symfonicznej”¹³ – tematem swej muzyki uczynił wszystkie te dźwięki i szmery, które dotychczas uznawano za zakłócenia bądź tłumiono. Czyż więc większość innowacji XX wieku nie służy uwolnieniu tego, co stłumione oraz poszukiwaniom źródłowości?

CENA MARZEŃ

Wiersz Benna używa wysoce rozwiniętego języka, by owej tęsknocie za źródłem dać ujście, a tym samym wprowadza kontrapunkt przeciwko regresji w pierwotność. Ale ponieważ muzyka nie zna podobnej separacji treści i języka, to grozi jej poważne niebezpieczeństwo, że sama ulegnie regresji i upodobni się do tego, co zamierza oznaczać: stanie się archaiczna, pierwotna, sprzed czasu, niekontrolowana przez intelekt, nieartykułowana... A kiedy owego kontrapunktu brakuje, wtedy uwolnione siły destrukcji łatwiej dochodzą do głosu. Stockhausen powiedział do Henzego, kiedy patrzyli na Wiedeń: „Spójrz, tam w dole leży morze wiedeńskich światel. Za kilka lat dojdę do tego, że będę w stanie wysadzić całe to miasto w powietrze za pomocą jednego elektronicznego wybuchu”¹⁴.

W każdym razie – nie tylko w przypadku tak spektakularnym – warto pytać o cenę owego uwolnienia i owej rzekomej źródłowości. A gdzież to porzuca się rozwijane przez stulecia techniki kultury? Wystarczy podać kilka przykładów: odróżnienie konsonansu od dysonansu, które poczynając od roku

¹² Por. W.-A. Schultz, *Avantgarde und Trauma. Die Musik des 20. Jahrhunderts und die Erfahrung der Weltkriege*, [w:] idem, *Avantgarde, Trauma, Spiritualität. Vorstudien zu einer neuen Musikästhetik*, Mainz 2014, s. 20–39.

¹³ Tego sformułowania użył Lachenmann w wywiadzie, który stał się podstawą poświęconej mu audycji radiowej Maltego Linde (emitowanej przez Radio Bremen 2 w dniu 30 stycznia 1998).

¹⁴ Cyt. za: H.W. Henze, *Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955–1984*, München 1984, s. 310.

⁸ G. Benn, *Gedichte in der Fassung der Erstdrucke*, Frankfurt am Main 1982, s. 47.

⁹ B. Wyss, *Der Wille zur Kunst...*, op. cit., s. 45.

¹⁰ Ibidem, s. 66.

¹¹ Por. H. Schmidt-Bergmann, *Futurismus*, Reinbek b. Hamburg 1993.

1400 określało całą fakturę dźwiękową i ofiarowało muzyce niebywałą wrażliwość – osiągnięcie to, jedno z największych w historii człowieka, zostaje anulowane poprzez „emancypację dysonansu”, przynajmniej wszędzie tam, gdzie (jak w technice dwunastotonowej) interwały tracą swoją specyficzną jakość. Także umiejętność przeżywania czasu nie jako następstwa niepowiązanych chwil teraźniejszych, lecz jako sensownego przebiegu, zrozumiałego poprzez odniesienie do przedtem i potem, zostaje utracona wskutek regresji ku archaicznym poziomom świadomości, które nie znają jeszcze czasu linearnego; co więcej: tam, gdzie w słuchaniu chodzi tylko o rejestrowanie niepowiązanych zdarzeń dźwiękowych, gdzie liczy się tylko elementarne zmysłowe przeżycie dźwięku – tam emancypacja dźwięków i szmerów, służąca poszukiwaniu źródłowości niezmaconej przez świadomość, może się łatwo przerodzić w emancypację infantylności.

SNY PRZEŚNIONE

W międzyczasie wszystkie sny moderny są już prześnione. Od dawna widać coraz wyraźniej, w jakim stopniu druga połowa XX wieku podejmowała i powtarzała pierwszą – z jednej strony korzystając z lepszych możliwości technicznych w obszarze opracowania szmerów i dźwięków syntetycznych, z drugiej strony tworząc dzieła, które są artystycznie na niższym poziomie. Geniusz Wolfganga Rihma polega na jego umiejętności syntezy wszystkich snów stulecia i zjednoczenia w swym dziele ich biegunowych przeciwieństw: archaiczności w *Tutuguri* i *Podboju Meksyku* oraz ekspresjonizmu w psychodramie *Jakob Lenz*.

Zejdźcie ku warstwom podświadomym, archaicznym i kolektywnym, w głąb psyche indywidualnej, ku fizjologicznym i fizycznym podstawom intonacji dźwięku, ku czystemu materiałowi, nietkniętemu przez subiektywność – to wszystko są marzenia minionego stulecia. Wydaje się, że wszystko zostało już powiedziane, brakuje wizji przyszłościowych, wizji rozwoju. Stąd stagnacja i poczucie schyłku, umacniane przez podprogowy lęk, że mogłoby jednak dojść do zmiany paradygmatu, do nowych marzeń, nowych priorytetów i wartości – niewykluczone, że byłaby to apokalipsa Nowej Muzyki.

REDUKCJONIZM

Sztuka nie jest nauką, a jednak między postawą artystyczną i naukową zachodzą analogie. „Redukcjonizm” w nauce oznacza wyprowadzanie wszelkich zjawisk z jednego elementarnego poziomu; najlepszym przykładem jest psychoanaliza z jej wyjaśnieniem religii i twórczości artystycznej jako pochodnych życia popędowego. Nauki przyrodnicze sugerują, że ich rozumienie rzeczywistości jest jedynym możliwym. Rezultatem jest odczucie życia, które w następujący sposób ujął w słowa Benn:

Świat rozbity myślą. A przestrzeń i czasy
i to, co ludzkość utkała
zaledwie funkcją mnogich nieskończoności –
mit kłamał¹⁵.

Rihm umieścił te wersy na końcu partytury *Edypa*¹⁶. Wola wyjaśnienia wszystkiego na płaszczyźnie materialnej to redukcjonistyczna metoda obowiązująca w wielu dziedzinach nauki i badań mózgu.

W międzyczasie jednak krytyka naukowego redukcjonizmu ponownie otworzyła nam oczy na inne sposoby dostępu do rzeczywistości oraz na równoprawne współistnienie religii (względnie – duchowości) i nauk przyrodniczych¹⁷. W psychologii redukcjonizm odwrócił uwagę od możliwości rozwoju i wzrostu ponad normalną świadomość osobową (*Ich-Bewusstsein*) „człowieka zdolnego do pracy i zażywania przyjemności”. Krytycy psychoanalizy, od Maslowa¹⁸ do Golemana¹⁹, podkreślają, że możliwy jest inny obraz człowieka – uwzględniający wiele poziomów świadomości, zgodnie z doświadczeniem i opisem tych stanów w hinduizmie, buddyzmie i mistycznych nurtach wszystkich kultur: „Współczesne teorie psychologiczne zakorzenione są w kulturze i nauce europejskiej oraz amerykańskiej, więc fach psychologa należy traktować jako kulturowo uwarunkowany – tak

¹⁵ G. Benn, *Gedichte...*, op. cit., s. 309.

¹⁶ Por. F. Wißmann, *Tod und Teufel...*, op. cit., s. 196.

¹⁷ Por. K. Wilber, *Eros, Kosmos, Logos. Eine Vision an der Schwelle zum nächsten Jahrtausend*, tłum. J. Eggert, Frankfurt am Main 1996.

¹⁸ A. Maslow, *Psychologie des Seins*, tłum. P. Kruntorad, München 1973; idem, *Motivation und Persönlichkeit*, tłum. P. Kruntorad, Reimbek b. Hamburg 1981.

¹⁹ D. Goleman, *Dialog mit dem Dalai Lama. Wie wir die destruktive Emotionen überwinden können*, tłum. F. Griese, München 2003.

krótkowzrocznie, a nawet solipsystycznie ignorowana jest choćby elementarna wiedza o psychologicznych systemach innych regionów i kultur²⁰.

SZANSE I ZAGROŻENIA

Idea „hierarchii wzrostu”, w której wyższe poziomy nie wykluczają i nie demonizują niższych (jak się często zdarza w kulturze europejskiej, zwłaszcza w odniesieniu do ciała i uczuć²¹), lecz je integrują – podobnie jak „piramida potrzeb”²² Masłowa (wznosząca się od bezpieczeństwa materialnego ku potrzebie nadawania sensu i ku duchowości) – pozwala ponownie myśleć w kategoriach wysokiego i niskiego. Christoph Türcke tak opisuje płynące stąd zagrożenia: „Bariera, która podzieliła przestrzeń mentalną na «olimpijską» sferę wyższą i «tytaniczne» podziemie, znów jest do naszej dyspozycji. Upadnie ona, kiedy «Tytani», z pomocą wyższej technologii, zaczną szturmować Olimp. Upadnie jednak także wtedy, kiedy «Olimp» wessie w siebie podziemie”²³. Kultura popularna, zorientowana na cielesność i zabawę, może wyprzeć klasyczną kulturę wysoką, lub też ta ostatnia – w swych marzeniach o źródłowości i uwolnieniu tego, co stłumione – skieruje się w dół ku nieświadomym i archaicznym warstwom świadomości oraz do podstawy materialno-brzmieniowej.

Z tego punktu widzenia kultura zachodnia ostatnich dwustu lat w swych zasadniczych tendencjach poruszała się „ruchem zstępującym”. W tym leży jej niebywała szansa i zarazem największe zagrożenie. Szansa polega na dostrzeżeniu, uświadomieniu i artystycznym ukształtowaniu warstw niższych, czyli na głębokim poznaniu człowieka w medium muzyki. Trzeba jednak pamiętać o przestrodze: „Najgłębszą podstawę można osiągnąć tylko wówczas, kiedy się dotyka najwyższych szczytów. Im niżej chce się schodzić, tym silniejsze powinno być światło, inaczej po prostu przepadniemy w otchłani”²⁴. Okazuje się zatem, że największym zagrożeniem jest utożsamienie z pozio-

mami niższymi, z archaicznością, z nieświadomością, z podłożem dźwiękowo-materialnym. Taka identyfikacja blokuje możliwość integracji owych doświadczeń w szerszy obraz człowieka, blokuje ponowny ruch wstępujący i wszelki dalszy rozwój. Zmiana paradygmatu oznaczałaby uwolnienie się od tego utożsamienia.

Jednak owo zstępowanie nie było jakimś błędem czy ślepą uliczką, jak utrzymują konserwatywni krytycy awangardy, bo – mówiąc obrazowo – „kto nie przeszedł przez piekło, nie wejdzie też do nieba”²⁵.

Chodzi więc o to, by znaleźć taki punkt filozoficzny, który umożliwi integrację doświadczeń zebranych w ruchu zstępującym. Z takiego obrazu człowieka wyłonią się nowe marzenia i nowe wizje – być może wiele z nich rośnie dokoła, trzeba mieć tylko oczy i uszy otwarte, a ponadto spoglądać poza krańców Nowej Muzyki. Trzeba znaleźć nową relację do podstaw materialno-brzmieniowych, do warstw kolektywno-archaicznych i do nieświadomości indywidualnej – czyli nie traktować ich i nie uwalniać jako „źródła”, lecz uznać je, uszanować i zintegrować w ich funkcji służebnej i twórczym potencjale. Bariera, o której mówi Türcke, nie powinna upaść, lecz musi stać się przepuszczalna. A jeśli to się nie uda, to temu, co kiedyś było wysoką kulturą Zachodu, grozi postępująca samomarginalizacja.

BIBLIOGRAFIA

- Benn Gottfried, *Gedichte in der Fassung der Erstdrucke*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1982.
- Bürger Peter, *Das Altern der Moderne*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2001.
- Goleman Daniel, *Dialog mit dem Dalai Lama. Wie wir die destruktive Emotionen überwinden können*, tłum. Friedrich Griese, Hanser, München 2003.
- Henze Hans Werner, *Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955–1984*, dtv, München 1984.
- Koch Gerhard R., „Wahnsinnstheater”, [w:] *Ausdruck – Zugriff – Differenzen. Der Komponist Wolfgang Rihm*, red. Wolfgang Hofer, Schott, Mainz 2003.
- Kutschke Beate, *Wildes Denken in der Neuen Musik. Die Idee vom „Ende der Geschichte“ bei Theodor W. Adorno und Wolfgang Rihm*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2002.

²⁰ Ibidem, s. 122.

²¹ Por. K. Wilber, *Halbzeit der Evolution*, tłum. E. Schuhmacher, München 1984.

²² Por. A. Maslow, *Motivation und Persönlichkeit...*, op. cit.

²³ Ch. Türcke, *Philosophie des Traums*, München 2008, s. 233.

²⁴ Satprem, *Sri Aurobindo oder Das Abenteuer des Bewußtseins*, tłum. C. Hehner, Gladenbach 1991, s. 225.

²⁵ Ibidem, s. 223.

- Lehmann Harry, *Zehn Thesen zur Kunstkritik*, [w:] *Autonome Kunstkritik*, red. Harry Lehmann, Kulturverlag Kadmos, Berlin 2012.; wyd. polskie: Lehmann Harry, *Dziesięć tez na temat krytyki sztuki*, przeł. Monika Pasiiecznik, red. Sławomir Królak, „Odra” 2014 nr 5, s. 51–59.
- Mahnkopf Claus-Steffen, *Kritische Theorie der Musik*, Velbrück, Weilerswist 2006.
- Maslow Abraham, *Motivation und Persönlichkeit*, tłum. Paul Kruntorad, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek b. Hamburg 1981.
- Maslow Abraham, *Psychologie des Seins*, tłum. Paul Kruntorad, München 1973.
- Satprem, *Sri Aurobindo oder Das Abenteuer des Bewußtseins*, tłum. Cay Hehner, Hinder + Deelmann, Gladenbach 1991.
- Schmidt-Bergmann Hansgeorg, *Futurismus*, Rowohlt, Reinbek b. Hamburg 1993.
- Schultz Wolfgang-Andreas, *Avantgarde, Trauma, Spiritualität. Vorstudien zu einer neuen Musikästhetik*, Schott, Mainz 2014.
- Türcke Christoph, *Philosophie des Traums*, Beck, München 2008.
- Wilber Ken, *Eros, Kosmos, Logos. Eine Vision an der Schwelle zum nächsten Jahrtausend*, tłum. Jochen Eggert, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1996.
- Wilber Ken, *Halbzeit der Evolution*, Scherz, München 1984.
- Wißmann Friederike, *Tod und Teufel, Exzess und Orgiastik im Musiktheater von Wolfgang Rihm*, „Die Tonkunst“ 2012 nr 2, s. 191–200.
- Wyss Beat, *Der Wille zur Kunst. Zur ästhetischen Mentalität der Moderne*, DuMont, Köln 1996.

Słowo od tłumacza

Wolfgang-Andreas Schultz (ur. 1948) jest kompozytorem, muzykologiem i filozofem. Od roku 1977 był asystentem w klasie kompozycji Györgya Ligetiego w Hamburger Musikhochschule (uczył klasycznego warsztatu – harmonii, kontrapunktu, instrumentacji). W latach 1988–2016 był profesorem kompozycji i teorii muzyki na tejże uczelni. Jest autorem m.in. czterech oper, pięciu symfonii, licznych utworów wokalnych, kameralnych i solowych. Cechą szczególną jego twórczości jest inspiracja mitami i religiami Europy i Azji. Na swojej stronie internetowej Schultz tak przedstawia swą wizję estetyki i własnej twórczości (najważniejsze dzieła wymieniając w ostatnim akapicie):

Być może muzyka XX wieku będzie kiedyś postrzegana jako rozdarta między dwoma pozornie wykluczającymi się

biegunami: z jednej strony całkowicie zajęta człowiekiem pojedynczym, ekspresją jego wewnętrznych poruszeń w jego opuszczeniu i izolacji; z drugiej strony ujawnia się silna tęsknota do pierwiastka ponadosobowego, do rytuału i do nawiązania kontaktu z korzeniami archaicznymi – za cenę poświęcenia tego, co osobowe, indywidualne. Polaryzację tę może ilustrować szkoła Schönberga i archaizm Strawińskiego.

Zadaniem wieku XXI mogłoby być „re-ligio”: ponowne złączenie indywidualnej podmiotowości z transcendencją, pierwiastka osobowego z ponadosobowym. Spotkanie z religijnymi praktykami Wschodu pozwala nam na nowo odkryć konieczne po temu założenia i warunki filozoficzne, a także ludzkie: otóż należy zgłębić w całej pełni to, co ludzkie i tam, we wnętrzu, szukać Boga – oto jest droga mistyki zwróconej ku światu. Przynależy do niej wszystko, co porusza serce, nie wykluczając także ciemnych stron człowieka – z nadzieją, że zdołamy je przemienić. Muzyka, która rodzi się z takiej postawy, jest w swej wyrazowej pełni romantyczna, a zarazem – w tej mierze, w jakiej wyraz indywidualny w sferze duchowej zostaje zniesiony – rytualna. Taka muzyka nie wytycza granic, lecz próbuje zjednoczyć wielość w nadrzędną całość.

Taka wielość obejmuje potencjalnie nie tylko całą tradycję muzyki zachodniej, od chorału gregoriańskiego przez Dufaya, Bacha, Mozarta, aż po Mahlera, Schönberga, Weberna, Debussy’ego, Messiaena i Ligetiego, lecz również impulsy płynące z tradycji muzycznych innych kultur, np. Indii, Japonii, Tybetu i Bliskiego Wschodu. Zjednoczyć w języku muzycznym obejmującym różnorodność stylów i epok to wszystko, co owe tradycje muzyczne mają do powiedzenia o człowieku – oto utopia muzyki XXI wieku.

Utopii nie da się urzeczywistnić za jednym zamachem. Ale ważnymi stacjami mogłyby być: połączenie tonalności i atonalności w nadrzędnym języku dźwiękowym utworów powstałych w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku, z operą *Sturmnacht* [„Burzliwa noc”] jako dziełem centralnym; zjednoczenie różnorodnych stopni ewolucji świadomości w kosmicznych płaszcach poematu tanecznego *Shiva*; spotkanie z muzyką perską w symfonii kameralnej *Die Sonne von Tabriz* [„Słońce Tebryzu”]; charakteryzacja postaci za pomocą muzyki różnych kultur w operze *Achill unter den Mädchen* [„Achilles wśród dziewcząt”]; oraz równoczesność czasu rytualnego, ponadosobowego i ludzko-osobowego w trzech symfoniach *Die Stimmen von Chartres* [„Głosy z Chartres”], *Die Nachtfahrt der Sonne* [„Nocna podróż słońca”] (na fortepian i orkiestrę) oraz *Die Passion des Lichts* [„Pasja światła”] (na skrzypce i orkiestrę)¹.

¹ <https://www.wolfgangandreaschultz.de/aesthetik.htm> (26.10.2019).

Schultz opublikował m.in. książkę o własnej twórczości *Das Ineinander der Zeiten. Kompositionstechnische Grundlagen eines evolutionären Musikdenkens* (2001) [„Czasy zagnieżdżone. Zasady techniczne i kompozytorskie ewolucyjnej myśli muzycznej”] oraz trzy zbiory esejów: *Damit die Musik nicht aufhört...* (1997) [„Aby muzyka nie ustała...”], *Avantgarde, Trauma, Spiritualität. Vorstudien zu einer neuen Musikästhetik* (2014) [„Awangarda, trauma, duchowość. Studia wstępne do nowej estetyki muzycznej”] oraz *Die Heilung des verlorenen Ichs. Kunst und Musik in Europa im 21. Jahrhundert* (2018) [„Uzdrowienie zagubionej jaźni. Sztuka i muzyka w Europie XXI wieku”].

Esej *W trwodze wyczekując zmiany paradygmatu. Schyłek Nowej Muzyki* [„In banger Erwartung eines Paradigmenwechsels. Die Endzeit der Neuen Musik”] jest ostatnim spośród dwunastu esejów zawartych w książce *Avantgarde, Trauma, Spiritualität* i stanowi jej puentę. Pierwodruk ukazał się w „*Neue Zeitschrift für Musik*” (6/2012) – w numerze poświęconym tematyce apokalipsy.

Marcin Trzęsiok

Przekład publikowany dzięki uprzejmej zgodzie SCHOTT MUSIC, Mainz.

Artykuł *In banger Erwartung eines Paradigmenwechsels. Die Endzeit der Neuen Musik* ukazał się w książce Wolfganga-Andreasa Schultza *Avantgarde, Trauma, Spiritualität. Vorstudien zu einer neuen Musikästhetik*, Schott, Mainz 2014 (NZ 5036).