

Hans Kox: *War Triptych*. Muzyka wobec 'Innego'

Hans Kox, holenderski kompozytor urodzony 19 maja 1930 roku w Arnhem, pomimo że – zwłaszcza w ostatnich latach – zyskuje dla swej twórczości coraz szerszą, entuzjastycznie nastawioną publiczność, i to nie tylko w Holandii, w Polsce pozostaje wciąż niemal nieznan¹. Tymczasem zarówno lista jego dzieł, obszerna, stale wydłużająca się i zyskująca coraz bardziej widoczną przejrzystość i konsekwencję mimo różnorodności uprawianych gatunków, jak i interesujące, wyraziste i oryginalne poglądy na temat muzyki, sztuki, kultury, ich zaangażowania w „tu i teraz”, dopominają się, by je poznać.

Twórczość kompozytora obejmuje już około 150 dzieł i wciąż intensywnie się powiększa². Zawiera pełne spektrum gatunków i form – od muzyki solowej, kameralnej po monumentalne formy wokalne-instrumentalne. Frapujący i od razu w pewien sposób odślanający świat przekonania holenderskiego twórcy, admiratora muzyki Gustava Mahlera, jest quasi-symfoniczny porządek katalogu dzieł zaproponowany w jego witrynie internetowej³: kompozycje układają się w cztery części (trzy plus „Interludium”), a ich dramaturgia odzwierciedla rozłożenie napięcia wewnątrz cyklu symfonicznego.

¹ Np. brak o nim jakiegokolwiek informacji w *Encyklopedii muzycznej PWM. Części biograficznej* (pod red. E. Dziębowskiej), a wzmianki w polskiej prasie muzycznej, choćby zdawkowe, należą do nielicznych. Tymczasem źródła encyklopedyczne niemiecko- i anglojęzyczne uwzględniają sylwetkę kompozytora (zob.: E. Wennekes, *Kox, Hans. W: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil*. Hrsg. L. Finscher. T. 10, szp. 584–585. J. Wouters, B. van Putten, *Kox, Hans. W: New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition. Ed. S. Sadie. London 2001. Vol. 13, s. 850–851), jego muzyka doczekała się też różnorodnych komentarzy i recenzji w prasie, choć, co prawda, literatura nie jest zbyt obfita.

² „Nieuwsbrief” Mei 2006/ April 2007 <www.hansko.nl>.

³ <www.hansko.nl>.

Część pierwszą: „Cats”⁴ tworzy muzyka kameralna o różnej obsadzie i rozmiarach, kompozycje zróżnicowane pod względem stosowanych form (sonata, fuga, preludium, suita, formy taneczne i in.) i gatunków (np. kwartety i kwintety smyczkowe). Należą do nich np. *The three chairs* na trzy saksofony (1987), *Galgentrio* na saksofon altowy, wiolonczelę i fortepian (1997) czy *The Silent Cry* na obój, skrzypce, wiolonczelę i fortepian (2001).

Druga część to „Cathedrals”: dzieła wokalne, kantaty, oratoria, opery. Są wśród nich np. *Chansons cruelles* na chór mieszany (1956), *Vues des anges* do tekstu Rainera Marii Rilkego na baryton solo i skrzypce (1959 – napisane w systemie 31-tonowym), trzy opery: *Dorian Gray* (1973), *Das grüne Gesicht* (1991), *Rochester's Second Bottle* (2003), *Magnificat* (1990), Oratorium *Sjoah* (1989), Cantata mystica *Das Credo quia absurdum* do tekstów Friedricha Nietzschego i Rilkego (1995), a także trzy dzieła tworzące *Tryptyk wojenny: In Those Days* (1969), *Requiem for Europe* (1971) i *Anne Frank Cantate* (1984). W 2005 roku dołączyły *Tenebrae* na chór i orkiestrę do tekstu Paula Celana. Tematyka religijno-filozoficzna, która przenika tę część twórczości kompozytora, obecna jest również w operach, podejmujących kwestie winy, kary, moralnego oczyszczenia i – zbawienia.

Po części drugiej następuje „Interludium” w postaci piętnastu (jak dotąd) *Cyklofonii*, tworzących – zgodnie z kosmologiczną zasadą symfoniki – okrąg. Są to utwory o różnym czasie trwania i różnej obsadzie, najczęściej kameralnej.

Czwarta część, „Castles”, obejmuje muzykę symfoniczną, koncerty solowe, utwory orkiestrowe: m.in. cztery symfonie, suita orkiestrowe, trzy koncerty skrzypcowe, *Concerto grosso* na kwartet saksofonowy i orkiestrę (1988), *Ruach* na zespół instrumentów dętych i perkusję (1990), *Face to face* na saksofon altowy i orkiestrę smyczkową (1992/1993).

Kolejne dzieła (np. *Todesfrau* z 2005 roku czy *The eternal return* z roku 2006) uzupełniają tę – wciąż jeszcze niedokończoną – „symfonię”. Rozbrzmiewać pomagają jej zaprzyjaźnieni z twórcą wykonawcy. Do ich grona należą m.in. dyrygent David Porcelijn czy saksofonista John-Edward Kelly. Z kolei muzykolog Bas van Putten, autor monografii, która ukazała się w 2005 roku (na 75. urodziny kompozytora), przyczynia się do ujawnienia bardziej prawdziwego obrazu tej muzyki, przewyciężenia narosłych przez lata błędnych o niej sądów czy nawet całkowitego niezrozumienia.

Muzyka Hansa Koxa najczęściej bywa określana jako romantyczna z modernizującymi tendencjami, sąd ten polega jednak na zasadniczym nieporozumieniu. Rzeczywiście, Kox posiadał znakomite rzemiosło kompozytorskie, które swą „staromodną” solidność wywodzi z XIX wieku, a z racji mistrzostwa formy kompozytor był uznawany za akademika, lecz brak w jego muzyce jakiegokolwiek rutyny, gotowych schematów⁵. Kox nie jest bynajmniej niewolnikiem formy. Nadano mu także etykietę konserwatysty, tradycjonalisty, lecz w sprzeczności z tym stoi fakt, że Kox wykorzystywał w zasadzie wszystkie techniki kompozytorskie, które stanowiły tytuł do chluby dla kompozytorów zaliczających się do dwudziestowiecznej awangardy: od elementów dodekafonii i serializmu po muzykę elektroniczną, a także mikrotonową (np. w latach 1958–1968 Kox komponował w systemie 31-tonowym⁶). W jego muzyce

⁴ „Cats” – „koty” to nazwa tylko pozornie zaskakująca, jeśli uwzględni się jej konotacje. Mieszczą się w nich również np. „gry kota z myszą”. Chodzi prawdopodobnie o element koncertowania albo też muzykowania domowego („kameralnego” w pierwotnym sensie).

⁵ B. van Putten, *Hans Kox: Return to the critical mass*. „Key Notes” XXIX (1995), nr 4, s. 15.

⁶ Anton de Beer podaje informację o źródłach zainteresowania kompozytorów holenderskich tym systemem temperacji, zawartym w wydanych w roku 1960 dziełach Christiana Huygensa, znanego siedemnastowiecznego holenderskiego astronoma, fizyka i matematyka (w traktacie pod tytułem *Nouveau Cycle Harmonique*). Także Henk Badings, kompozytor, którego uczniem był Kox, przez pewien

pojawiają się aleatoryzm i statyczne konstelacje dźwięków, „pola dźwiękowe”, posługuje się też niekiedy notacją graficzną.

Pomimo tego jednak, że w swej twórczości Kox balansuje między punktami ekstremalnymi: zdeklarowanym tradycjonalizmem i radykalną awangardą, jego muzyka posiada silne piętno niepowtarzalności, oryginalności („własny koherentny słownik”⁷), wykazując zarazem ogromną różnorodność gatunków i stylów („chameleon-like”⁸). Zatem pomówienia o eklektyzm, których Kox – wśród innych zarzutów krytyki – także nie uniknął, były w jego przypadku zdecydowanie nieuzasadnione. A wśród publikowanych recenzji zdarzały się i takie, jak ocena Rolanda de Beera, który w *II Koncercie skrzypcowym* (powstałym w 1978 roku) usłyszał nieporządnie wymieszaną muzykę Albana Berga, Benjamin Brittena, Maksa Brucha i Arama Chaczaturiana, co więcej, dostrzegł niezamierzony komizm, wynikający z kolekcjonowania różnych stylów w jednym utworze⁹.

Przyczyny pojawiania się tych zarzutów tkwiły jednak nie w samej muzyce, lecz w silnie zawężonym, jednostronnym postrzeganiu problematyki estetycznej przez jej krytyków. Najważniejsza przyczyna to ta, że twórczość holenderskiego kompozytora popadła w konflikt z wszystkimi niepisаныmi prawami modernizmu, przede wszystkim sprzeniewierzając się modernistycznemu sposobowi traktowania tego, co minione. Co prawda wielu twórców XX wieku uprawiało z przeszłością swego rodzaju grę, wystarczy powołać się na przykład Igora Strawińskiego, jednak obecność poprzednich epok w muzyce Koksa jest czymś całkowicie innym – naturalną sukcesją, ciągłością tradycji, sprawą traktowaną całkowicie serio, bez dystansu, cudzysłowu.

Punktem zapalnym stało się wystawienie w 1974 roku pierwszej opery Koksa *Dorian Gray*. Kontrowersje, jakie wzbudziło to wydarzenie, wpłynęły na dalszą aktywność kompozytora, który wycofał się wówczas z czynnego uczestnictwa w życiu koncertowym. Jak wspominał Kox, był to w jego życiu punkt zwrotny. Trudno jednak nie zauważyć, że konsekwencją było całkowite poświęcenie się komponowaniu.

Zarzuty podnoszone wobec opery *Dorian Gray* uformowały się w negatywny osąd, który utrwalił uprzedzenia wobec tego i innych dzieł kompozytora na wiele lat. Ich zasadnicza przesłanka uwidacznia się być może najbardziej wyraziście w napisanej niewiele lat później, w 1977 roku, analizie Fransa van Rossuma. Autor tego tekstu, generalnie zresztą życzliwego wobec twórczości Koksa, dziwił się, dlaczego w czasach, kiedy film i telewizja dyktują zupełnie nowe kanony interakcji między tym, co audytywne i tym, co wizualne, współczesny kompozytor zdecydował się napisać tradycyjną operę, „kontynuując staromodne metody w staromodny sposób”¹⁰. Sednem zarzutów jest więc owa „staromodność”.

Diametralnie odmienne są oceny wypowiedane po upływie dłuższego dystansu czasowego. Na przykład Christoph Schlüren, recenzując w 2001 roku płytę z nagraniem utworów orkiestrowych kompozytora, stwierdził, że wprawdzie w tej muzyce nie ma nic nowego *per se*, lecz nowy, odkrywczy kontekst nadaje jej świeży urok, wdzięk i przejrystość¹¹.

okres tworzył muzykę zgodnie z założeniami systemu Huygensa (A. de Beer, *The Development of 31-tone Music*. „Sonorum Speculum” 1995. <www.xs4all.nl.htm>).

⁷ B. van Putten, *Hoog spel: Het levensverhaal van componist Hans Kox*. Amsterdam 2005, s. 9.

⁸ F. van Rossum, *Dorian Gray: An Opera to Strike Joy into a Director's Heart*. „Key Notes” VI (1977), nr 2, s. 12.

⁹ R. de Beer, *Hans Kox, Violin Concerto No. 2* [recenzja]. „Key Notes” XVIII (1983), nr 2.

¹⁰ F. van Rossum, *op. cit.*, s. 13.

¹¹ Ch. Schlüren, *Spaß und Können. Hans Kox: Orchestersuiten aus den Opern „Das grüne Gesicht” und „Dorian Gray”, Ballet Suite „Spleen”, Six One-Act Plays for 29 Musicians; Tasmanian Symphony Orchestra, David Porcelijn. Emergo EC 3924-2* [recenzja]. „Neue Musik Zeitung”, Juli-August 2001, s. 18 <www.nmz.de.pdf>.

Ten sam autor w samych superlatywach wypowiadał się o trzech koncertach skrzypcowych (w tym także o *II Koncercie*), w których według niego: „[...] Kox nie podporządkowuje się żadnym dogmatom i modnym trendom. Woli raczej – dysponując mistrzowskim rzemiosłem kompozytorskim – swobodnie wykorzystywać dostępne spektrum możliwości stylistycznych i wyrazowych”. Zarazem ten sposób komponowania nie ma nic wspólnego z eklektyzmem czy pluralizmem stylistycznym. Chodzi raczej o „kapriziös-abwechslungsreiches Idiom”¹².

Oddanie sprawiedliwości muzyce Koxa było więc możliwe dopiero wówczas, gdy uszanowano jego niezależność od panujących kompozytorskich mód czy ogólnych tendencji obecnych w kulturze. A może było też inaczej: te tendencje zbliżyły się do estetyki kompozytora. Po kilkudziesięciu latach zmienił się klimat artystyczny, nastąpił radykalny zwrot w stronę antydogmatyzmu, pluralizmu stylistycznego. Współcześnie nawet słowa „romantyzm” i „tonalność” nie są już inwektywami¹³.

Natomiast pod adresem kompozytora jest wciąż kierowany jeszcze jeden zarzut: pragmatyzmu. Kox tworzy przecież muzykę silnie zaangażowaną w ujawnianie niebezpieczeństw, które współcześnie zagrażają ludzkości. Jak spostrzegł van Putten, jest to wynik ignorancji duchowego i metafizycznego wymiaru sztuki Koxa, konsekwencja niezrozumienia, że „powierzchnowy kulturowy relatywizm nie znajduje miejsca w jego obrazie świata”¹⁴.

Dopiero zatem zwrócenie uwagi na osobiste przekonania kompozytora, próba wnikięcia w motywy wyboru określonej poetyki, mogło zaowocować możliwie najbardziej adekwatną charakterystyką jego twórczości. Według van Puttena to, co w muzyce Koxa najbardziej wyraziste, najlepiej słyszalne i rozpoznawane najszybciej, to jego talent melodyczny i wyrafinowanie techniczne¹⁵. Jest to muzyka tradycyjna, jeśli wziąć pod uwagę obecną w niej pracę tematyczno-motywiczną, reguły harmonii, kontrapunktu. Niewątpliwie wynikiem zakorzenienia w tradycji jest też fakt uprawiania tradycyjnych form i gatunków: symfonii, koncertu, kwartetu smyczkowego, kantaty, oratorium. W muzyce Koxa wszechobecne jest stałe poczucie odniesienia tonalnego, ale nie jest to tonalność funkcyjna w rozumieniu harmoniki XIX wieku¹⁶. Jednak w ten świat muzyczny wkraczają elementy radykalnie nowe, o jednoznacznie awangardowym pochodzeniu, niezależnie od cechującej muzykę Koxa silnej ekspresywności. Van Putten dostrzegł w tej muzyce szczególnie mocny pierwiastek dramatyczny, wręcz „teatralność”, a także ekstremalne kontrasty „między motoryczną ścisłością i hymnicznym liryzmem, między *ostinato* i *liberamente*”¹⁷.

Wszystkie te sprzeczności w muzyce Koxa zostają harmonijnie połączone, co może być jedynie wynikiem istnienia przemyśleń kompozytora na poziomie bardziej ogólnym, rezultatem posiadania przez niego uporządkowanego świata przekonań – nie tylko estetycznych. Jak stwierdził van Putten, Kox zawsze stał na straży klasycznych sprawności: erudycji, mistrzostwa i wierności normom wynikającym z wiary w ponadczasowość melodyki i harmonii¹⁸.

Właściwe pojmowanie idei kompozytora jest więc warunkowane zrozumieniem paradoksu-przeestrogi: „nowość to cecha, która starzeje się najszybciej”, i kierunku, w jakim musi

¹² Idiom polegający na bogatej różnorodności, zmienności, „kapryśowości” (*capriccioso*). Ch. Schlüren, *Hans Kox: Violinkonzerte Nr. 1–3* [recenzja] „Music Manual” 2006 <www.musikmph.de.htm>.

¹³ B. van Putten, *Hans Kox* [katalog]. Amsterdam 1998.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ B. van Putten, *Hans Kox: Return...*, *op. cit.*, s. 11.

¹⁶ B. van Putten, *Hans Kox* [katalog], *op. cit.*

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ B. van Putten, *Hans Kox: Oorlogsdrieluik (War Triptych)* [komentarz do albumu CD]. Amsterdam 1999, s. 7. Zob. też: B. van Putten, *Hans Kox Down Under*. „Donemus Trackings”, Autumn 2000.

podążyć twórca, by znaleźć ów trwały fundament, na którym mógłby budować swoją *symfonię*. Świetnie współbrzmia z tą przestrogą inne słowa jej autora: „Uważam, że najbardziej rewolucyjnym krokiem, jaki może zrobić artysta dzisiaj, jest zignorować rewolucję [...], stworzyć coś, co miałyby cechy trwalszej substancji” – mówił tak o zatomizowanej, „zrewolucjonizowanej” współczesnej muzyce i o swym kierunku poszukiwań Witold Lutosławski¹⁹.

Być może i Kox, i Lutosławski zmierzali w tę samą stronę, odzegnując się od pogoni za tym, co jest łatwą, powierzchowną, chętnie witaną nowością, na rzecz czegoś mniej popularnego, za to bardziej trwałego, nawet za cenę negatywnych reakcji, niezrozumienia, niesprawiedliwej krytyki. Dla Koksa punkt oparcia zdaje się tworzyć tradycja. Kompozytor szczególnie mocno doświadczył na własnym przykładzie, że utwór „jest częścią przeszłości nawet wówczas, gdy twórca nie jest tego świadom” – po tym, jak sam w swej *II Symfonii* z 1966 roku nieświadomie zawarł cytaty z *Das Lied von der Erde* Mahlera (co zauważono zresztą dopiero po kilku latach). Zawsze jednak rozumiał, że aby myśl muzyczna mogła być owocna, jej twórca musi poszukiwać wciąż nowych środków wyrazu²⁰.

W każdym razie porzucenie zawężonej, dowartościowującej tylko to, co najnowsze i najbardziej modne, „nowoczesnej” perspektywy byłoby możliwe, gdyby zdecydować się na przyjęcie argumentów kompozytora, który z największym niepokojem postrzega fakt, że: „Wiele współczesnej muzyki straciło coś, co może być zdefiniowane za pomocą terminu zapożyczonego z fizyki: straciło swą «masę krytyczną»”²¹. Ta metafora wydała się Koksovi najbardziej trafna wobec „atomistycznego sposobu komponowania”, który spowodował „fragmentowanie muzyki od czasów wynalezienia dodekafonii i jej pochodnej – serializmu”. Problem jednak nie polegał na samej tylko nowej technice kompozytorskiej, lecz na tym, że: „Serialiści i ich zwolennicy zdają się postrzegać muzykę jako zaledwie sumę tych właściwości, o których sądzi się, że muzyka je posiada”²². Jest to rodzaj manufaktury, w której – gdy przy wytwarzaniu muzyki można z góry przewidzieć jej dalszy przebieg – przepada to, co niespodziewane, ginie element nowości, niespodzianki. Dlatego muzyka w ten sposób powstała jest płaska, stanowi przejaw uniformizmu, gubi coś esencjalnego – „masę krytyczną” właśnie. To samo dotyczy postserializmu, minimalizmu i muzyki New Age. Wszystkie te bezbarwne, bezkrwiste produkty określa Kox mianem „odpadków”, „muzyki dziennikarskiej”, „migawkowych sensacji”. Cóż więc rozumie kompozytor pod pojęciem owej utraconej „masy krytycznej”?

Pragnę określić masę krytyczną w muzyce jako duchowo ukierunkowaną siłę, obecną w samej muzyce, która jest zdolna wstrząsnąć duszą ludzką, poruszając ją aż do samych podstaw. Muzyka Bacha, Mozarta, Haydna, Beethovena, Schuberta, Brucknera, Brittena, Szostakowicza i wielu innych kompozytorów – muzyka, która może dotknąć człowieka w głębi jego istoty – posiada tę siłę masy krytycznej. Jest to muzyka, która wybrzmiewa poprzez człowieczeństwo, a nie obok niego. Jest pochłaniana, nie konsumowana²³.

Obecnie jednak – zdaniem Koksa – niewielu muzyków szuka doń dostępu, usiłuje zachować „krytyczną masę” w swej muzyce, natomiast ci, którzy tak czynią, próbują dostroić swój wewnętrzny głos do tego ulotnego „momentu”, którego poszukują. Kompozytor zwie-

¹⁹ W. Lutosławski, *Kryzys sztuki – twórca wobec kryzysu*. „Przegląd Powszechny” 1984, nr 6. Cyt. za: R. Berger, *Zasada twórczości. Wybór pism z lat 1984–2005*. Katowice 2005, s. 205.

²⁰ B. van Putten, *Hans Kox: Return...*, op. cit., s. 14.

²¹ H. Kox, *De kritische Massa in de Muziek*. [The Critical Mass in Music. Przeł. J. Reeder. [1998] <www.hanskox.nl>.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*.

rzał się: „To idzie nieodmiennie w parze – przynajmniej w moim wypadku – z ponownym odkryciem (nie mogę znaleźć lepszego określenia) dosłownej i przenośnie rozumianej harmonii w muzyce i tego, co Claude Lévi-Strauss nazwał największą tajemnicą człowieczeństwa – melodii”²⁴. Kox jednak nie zdecydował się wyrazić własnymi słowami, co owo „przeżywanie ponownych narodzin melodii”, które ma miejsce w sytuacji „wyzwolenia od jazgotu krytyków, dziennikarzy, mediów”, dokładnie znaczy. Wolał powołać się na wypowiedź George’a Steinera, który twierdził:

Wierzę, że muzyka jest niezmiernie ważna dla zrozumienia tego, czym jest człowiek, oraz tego, co oznacza ludzkie doświadczenie metafizyczne lub odrzucenie tego doświadczenia. Nasza zdolność komponowania i reagowania na formę i sens muzyczny odwołuje się bezpośrednio do tajemnicy kondycji ludzkiej. Pytanie, „czym jest muzyka?”, może być jednym ze sposobów na zadanie pytania „czym jest człowiek?”²⁵.

Owo swoiste wyznanie wiary sławnego angielskiego pisarza, którego myśl wywarła wyraźny wpływ na krystalizację poglądów Koxa, stanowi dla holenderskiego kompozytora bezpośrednie wyjaśnienie kwestii uczestnictwa artysty w wydarzeniach świata, w toczącej się nieustannie walce o godność osoby ludzkiej, w stopniowym odsłanianiu tajemnicy człowieczeństwa, także poprzez dramat krzywdy i bólu. I choć twórcy muzyki nie są w stanie zapobiec niesprawiedliwości i cierpieniu nieustannie obecnemu w świecie, w którym toczy się walka, mogą jednak, „odkrywając bądź tworząc muzyczne przesłanie”, przyłączyć się do cierpiącego człowieka, opowiedzieć się po jego stronie, a nawet przynieść mu – choćby tylko ograniczoną – pociechę. Nie wolno im jednak wycofać się w „muzykę oferującą jedynie interesujące analizy strukturalne i pobudzającą akademickie badania”²⁶.

To niewątpliwie radykalny sąd. Czy jednak odosobniony? Nie sposób nie dostrzec wyraźnych paraleli w poglądach innych współczesnych twórców. Można przypuszczać, że refleksja podobnego rodzaju spowodowała, iż – jak relacjonował Roman Berger – poczucie odpowiedzialności nie pozwoliło Lutosławskiemu zdegradować muzyki do „środka narcystycznej autoekspresji” lub „infantylnej zabawy w eksperyment dla eksperymentu”²⁷.

Nie można też przeoczyć faktu, że w gorzkich słowach Paula Hindemitha o degeneracji tej muzyki, która usiłuje wyeliminować system tonalny, o „zanieczyszczeniu”, jakie powoduje, zanieczyszczeniu o wiele groźniejszym w skutkach niż tak często przywoływany fakt degradacji środowiska przyrodniczego, o jej bezużyteczności dla świata, jest wiele elementów wspólnych z przemyśleniami Koxa, wątpliwego, czy ludzkość będzie jeszcze w stanie odbudować zdewastowany świat²⁸. Także według Hindemitha muzyka („menschendienliche Musik”, czyli „muzyka w służbie człowieka”) ma nieść „uszcześliwienie”, nie zaś „sensację”²⁹. Muzyka jest bowiem zjawiskiem wyłącznie, specyficznie ludzkim. Wprawdzie – snuł przypuszczenia Hindemith – gdyby powierzyć tworzenie muzyki maszynom, to za pięćdziesiąt lub sto lat zostałyby zestawione (i tym samym wyczerpane) wszystkie możliwe konfiguracje dźwięków, wówczas jednak trudno już byłoby mówić o muzyce³⁰. Pojawia się więc wyraźna linia podziału: po jednej jej stronie znalazłaby się „muzyka robotów”, „manufaktura”, „infantyl-

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Cyt. za: *ibidem*. Przytaczam w polskim przekładzie według: G. Steiner. *Wtórne miasto*. W: *idem*, *Rzeczywiste obecności*. Przeł. O. Kubińska. Gdańsk 1997, s. 9.

²⁶ H. Kox, *op. cit.*

²⁷ R. Berger, *op. cit.*, s. 204.

²⁸ Zob. B. van Putten, *Hans Kox Down Under*, *op. cit.*

²⁹ P. Hindemith, *Sterbende Gewässer*. Heidelberg 1963.

³⁰ *Ibidem*, s. 30.

na zabawa w eksperyment” czy „sensacja”, „migawkowa sensacyjność” bądź „narcystyczna autoekspresja”, a po drugiej – muzyka prawdziwie ludzka, niewyobcowana, niezatomizowana, utrzymująca swą „masę krytyczną”, „Sztuka przez wielkie S”³¹.

Zatem nie bez przyczyny, zwłaszcza w późniejszych dziełach, Kox coraz silniejszy akcent kładzie na metafizyczne aspekty ludzkiego życia³². Jest to prosta konsekwencja obranej przez kompozytora drogi rozumowania, wynik jego przemyśleń o miejscu twórcy w świecie, wprowadzony w czyn postulat zachowania „krytycznej masy” własnej muzyki.

Tak samo też – jako zewnętrzny wyraz przekonań Koxa o znaczeniu i wadze muzyki – należy pojmować tryptyk, na który składają się monumentalne dzieła wokalnie-instrumentalne, powstałe w ciągu piętnastu lat: *In Those Days*³³ z 1969 roku, napisane w związku z obchodami rocznicy bitwy o Arnhem, *Requiem for Europe* z 1971 roku oraz *A Child of Light. Hommage to Anne Frank* (często określane jako *Anne Frank Cantata*) – z roku 1984. Mimo iż każda z części *Tryptyku wojennego* ogniskuje uwagę na innym aspekcie okrucieństwa wojny, operując inną stylistyką, a piętnastoletni odstęp czasu pozwala zaobserwować przemiany także w zakresie rzemiosła kompozytorskiego, wspólna jest w nich ogromna żarliwość, siła dramatycznej ekspresji. „Żaden holenderski kompozytor nie oddał w muzyce w sposób tak dramatyczny bankructwa naszej cywilizacji” – pisał Albert Brügger w „Haarlems Dagblat”³⁴.

In Those Days, na dwa chóry mieszane i orkiestrę, to rozbudowana, wieloczęściowa kompozycja o strukturze tworzonej na zasadzie operowania kontrastem: przedzielania pięciu kolejnych, przesyconych pierwiastkiem dramaturgicznym, dynamicznych części pięcioma statycznymi, komentującymi chorałami. Ten wyrazisty, konsekwentnie stosowany podział odwołuje się do sposobu łączenia „akcji” i „kontemplacji” charakterystycznego dla muzyki oratoryjno-kantatowej. Jest on też ściśle skorelowany z warstwą słowną utworu, stanowiącą mozaikę różnych wybranych przez kompozytora fragmentów, między którymi zachodzą wielostronne interakcje, prowadzące niekiedy nawet do interferencji sensów. Mozaika ta układa się przy tym w ściśle symetryczną strukturę.

Teksty słowne, w języku łacińskim lub angielskim, pochodzą: z XXIV księgi *Dziejów* Tytusa Liwiusza, z tzw. mowy bożonarodzeniowej Winstona Churchilla, z katolickiej liturgii Wielkiego Piątku i z Pisma Świętego Starego Testamentu (z Drugiej Księgi Samuela, Księgi Hioba, Księgi Mądrości i Księgi Ezechiela). Części skrajne, a więc pierwsza: *Dies calamitatis* i piąta: *Nunc dimittis* posiadają jednoznaczny kontekst polityczny, choćby przez sam fakt, że ich tworzywem są słowa wypowiedziane przez polityków – epoki starożytnej i czasów współczesnych. W częściach drugiej: *Hitleriana (furor teutonicus)* i czwartej: *Vox clamantis in deserto*, zaopatrzonych w teksty samego kompozytora, w języku angielskim, szczególnie silnie zaznacza się odniesienie do „tu i teraz”, uwidacznia się element akcji, stawania się. W centrum, na przecięciu tych swego rodzaju osi odniesień, w części trzeciej: *Laus discordiae*, w której punktem wyjścia jest cytat z gregoriańskiego hymnu *Vexilla regis prodeunt*, pojawia się pytanie o największym ciężarze – pytanie o zło, o obecność szatana w dziejach świata. Następujący po każdej z części *Chorał* stanowi jej szczególny komentarz, wypowiedziany z perspektywy biblijnej, bowiem za każdym razem jego kanwą są fragmenty

³¹ Por. B. van Putten, *Hans Kox Down Under*, *op. cit.*

³² J. Wouters, B. van Putten, *op. cit.*, s. 850.

³³ W 1970 roku kompozytor otrzymał za ten utwór Prix Italia.

³⁴ Zob. wycinki prasowe, rok 2001, w witrynie internetowej <www.hanskox.nl> (*Hans Kox quoted from various publications* [2006]).

Starego Testamentu – w języku łacińskim. Bezpośrednio do Pisma Świętego i katolickiej tradycji liturgicznej odnoszą się zresztą w przeważającej mierze także same tytuły części.

I. *Dies calamitatis*, czyli „dzień nieszczęścia, klęski, zniszczenia”. To określenie wprowadza już od początku perspektywę apokaliptyczną. Rzymski historyk Tytus Liwiusz, żyjący na przełomie er, we fragmentach księgi XXIV swych *Dziejów – Ab urbe condita*, które znalazły się w *In Those Days*, zawarł podwójny opis metod podstępnego zdobycia miasta: bądź przez wykorzystanie słabości mieszkańców, ich nieostrożności, niedbalstwa, gnuśności, rozleniwienia, bądź też w wyniku panującego w mieście terroru, który niechybnie paraliżuje obywatelską wolę obrony.

Po początkowych fanfarach, z ciszy, w niezwykle rozciągniętym w czasie *crescendo*, wyłaniają się dwa chóry deklamujące równocześnie oba fragmenty tekstu starożytnego autora. Ta zastosowana przez kompozytora „technika teleskopowa”³⁵ uniemożliwia wprawdzie percepcję poszczególnych zdań, z wyjątkiem ostatniej, melodycznie potraktowanej frazy, jednak rytmika nakładających się na siebie partii – respektująca łaciński iloczias – tym lepiej oddaje nastrój wzburzonego tłumu. Klasyczny język zaś przywołuje na myśl powagę antycznej tragedii i rolę, jaką pełnił w niej chór (przykład 1).

Komentarzem do owego dramatycznego „zawiazania akcji” w części pierwszej jest następujący po niej *Chorał* – zawierający zdanie z Księgi Ezechiela: „Gdyby stróż zobaczył, że nadchodzi miecz, i nie zadał w róg, i nie ostrzegł narodu, a przyszedłby miecz i zabrał spośród niego [czyjeś] życie, ten ktoś zginąłby [wprawdzie] z własnej winy, ale jego krwi będą się domagał z ręki stróża” (Ez 33, 6)³⁶. Słowa te układają się w diatoniczne, chorałowe frazy *nota contra notam* z towarzyszeniem smyczków *colla parte*. Można by rzec, że to niemal bachowska muzyka, ale też – jak zauważył van Putten – Jan S. Bach jest nieustannie obecny w muzyce Koksa³⁷. Przejrzyście podany przez chór łaciński tekst *Chorału* wyjaśnia i uzasadnia potrzebę sięgnięcia do przykładu przywołanego przez starożytnego historyka. Chodzi o poznanie przyczyn katastrofy wielkiej wojny – jej źródłem są ludzkie winy.

II. *Hitleriana (furor teutonicus)* to w warstwie słownej właściwie jedynie strzępy kilku zdań: „Zabici w akcji... zmarli od ran... zaginieni lub martwi... Zaprzestań wojny... Zmituj się...”³⁸, podejmowane przez kolejne grupy podzielonych chórów, których recytacja przechodzi w lament, jęk, krzyk. Cały ciężar prowadzenia dramatycznej „akcji” przypada w udziale muzyce. Na plan pierwszy wysuwa się w niej retoryczna *hypothyposis*: zarówno fragment wykonywany przez rozbudowaną grupę perkusji *fortissimo*, jak i „jęczące”, wykrzykujące swe partie *ad libitum* chóry, wreszcie instrumenty dęte i smyczki, włączające się *crescendo* aż do klasteru *tutti* – obrazują chaos, zamieszanie, bezładną walkę. Dopiero ostatnie frazy zawierające słowa błagalnej modlitwy: „Let war die... Have mercy...”, śpiewane przez chóry *pianissimo*, stanowią kontrast wobec poprzedniej, częściowo aleatorycznej faktury (przykład 2).

Następujący po tej części wielogłosowy *Chorał* odznacza się szlachetnym liryzmem, śpiewną linią melodyczną, bogactwem kontrapunktu. Jego słowną osnową jest fragment lamentu Dawida, oplakującego śmierć Jonatana: „Jakżeż to mogli polec bohaterowie i przepaść broń wojenna?” (2 Sm 1, 27).

³⁵ B. van Putten, *Hoog spel: Het levensverhaal...*, op. cit., s. 9–16.

³⁶ Wszystkie cytaty biblijne w języku polskim podaję zgodnie z wydaniem *Pisma Świętego Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych ze wstępami i komentarzami*. Red. ks. M. Peter i ks. M. Wolniewicz. Poznań 1992.

³⁷ B. van Putten, *Hans Kox: Oorlogsdrieluik (War Triptych)*, op. cit., s. 12.

³⁸ „Killed in action... died of wounds... missing or dead... Let war die... Have mercy...”

Ⓒ

D

I

Libra 2/60 *Plurimum de lectis uiciorum hoc dat uerbum "cum illis agerem" (pp)*

N.B. eveneens het ⑥ als ⑥ geldt het feit, dat de
 sommige versen teloprijen zijn dan de versgroep
 udeling der maten in 5 of 6 !!
 M.A.V.: Het koor moet zo worden geleerd dat
 men ieder in zijn eigen 4 of 3 maat de tekst
 leert uitspreken.
 Van het aanveuren van de dan de dirigente
 geldt dan ook dat zij een
 duidelijke 4 of 3 (of 6) slaan.
 (De 4, 6 etc maten dienen slechts
 als overzicht van de rusten)

(16)

AB

II

Ca 15" → Ca 16"

(15) **DE**

I

gates ca 1'40" (inf. GP)

Przykład 2. Hans Kox, *In Those Days*, II. 'Hitleriana' (furore teutonico), fragment nr 15, s. 12

III. *Laus discordiae* [„Pochwała niezgody”] w przeciwieństwie do poprzedzającego ją tonalnego *Chorału* zawiera fragmenty, a raczej pola, płaszczyzny brzmieniowe, całkowicie atonalne, bowiem brak w niej właśnie tej dramaturgii, którą wyznacza przebieg linearny, czasowy, zaś napięcie dramatyczne tworzy się między nakładającymi się na siebie płaszczyznami, a także między słowem a muzyką.

W części tej został zawarty cytat pierwszej, czwartej i piątej zwrotki łacińskiego gregoriańskiego hymnu, śpiewanego w Kościele katolickim w Wielki Piątek, podczas procesji po adoracji: „*Vexilla regis prodeunt / Fulget crucis misterium*” [„Wznoszą się królewskie sztandary, błyszczą misterium krzyża”]. Jednak jeszcze zanim męskie głosy chóru zaintonują gregoriańską melodię, w pozostałych głosach chóralnych pojawia się *quasi-hoquetus* na słowach „*Vexilla regis prodeunt inferni*” [„Wznoszą się sztandary królestwa piekielnego”] (!). Podobna, punktualistyczna, można by rzec: zatowizowana faktura dominuje w partiach instrumentalnych. Wszystkie te plany: melodii chorałowej, atonalnych, rozproszonych, pojedynczych sylab swoistego anty-chorału i dodatkowo jeszcze przerywających tę narrację, podobnie „zatowizowanych” partii instrumentów dętych *sforzato* oraz – stanowiących tło – smyczków i perkusji zupełnie się ze sobą nie zgadzają – także metrycznie. Można powiedzieć, że są to przebiegi nie tyle niezależne, co wprost opozycyjne wobec siebie. Czy tę opozycję można by interpretować jako walkę? Kończący *Laus discorīae* dwuwers: „*Te deum laudamus / Te diabolum damnamus*” zdaje się to przypuszczenie całkowicie potwierdzać. Dodatkowo wspiera je jeszcze kolejny *Chorał*, którego słowa zostały zaczerpnięte z Księgi Mądrości: „*Wówczas sprawiedliwy wystąpi odważnie i śmiało przeciw tym, którzy go prześladowali i gardzili jego trudem*” (Mdr 5, 1).

IV. *Vox clamantis in deserto* [„Głos wołającego na pustyni”] głos proroka, to w utworze Koxa słowa wypowiedane w pierwszej osobie: „Czy wszyscy oślepliście? Czy wojna panuje wewnątrz waszych umysłów? Zagubiliśmy nasze dusze, bo jesteśmy ludem, który posiadał wszystko to, co zewnętrzne, lecz pragnął tego, co istotowe”³⁹.

O ludzkości zwróconej „na zewnątrz”, o zagubionych duszach i zamęcie panującym w ludzkich umysłach kompozytor również pisał wiele lat później, w 1998 roku, przestrzegając przed skutkami: nieuchronnym nadejściem „mrocznej epoki” („Dark Ages”), w której zapanuje nienawiść. „Żyjemy w świecie, w którym wszystko i wszyscy są podporządkowani konsumpcji. To, co cenne, nie jest już przyswajane. Jest to rezultat szaleństwa” – tak relacjonował Kox swe obserwacje niepokojących symptomów⁴⁰. Trwogę budzi przyszłość charakteryzowana jako: „[...] myślenie bez myśli, słuchanie bez dźwięku, kochanie bez miłości, cień bez światła”⁴¹.

Ów „głos proroka” zyskuje w utworze Koxa wielką sugestywność dzięki muzyce. Surowa, szerokointerwałowa linia melodyczna frazy początkowego pytania, śpiewana przez chór unisono w oktawie, kontrastuje z hymnicznym, wielogłosowym fragmentem „*We lost our souls*” [„Zagubiliśmy nasze dusze”] i powtarzaną fluktuacyjnie przez kolejne głosy, opartą na pentatonicznym *ostinato* odpowiedzią: „[...] because we are the people” [„bo jesteśmy ludem”]. Zupełnie odmienne, kunsztowne polifoniczne opracowanie posiada ostatnia fraza: „[...] but wanted the essentials” [„lecz pragnął tego, co istotowe”].

W komentującym tę część, polifonicznym *Chorale* znalazły się słowa skargi wypowiedziane do Boga przez Hioba: „O, czemu mnie z łona wywiodłeś? Umarłbym i oko by mnie

³⁹ „Have you each and all gone blind; is the war inside your mind? We lost our souls, because we are the people who had all the extra's, but wanted the essentials”.

⁴⁰ H. Kox, *op. cit.*

⁴¹ *Ibidem.*

nie widziało! Byłbym jako ten, który nie istniał wcale, od łona już złożony w grobie. Dni mojego życia jakże krótko trwają” (Jb 10, 18–20).

V. *Nunc dimittis* – to incipit kantyku Symeona (śpiewanego podczas komplety w katolickiej liturgii godzin). Ostatnia część *In Those Days* nie dotyczy już ani wojennej, tragicznej przeszłości, ani czasów współczesnych z całą objawiającą się w nich bezmyślnością i permissywnością, lecz jest spojrzeniem w przyszłość, i to – można dodać – spojrzeniem pełnym nadziei. Zacytowane w utworze holenderskiego kompozytora słowa przemówienia Churchilla, wygłoszonego 26 grudnia 1941 roku, a więc w czasie najbardziej mrocznym nie tylko w dziejach XX wieku, są właśnie wyrazem wiary, że „[...] w dniach, które nadejdą, ludzie – dla własnego bezpieczeństwa, a przede wszystkim ze względu na dobro – będą kroczyć razem, ręka w rękę, w majestacie, sprawiedliwości i pokoju”.

Energiczny w charakterze, diatoniczny temat wprowadzony przez instrumenty smyczkowe i kontrapunktowany przez krótkie motywy „dopowiadane” przez pozostałe grupy instrumentów poprzedza wejście recytujących chórów, a następnie im towarzyszy, stanowiąc niezależną płaszczyznę brzmieniową. Poszczególne frazy tekstu są podejmowane przez kolejne, zmieniające się grupy głosów chóralnych. Ta szczególna technika „teleskopowa” stosowana przez kompozytora daje efekt różnorodnych układów dźwiękowo-przestrzennych. Natomiast pomiędzy nimi pojawiają się też zdania recytowane przez chóry unisono. Zaakcentowane w ten sposób słowa zyskują szczególną wyrazistość i nabierają specjalnej wagi, wysuwając się na pierwszy plan. Są to podkreślone przez kompozytora fragmenty zdań: „Zgromadziliśmy się tu razem [broniąc wszystkiego tego, co wolnym ludziom jest drogie]”⁴², następnie: „Czyż nie jest naszym obowiązkiem wobec nas samych, wobec naszych dzieci, wobec cierpiącej ludzkości, zdobyć pewności, że takie katastrofy nie dotkną nas po raz trzeci?”⁴³; a wreszcie, końcowy fragment mowy Churchilla cytowanej przez Koksę: „[...] kroczyć razem, ramię przy ramieniu, w majestacie, sprawiedliwości i pokoju [podkr. A.K.]”⁴⁴. Równocześnie stopniowo coraz większą rolę zyskują partie instrumentów perkusyjnych i dętych, przypominające swą fakturą i motywiką część drugą, obrazującą *furor teutonicus*. Elementy tonalności zanikają.

Ta płaszczyzna brzmieniowa towarzyszy też następującemu *attacca*, ostatniemu już *Chorałowi*. Komentarz do dopiero co wybrzmiałych słów przemówienia Churchilla pochodzi z Księgi Ezechiela: „Dam wam nowe serce i nowego ducha złożę w wasze wnętrza. Wyjmę serce kamienne z waszego ciała, a dam wam serce cieleśne” (Ez 36, 26), a polifonicznie opracowane frazy chóralne są przerywane przez swoiste inwazje drugiego, atonalnego planu brzmieniowego.

Ciągłości tradycji, której najdobitniejszym wyrazem są *Chorały* – odwołujące się nie tylko do muzycznego renesansu i baroku, ale nawet do antycznego teatru – z ich łacińskim tekstem, dodatkowo wzmacniającym to odwołanie – towarzyszy w *In Those Days*, ściśle się z nią stapiając. Nowa Muzyka wraz z jej najbardziej odkrywczymi zjawiskami: aleatoryzmem, „formą fluktuacyjną”⁴⁵, nowym rozumieniem przestrzenności brzmienia, wielością „pól dźwiękowych”, wyczuleniem na niewykorzystywane dotąd możliwości kolorystyczne instrumentów, niekonwencjonalnym brzmieniem głosów chóralnych. Wszystkie te elementy są jednak pod-

⁴² „Here we are together [defending all that to free men is dear]”.

⁴³ „[Do we not owe it to ourselves, to our children, to mankind tormented, to make sure that these catastrophes shall not engulf] us for the third time?”.

⁴⁴ „[...] walk together side by side in majesty, in justice, and in peace [podkr. A.K.]”.

⁴⁵ J. Wouters, B. van Putten, *op. cit.*, s. 850.

porządkowane głównej idei: dramatycznej ekspresji. Ta muzyka ma „wzruszać i wstrząsać”. Jest w niej zawarte przesłanie nadziei, ale mimo obecności stałego metafizycznego punktu odniesienia jest ono skierowane w stronę „tu i teraz”, w kierunku spraw doczesnych, zaangażowania polityki. Ostatecznie to dzięki muzyce właśnie – obejmującej jednocześnie to, co dawne, co przynależy do tradycji, i to, co nowe, dotąd nieznanne – udało się symbolicznie objąć całość czasów, a zarazem nadać *In Those Days* wymiar ponadczasowy.

Requiem for Europe, na cztery chóry mieszane i orkiestrę, nie jest przesłaniem nadziei. Wręcz przeciwnie – jest żalobnym oplakiwaniem zaprzepaszczonych w czasie „wielkiej wojny” nadziei na duchowy, moralny rozwój ludzkości, na zwycięstwo idei humanizmu. Bo wtem dla Koksa stulecie, w którym miały miejsce dwie wojny światowe, stanowiło „Waterloo zachodniej cywilizacji”⁴⁶. W krótkim, wprowadzającym komentarzu w partyturze *Requiem* kompozytor napisał:

Podstawowe idee dzieła można streścić w dwóch słowach: polaryzacja i pluralizm. *Requiem for Europe* daje wyraz ogólnoludzkim uczuciom: strachu, troski, tęsknoty, zmieszania, które nas ogarniają, kiedy rozważamy zmierzch kultur z historycznej perspektywy. Równocześnie w *Requiem* zostały zarejestrowane obojętność, spokój i bierność niemal wszystkich ludzi wobec ich bycia (*Dasein*) i przeznaczenia, ich wiara w zwątpienie, ich nadzieja na miłość. Krótko mówiąc, wszystkie problemy, które muszą dotyczyć każdego człowieka, wskutek czego ostatecznie sprawy wciąż od nowa toczą się stale tym samym utartym trybem. Ergo: Czy człowiek wie i rozumie, co się z nim dzieje?⁴⁷

Requiem to utwór polichóralny, nadto skomponowany z myślą o przestrzeni, w jakiej ma być wykonywany: długi pogłos, specyficzna akustyka panująca w gotyckiej katedrze, jest integralną częścią kompozycji. Cztery chóry i grupy instrumentów są rozmieszczone w różnych punktach świątyni i wypełniają ją szczelnie muzyką, powodując powstanie efektu kwadrofonii. Chór pierwszy wraz z grupą instrumentów perkusyjnych i rogów jest ulokowany w prezbiterium, a na chórze przy organach, na drugim końcu osi nawy głównej – drugi chór i grupa perkusji. Chóry trzeci i czwarty, wraz z perkusją, mieszczą się po obydwu stronach transeptu (na osi północ – południe w świątyni tradycyjnie zorientowanej), a grupa smyczków, podzielona na cztery mniejsze grupy – w samym centrum, na przecięciu nawy z transeptem. Nieco z boku ustawione są jeszcze drugie organy, a na galerii w apsydzie prezbiterium kompozytor umieścił potrójne trąbki i puzony (przykład 3).

Kompozycja składa się z dwóch części: pierwsza to *Todesfuge* do słów wiersza Paula Celana i fragmentów wybranych ze starotestamentowych ksiąg: Psalmów i Przysłów, a druga: *For the lost hopes of humanity* zawiera własne teksty kompozytora i fragment *Kantyku Mojżesza* z Księgi Powtórzonego Prawa.

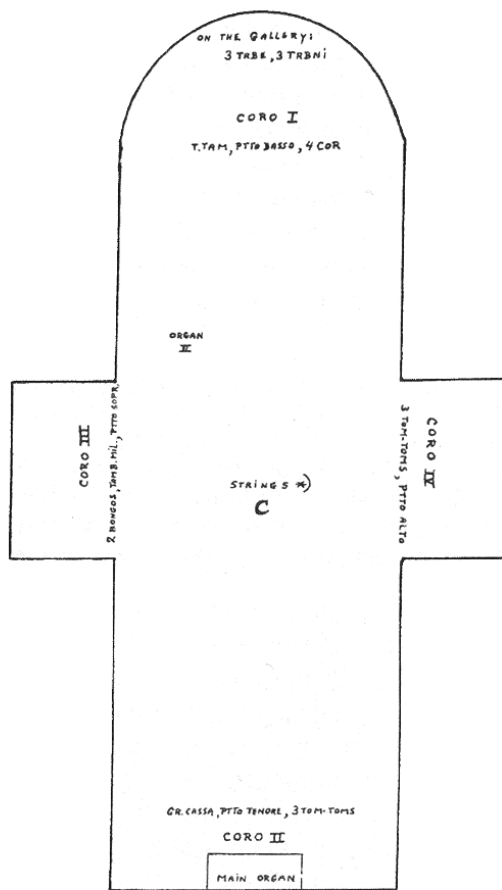
I. *Todesfuge* to szczególny przypadek formy muzycznej wyrażonej językiem poezji, a następnie – jako tworzywo słowne, poetyckie – połączonej z muzyką w jeden wokalnoinstrumentalny organizm. Interesujące byłoby zatem na przykład sprawdzenie, w jakiej relacji pozostają względem siebie żywioł poetycki i muzyczny, na czym polega obecność muzyki w wierszu Celana i jak dokonuje się jej transfiguracja w dziele Koksa. Wprawdzie według kompozytora dzieło sztuki to tajemnica, wobec której wszelkie analizy muszą być przedsięwzięciem chybionym⁴⁸, jednak – mimo że onieśmiela podjęty w poezji-muzyce tragiczny temat zagłady ludzkości – warto próbować choćby częściowo jej dotknąć.

⁴⁶ B. van Putten, *Hans Kox: Oorlogsdrieluik...*, op. cit., s. 8.

⁴⁷ H. Kox. *Requiem for Europe* [partytura]. Donemus. Amsterdam, s. IV.

⁴⁸ H. Kox, za: B. van Putten, *Hans Kox: Return to the critical mass*, op. cit., s. 11.

ARRANGEMENT



*

A B		C D		
1	1	1	1	6 Cl
2	2	2	2	8 Vcl
2	2	2	2	8 Vln
2	2	2	2	
2	2	2	2	2 2 Vln
1	2	2	1	
A	B	C	D	

VI

Przykład 3. Hans Kox, *Requiem for Europe* – rysunek przedstawiający rozmieszczenie wykonawców, s. VI

Celan swój poemat *Todesfuge*, który ukazał się w tomie *Mohn und Gedächtnis* w 1952 roku, ułożył na wzór muzycznej formy fugi, komponując ze słów dwa „tematy”, przyporządkowane dwóm słowom: „on” i „my” („er-Thema” i „wir-Thema”)⁴⁹, obydwa złożone z regularnych motywów. Temat „my” dzieli się na trzy krótkie motywy: „Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie”, „wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng, [„Czarne mleko poranku pijemy je wieczór”; „grób kopujemy w powietrzu tam się nie leży ciasno”] oraz „dein aschenes Haar Sulamith” [„popiół twoich włosów Sulamith”], które są następnie rozwijane w kolejnych „przeprowadzeniach”. Drugi temat – „on”, którego „motyw czołowy” stanowią słowa: „Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen” [„Człowiek mieszka w tym domu, który się bawi z węzami”], zawiera większą liczbę różnych motywów, dodawanych, przekształcanych i rozwijanych w kolejnych czterech „przeprowadzeniach” tej dwutematowej fugi, w której ostatnim, czwartym przeprowadzeniu ma miejsce *stretto* osiągnięte poprzez złączenie motywów obydwu tematów: „dein goldenes Haar Margarete / dein aschenes Haar Sulamith” [„złoto twoich włosów Małgorzato / popiół twoich włosów Sulamith”]⁵⁰. I mimo że okrucieństwo oprawcy posuwa się do dręczenia ofiar muzyką: „er befiehlt uns spielt auf nun zum Tanz [...]” [„nam rozkazuje teraz zagrajcie do tańca”], „ihr einen ihr andern singet und spielt [...]” [„wy tutaj a wy tam śpiewajcie i grajcie”], „Er ruft spielt süßer den Tod [...]” [„Krzyczy słodziej zagrajcie śmierć”], „er ruft streicht dunkler die Geigen dann steigt ihr als Rauch in die Luft [...]” [„Krzyczy ciemniej ciągnijcie po skrzydłach a z dymem wlecicie w powietrze”], to jednak muzyczna forma wiersza sugeruje, że muzyka nie poddaje się tej manipulacji – staje jakby po stronie ofiar, ujawniając przerażającą prawdę. Słowo „fuga” ma też swoje drugie, niemuzyczne znaczenie.

Kox, przejmując do swego *Requiem* tekst poetycki Celana, dołączył doń jeszcze cztery krótkie fragmenty słowne. Trzy z nich pochodzą z Psalmów 9 i 87: „Dlaczego, o Jahwe, trzymasz się z dala, / usuwasz się w czasach utrapienia? / Zły człowiek w swej pysze przesładuje biednego / i chwyta go podstępem, jaki obmyślił” (Ps 9b, 1–2); „Bezbożny w swej zuchwałości okazuje Jahwe wzgardę: «Nie będzie kara! Nie ma Boga!» [...] Przedsięwzięciom jego zawsze towarzyszy powodzenie” (Ps 9b 4–7, 8); „Jahwe, Boże zbawienia mego, / wołam do Ciebie we dnie i w nocy. / Niech modlitwa moja dotrze do Ciebie, / nakłoń ucha ku mojej skardze!” (Ps 87 (88), 2–4). Czwarty cytowany fragment to zdania z Księgi Przysłów: „Pijawka ma dwie córki: daj, daj. Są trzy rzeczy nienasycone, / a cztery, które nigdy nie mówią: dość: / Szeol i łono niepłodne, / ziemia nienasycona wodą / i ogień, który nigdy nie mówi: dość” (Prz 30, 15–16). Oddzielają one od siebie poszczególne „przeprowadzenia” tematów fugi Celana, stanowiąc nadto jej biblijny komentarz: oprócz skargi kierowanej do Boga słowami psalmisty pojawia się pesymistyczne w istocie przeświadczenie, że ogień, śmierć, Szeol – są nienasycone, że makabryczne fakty odsłonięte w wierszu nie są wyjątkiem, lecz nieustannie towarzyszą ludzkiemu bytowaniu w świecie.

Todesfuge Koksa przenosi ów dramat w przestrzeń katedry, w przestrzeń *sacrum*. Dlatego również – aby podkreślić, iż *Fuga* Celana posiada znaczenie i wagę modlitwy – potrzebne były teksty biblijne. Celanowski podział na „przeprowadzenia” fugi zasadniczo zostaje w muzyce utrzymany, choć są też pewne przesunięcia. W *Todesfuge* Koksa można wyodrębnić cztery większe całości: pierwsza odpowiadałaby pierwszemu „przeprowadzeniu” fugi Celana wraz

⁴⁹ L. Kolago, *Paul Celan: „Todesfuge”*. W: *idem, Musikalische Formen und Strukturen in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts*. „Wort und Musik”. Salzburger Akademische Beiträge. Hrsg. U. Müller, F. Hundsnurscher, O. Panagl. Anif/Salzburg 1997, s. 201.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 204–205.

z komentującym ją fragmentem Psalmu (nr 2–3 w partyturze) – „ekspozycję” tę poprzedza fragment instrumentalny (nr 1). Drugie i trzecie „przeprowadzenie” obejmuje drugi fragment muzyki *Requiem* (nr 4–6), trzeci zawiera wyłącznie opracowanie fragmentu Psalmu 87 (nr 7) i wreszcie czwarty – odpowiada *stretto* „fugi” Celana (nr 8–9) wraz z dodanym fragmentem Księgi Przysłów.

Muzyka *Todesfuge* Koxa nie przyjmuje formy fugi, aczkolwiek elementy techniki imitacyjnej, przy pełnej polifonicznej niezależności i równoważności głosów oraz chórów, pozwalają odnaleźć wyraźne doń punkty odniesienia. Dzieje się tak zwłaszcza w pierwszej „odślonie” *Todesfuge* (nr 2–3) – w quasi-imitacyjnym traktowaniu głosów wszystkich czterech chórów, wymieniających się w podawaniu słów na tonie recytacyjnym – każdy głos na innym dźwięku (przykład 4).

W drugim fragmencie – kiedy całe partie chóralne traktowane są jako tworzywo imitacji – ma miejsce operowanie 12 modułami, wykonywanymi przez różne chóry i instrumenty. Przez nakładanie różnych partii, a dodatkowo przy powstałym pogłosie, słowa stają się w przeważającej mierze niezrozumiałe, są traktowane jedynie jako element brzmieniowy. Niesłyszalne są też słowa fragmentu cytatu chorału gregoriańskiego – „ukrytego” jakby pod słowami wersu Celanowskiej *Fugi*: „Der Tod ist ein Meister aus Deutschland” [„Śmierć jest mistrzem z Niemiec”] (przykład 5).

Ta właśnie fraza, w dalszym fragmencie wypowiedziana *quasi-recitando* – w całkowitej ciszy – przez głos altowy z pierwszego chóru, wysuwa się na pierwszy plan, staje się najbardziej wyrazista. Poza nią właściwie tylko słowa: „Dein goldenes Haar Margarete / dein aschenes Haar Sulamith” i słowa polifonicznie opracowanych Psalmów wyodrębniają się z monumentalnej „lawiny” dźwięków, która jednak nie przytłacza w precyzyjnie skomponowanej przestrzeni dźwiękowej.

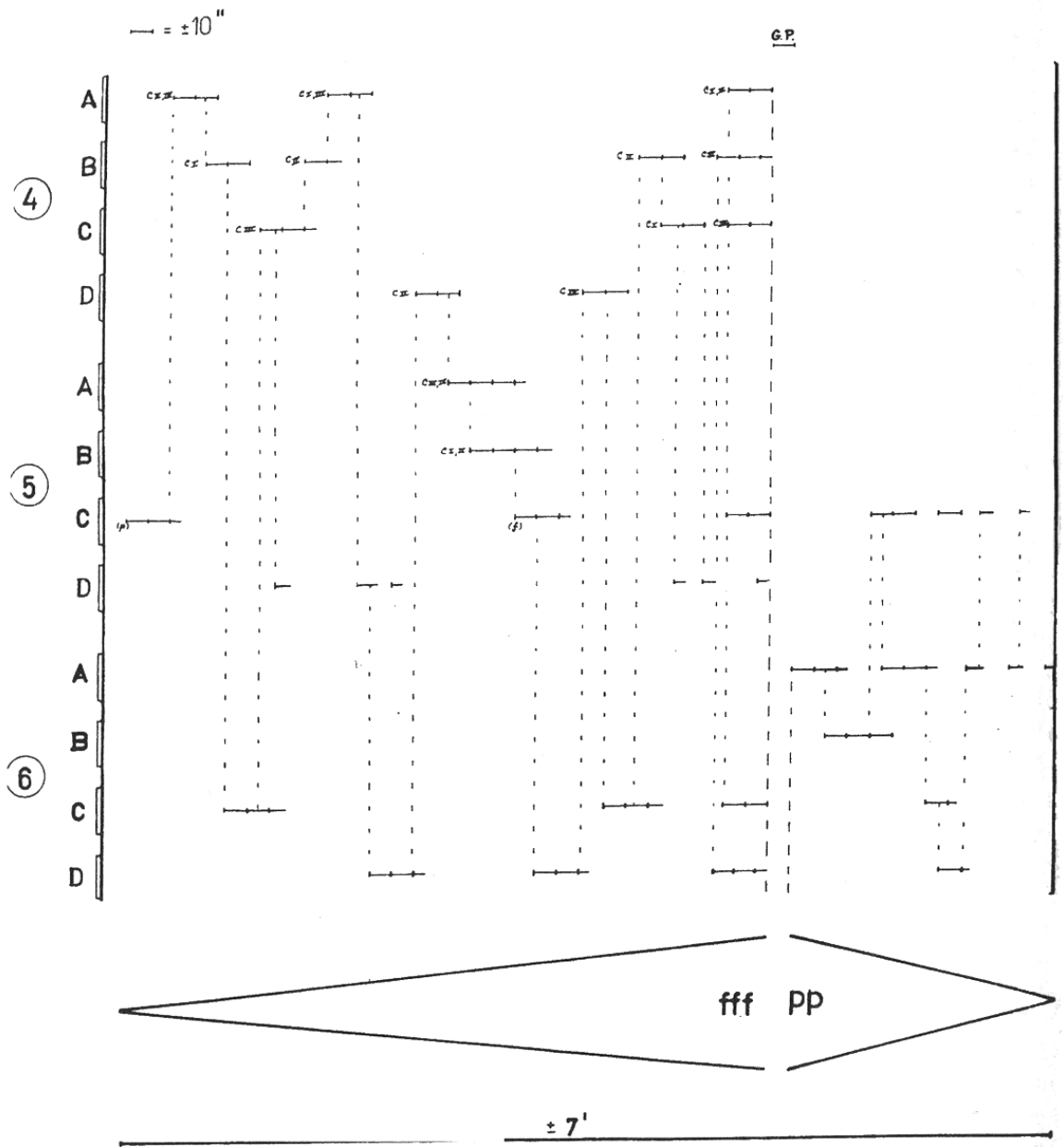
Jedynym elementem wskazującym na odniesienia tonalne są niektóre fragmenty opracowania muzycznego Psalmów. W pozostałych partiach – orkiestrowych i chóralnych – pojawiają się glissanda, klastery, dźwięki o niesprecyzowanej wysokości, efekty szmerowe, fluktuacje – nierównoczesne rozpoczynanie partii przez poszczególne głosy i instrumenty, fragmenty zawierające mikrotony (dźwięki podwyższone lub obniżone o 1/5 tonu), panuje swoboda agogiczna wiodąca aż do częściowego, kontrolowanego aleatoryzmu. Zwraca uwagę ogromna różnorodność artykulacji partii wokalnych – od *staccato* do płynnego *quasi-recitando* na jednym tonie recytacyjnym i *glissando*, od śpiewnych partii polifonicznych do efektów *Sprechgesang*, *sussurrando* i recytacji (przykład 6).

Słowo i muzyka tworzą w *Todesfuge* integralną całość. Związek między nimi jest tego rodzaju, że niemożliwe jest nieodbieranie ich jako jedności. Najlepszą analogią dla zobrazowania owego zespolenia wydaje się – nie przez przypadek – śpiew modlitewny: to, co wyrażone na zewnątrz, zmaterializowane, a więc brzmienie głosu, jest symbolem treści niewyrażalnej. Symbolizuje, czyli uobecnia to, co symbolizowane. Słowo i głos łączą się w swej materialności, ale wskazują na inną, symboliczną rzeczywistość. W *Todesfuge* właściwości brzmieniowe słów, różnorodne możliwości ich artykułowania, doprowadzają do swego rodzaju zamiany funkcji, na co zresztą zwraca uwagę sam kompozytor:

Użyłem znanego wiersza Paula Celana *Die Todesfuge*. Podczas wykonania [utworu] jest on zupełnie niezrozumiały, dlatego od czasu do czasu rozważałem, czy nie poprzedzić koncertu jego deklamacją, ale prawdę mówiąc, w rzeczywistości nie jest to aż tak istotne. A przyczyną tego jest fakt, że tekst zostaje odegrany (*act*) w muzyce – to jest dramat i teatr⁵¹.

⁵¹ Cyt. za: B. van Putten. *Hans Kox: Return to the critical mass*. „Key Notes” XXIX (1995), nr 4, s. 15.

SCHEME ④ till ⑦



att. sub. ⑦

5
4
3
2
1
000 I

PLAURE ET FRONDE ET DAUA SUB LIBANO R. IHS LABOR ET VANO A. T. I. I. I. I.

50

I VIOLINS I
II VIOLINS II
III VIOLAS
IV CELLOS & DOUBLE BASSES

p *p.p* *arco*

REPLICA
AD
LIB.

50

Violins I
Violins II
Violas
Cellos & Double Basses

p *p.p* *arco*

6A

I S+A
II S+A
III S+A
IV S+A

DER TOD IST EIN MEISTER AUS DEUTSCHLAND STILLE

REPLICA
AD
LIB.

Punkt ciężkości, zarówno w przekazie tragicznego przesłania, jak ujęciu go w ekspresyjną formę, wyraźnie przesuwają się w *Todesfuge* w kierunku muzyki. Proces ten zapoczątkował Celan, ujmując poetyckie słowo w quasi-muzyczną formę, a Kox doprowadził go konsekwentnie do końca – przenosząc niejako poezję na grunt muzyki, zmieniając jej status. Dla dopełnienia obrazu tych przekształceń, w których muzyka jest od początku obecna w poezji, stanowiąc konieczną formę wyrazu, a w pełni uzewnętrznia się w dziele poetycko-muzycznym, nieodzowne będzie przytoczenie pełnej postaci „fugi” Celana, wraz z dodanymi przez Koxa fragmentami ksiąg Starego Testamentu:

Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends
wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts
wir trinken und trinken
wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng
Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt
der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar Margarete
er schreibt es und tritt vor das Haus und es blitzen die Sterne er pfeift seine Rüden herbei
er pfeift seine Juden hervor lässt schaufeln ein Grab in der Erde
er befiehlt uns spielt auf nun zum Tanz

*[Czarne mleko poranku pijemy je wieczór
Pijemy w południe o świcie pijemy je nocą
Pijemy pijemy
Grób kopujemy w powietrzu tam się nie leży ciasno
Człowiek mieszka w tym domu, który się bawi z węzami ten pisze
Pisze gdy zmierzcha do Niemiec złoto twoich włosów Małgorzato
Tak pisze wychodzi przed dom i gwiazdy migocą przyzywa gwizdem swe psy*

*Gwizdem wywleka swych Żydów każe im kopać grób w ziemi
Nam rozkazuje teraz zagrajcie do tańca]*

Quare, Domine, distas procul,
abscondis te temporibus angustiae,
Dum superbit impius, vexatur miser,
capitur dolis quos ille confinxit?

(Psalmus 9B [10], 1–2)

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
wir trinken dich morgens und mittags wir trinken dich abends
wir trinken und trinken
Ein Mann wohnt im Haus und spielt mit den Schlangen der schreibt
der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar Margarete
dein aschenes Haar Sulamith wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng
Er ruft stecht tiefer ins Erdreich ihr einen ihr andern singet und spielt
er greift nach dem Eisen im Gurt er schwingts seine Augen sind blau
stecht tiefer die Spaten ihr einen ihr andern spielt weiter zum Tanz auf

*[Czarne mleko poranku pijemy cię nocą
Pijemy o świcie w południe pijemy cię wieczór
Pijemy pijemy
Człowiek mieszka w tym domu który się bawi z węzami ten pisze
Pisze gdy zmierzcha do Niemiec złoto twoich włosów Małgorzato
Popiół twoich włosów Sulamit kopujemy w powietrzu grób tam się nie leży ciasno*

*Krzyczy głębiej wrzynajcie się w glebę wy tutaj a wy tam śpiewajcie i grajcie
Chwyta za broń u pasa i wymachuje oczy jego niebieskie
Głębiej wrycie łopaty wy tutaj a wy tam dalej grajcie do tańca]*

Ait impius in superbia mentis: 'non vindicabit,
non est Deus': haec est omnis cogitatio eius.
Maledictione os eius plenum est et fraude et dolo,
sub lingua eius labor et vexatio.
Sedet in insidiis prope vicus,
in occultis occidit innocentem,
oculi eius pauperem speculantur.

(*Psalmus* 9B [10], 4, 7–8)

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
wir trinken dich mittags und morgens wir trinken dich abends
wir trinken und trinken
ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete
dein aschenes Haar Sulamith er spielt mit den Schlangen
Er ruft spielt süßer den Tod der Tod ist ein Meister aus Deutschland
er ruft streicht dunkler die Geigen dann steigt ihr als Rauch in die Luft
dann habt ihr ein Grab in den Wolken da liegt man nicht eng

[*Czarne mleko poranku pijemy cię nocą*
Pijemy w południe o świcie pijemy cię wieczór
Pijemy pijemy
Człowiek mieszka w tym domu złoto twoich włosów Małgorzato
Popiół twoich włosów Sulamit ten człowiek się bawi z węzami
Krzyczy słodziej zagrajcie śmierć ta śmierć jest mistrzem z Niemiec
Krzyczy ciemniej ciągnijcie po skrzydłach a z dymem wlecicie w powietrze
Grób wtedy macie w chmurach tam się nie leży ciasno]

Media vita in morte sumus. Quem querimus adjutorem, nisi te, domine,
qui pro peccatis nostris juste irasceris.

Domine, Deus meus, interdiu clamo
nocte lamentor coram te.
Perveniat ad te oratio mea,
inclina aurem tuam ad clamorem meum.
Nam saturata est malis anima mea,
Et inferis vita mea propinquat.

(*Psalmus* 87 [88], 2–4)

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
wir trinken dich mittags der Tod ist ein Meister aus Deutschland
wir trinken dich abends und morgens wir trinken und trinken
der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau
er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich genau
ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete
er hetzt seine Rüden auf uns er schenkt uns ein Grab in der Luft
er spielt mit den Schlangen und träumet der Tod ist ein Meister aus Deutschland
dein goldene Haar Margarete
dein aschenes Haar Sulamith

[*Czarne mleko poranku pijemy cię nocą*
Pijemy w południe śmierć jest mistrzem z Niemiec
Pijemy cię wieczór o świcie pijemy pijemy
Śmierć jest mistrzem z Niemiec niebieskie ma oko
Trafi cię kula z ołowiu trafi celnie głęboko
Człowiek mieszka w tym domu złoto twoich włosów Małgorzato

*Psy swoje na nas poszczuje grobem obdarzy w powietrzu
Z wężami się bawi i marzy śmierć jest mistrzem z Niemiec*

*Złoto twoich włosów Małgorzato
Popiół twoich włosów Sulamit*⁵²

Sanguisugae duae sunt filiae,
dicentes: affer, affer,
tria sunt insaturabilia,
et quartum quod nunquam dicit: sufficit.
Infernus, et os vulvae
et terra quae non satiatur aqua,
ignis vero nunquam dicit: sufficit.

(*Proverbia* 30, 15–16)

II. *For the lost hopes of humanity*, druga część *Requiem for Europe*, o wiele mniej obszerna od pierwszej (w partyturze nr 10–13), dzieli się na dwa fragmenty. Pierwszy z nich zawiera najbardziej bogate i zróżnicowane pod względem artykulacyjnym partie chóralne w całym *Requiem*: równoczesne wykonywanie partii *sussurrando*, *parlando*, *glissando* – zawierających nie tylko pojedyncze słowa, ale też np. śmiech – przez wszystkie cztery chóry *fortissimo*, przy klasterach, glissandach i dźwiękach o nieustalanej wysokości granych przez zespoły instrumentalne, a także ich fluktuacyjne przesunięcia dają razem niezwykle efekt ekspresji (przykład 7).

Drugi fragment zawiera dramatyczne słowa *Kantyku Mojżesza*: „Zapomniałeś o Opoce, która cię zrodziła, nie pomnisz na Boga, co na świat cię wydał. Widział to Jahwe i pełen gniewu wzgardził swoimi synami i córkami. [...] Do mnie należy pomsta i odплата / Bo bliski już dzień ich zagłady / ich los się dopełnia”. Muzyka jest nawiązaniem do *Todesfuge* – pojawiają się fragmenty *recitando*, wykonywane na tonach recytacyjnych, partie chóralne są opracowane polifonicznie, quasi-tonalne, aż do *glissando tutti*. Ostatni akord to czysty, diatoniczny trójdźwięk F-dur śpiewany przez wszystkie chóry (przykład 8).

Być może jako ewokacja „harmonii”, „jedności”, ów finałowy akord stanowi wyjaśnienie inskrypcji umieszczonej przez kompozytora pod ostatnią kreską taktową w partyturze: „Dum spiro, spero” („Dopóki żyję, nie tracę nadziei”). Byłaby ona przeciwwagą dla pesymizmu motta zapisanego na pierwszej stronie partytury: „Vita nostra fumus” („Nasze życie tchnieniem”). A może jeszcze inaczej: może należałoby interpretować obydwa te zdania łącznie? Literalne znaczenie w pewien sposób odsyła do obrazu dymów krematorium w *Todesfuge*, do grobów w powietrzu, w których „nie leży się ciasno”. Natomiast interpretacja dążąca do odczytania pełnego, do objęcia kontekstu całego utworu, wymaga przyjęcia perspektywy metafizycznej, perspektywy – pomimo wszystko – nadziei.

Dopełnieniem *Tryptyku*, jego kulminacją, jest *Anne Frank Cantate (A Child of Light. Hommage to Anne Frank)*, którą kompozytor określił mianem kantaty symfonicznej. Rzeczywiście, jest to wielka, kalejdoskopowo ustrukturowana symfonia na chór, głosy solowe i orkiestrę. Symfoniczne jest w niej bogactwo i różnorodność brzmienia, późnoromantyczny monumentalizm formy. Zaskakuje wielość gatunkowych środków wyrazu: chorał, recytatyw, „surrealistyczna grand opera, barokowa pasja”⁵³.

⁵² Przekład polski: *Fuga śmierci*. Przeł. S.J. Lec. W: P. Celan. *Utwory wybrane / Ausgewählte Gedichte und Prosa*. Wybrał i oprac. R. Krynicki. Przeł. S. Barańczak [i in.]. Kraków 1998, s. 25, 27.

⁵³ B. van Putten, *Hoog spel: Het levensverhaal...*, op. cit., s. 159.

Rit

I, II, III, IV

5
4
3

FRG. PER. QUART

ORG I

11 VI AD
11 VI CD
8 VI C
8 VI L C

1
2
3

TUBE

1
2
3

COR

1
2
3

TRBN 1
2
3

I. T. TAM
II. Cr. C.
III. PPR
IX. PPR

DUM SPIRO, SPERO

Utwór składa się z *Introdukcji* i trzech rozbudowanych części o symbolicznych tytułach: *Nox*, *Mors*, *Lux*. Tekst słowny można podzielić na trzy grupy. Do pierwszej należą teksty poetyckie, podawane w różnych językach: poematy Williama Blake'a (poeta przemawia jakby w imieniu Anny⁵⁴), Celana, fragment lamentu Hioba w przekładzie Martina Bubera, słowa żydowskiej kołysanki w jidysz, jedna z *Elegii duinejskich* Rainera M. Rilkego i *Kaddish* Maschy Kaleko. Muzyka, która jest ich nośnikiem, jest pełna liryzmu, przeważnie solowa, bogata w melizmaty, refleksyjna w nastroju. Drugą grupę stanowią starotestamentowe fragmenty biblijne w języku łacińskim – z ksiąg: Psalmów, Hioba, Estery, Ezechiela i Księgi Lamentów Jeremiasza. Są one wykonywane w przeważającej mierze przez chóry na sposób quasi-chorałowy. Trzecią grupę tworzą te teksty, które są związane z narracją, posiadają silny ładunek dramatyczny. Niezwykle jest naprzemienne *recitando* fragmentów z Księgi Estery opisujących eksterminację Żydów przez Hassana i następnie ich niemal dosłowne powtórzenia zaczerpnięte z przemówień Hitlera. W drugiej części kantaty z kolei taką bezpośrednią relacją – porównywalną do partii testa – jest fragment zeznań esesmanów zaczerpniętych z publikacji *KL Auschwitz in den Augen der SS*.

Najbardziej przejmujący, wstrząsający wręcz fragment kantaty to zawarty w drugiej części: *Mors* dokładny, beznamiętny opis marszu do komory gazowej. Śmierć została zobrazowana przez pauzę generalną po słowach: „Nach drei Minuten ist in der Kammer alles tot” [„Po trzech minutach wszyscy są martwi”]. Makabryczny, budzący grozę sens tej niezwykle plastycznie przedstawionej sceny znajduje zwielokrotnienie w relacji o dziecku, które jakimś cudem zagięło się i uniknęło śmierci w komorze, ale zostało zastrzelone przez esesmana. Tworzą się wówczas różne płaszczyzny brzmieniowe: na pierwszym planie usytuowana jest melorecytacja słów esesmana przez głos basowy, na drugim śpiewana przez sopran kołysanka: „Schluf mine faygele, Mach tzu dine aygele, Eye lu lu lu...”, a na trzecim powtarzane przez chóry zdanie: „Mein Gott, Lebend ins Gas” [„Mój Boże, żywych do gazu”], wreszcie fraza sopranu solo: „Wo, wo, wo ist der Lebende Gott?” [„Gdzie jest Bóg Żywy?”]. Wreszcie pozostaje tylko trzeci plan: chór śpiewa coraz ciszej, aż do *pianissimo*, frazę zawierającą błaganie: „Lass mich leben” [„Pozwól mi żyć!”], w końcu milknąc zupełnie. Słowa relacji: „Po trzech minutach wszyscy w komorze są martwi” [„Nach drei Minuten ist in der Kammer alles tot”] recytowane *ppp* na dźwięku „cis” przez bas solo, zakończone pauzą generalną, doprowadzają do końca tę kulminację całej kantaty – ciszę, która jest krzykiem (przykład 9).

Anne Frank, zmarła w Auschwitz holenderska dziewczynka żydowskiego pochodzenia, której pamięci dedykowana jest *Kantata*, zanotowała w swym *Dzienniku* pod datą 15 lipca 1944, krótko przed aresztowaniem:

To wielki cud, że nie zrezygnowałam ze wszystkich swoich oczekiwań, bo wydają się absurdalne i niewykonalne. Mocno się ich jednak trzymam, mimo wszystko, ponieważ wciąż jeszcze wierzę w wewnętrzną dobroć ludzi. Zupełnie niemożliwe jest dla mnie budowanie wszystkiego na bazie śmierci, nędzy i zamieszania. Widzę, jak świat powoli, coraz bardziej zostaje przeobrażony w pustynię, coraz głośniejszy nadciągający grom, który i nas uśmierci, współczuję milionom ludzi w ich cierpieniu, a jednak, kiedy spoglądam na niebo, myślę, że to wszystko obróci się znowu na dobre, że i te potworności ustaną, że w świecie znowu nastaną spokój i pokój⁵⁵.

Wyrazem podobnej nadziei jest trzecia część: *Lux*, w której przeważają fragmenty liryczne, wykonywane w kameralnej obsadzie. Monumentalny aparat orkiestrowy zostaje zredukowany, np. w dialogu skrzypiec z wyśpiewującym wersy poezji Rilkego sopranem (przykład 10).

⁵⁴ *Ibidem*, s. 161.

⁵⁵ A. Frank, *Dziennik: (Oficyna) 12 czerwca 1942 – 1 sierpnia 1944*. Przeł. A. Dehue-Oczko. Kraków 2003, s. 308–309.

37

↓ t60

3/4

ritenuto

Soprano (S): *pp* (L) = NEN ... *pp* ... *lunga*

Alto (A): *pp* ... *pp* ... *lunga*

Tenore (T): *pp* ... *pp* ... *lunga*

Basso (B): *pp* ... *pp* ... *lunga*

Solo Soprano (Solo Spr): *pp* ... *pp* ... *lunga*

Solo Bass (Solo Bass): *pp* ... *pp* ... *lunga*

Clarineto (Cl): *pp* ... *pp* ... *ppp*

Lyrics: LASSE MENTRE; FASCHICH ER NEN; NACH DREI MINUTEN IST IN DER KIMMER ALLES ...

3 GRAVE INTENSO ↓ t60

2

Vl I: *fff*

Vl II: *fff*

Vcllo (Vcl): *fff*

Vclonino (Vcln): *fff*

Vclonino (Vcln): *fff*

Clarineto (Cl): *fff*

34.

Przykład 9. Hans Kox, Anne Frank Cantate, II. Mors, fragment nr 37, s. 34

PARS III

LUX

5/4 3/4 5/4 3/4 5/4 3/4 5/4

Fl Fl Pic Cl Fg Cel Vla Vln I Vln II Vcl Cb

Sopr.

Was wirst du tun, Gott, wenn ich sterbe? Ich bin dein Knecht.

42 43

W kantacie *Światło* przychodzi dopiero po *Śmierci* – ta symbolika w sposób czytelny wprowadza metafizyczny wymiar. Końcowy dwugłos, śpiewany przez kontralt i bas (użycie właśnie tych głosów jest również symboliczne: przywołuje ich rolę *dramatis personae* w poprzednich częściach kantaty: *Nox i Mors*) zawiera maksymę św. Augustyna: „Mala sunt tempora, / sed nos sumus tempora” (przykład 11).

W pierwszym momencie można byłoby w tych słowach usłyszeć wyłącznie pesymistyczny wydźwięk („nihilistyczny morał”⁵⁶). Jest w nich też jednak element zrozumienia, że wydarzenia historyczne tworzą całość, w której nieludzkie czasy zagłady nie są mimo wszystko wyjątkiem. Co więcej, te „powtórzenia” mają swój sens – są przestrożą, chronią przed złudnym poczuciem bezpieczeństwa. Kox wypowiedział podobną myśl także poza swą muzyką, stwierdzając: „[...] zauważyłem, że wszystko się powtarza – na ziemi nic się nie zmieniło od Kaina i Abla”⁵⁷. Jednak muzyka zdaje się wyłamywać z tego zakłętego kręgu zła i niemocy. Według słów kompozytora w nocy poprzedzającej partyturę *Kantaty Anny Frank*, partie sopranu solo symbolizują postać Anny, kontralt i bas przyporządkowane są rolom świadków, zaś orkiestra symbolizuje wzajemne międzypersonalne relacje⁵⁸ wszystkich postaci uczestniczących w tym *sym-fonicznym* (a więc kosmicznym) dramacie.

„Człowiek to nie jest piękne zwierzę. Jedyne, co go ratuje, to jego myśli, dzieła sztuki, jego twórczość” – Barbara Skarga właśnie w sztuce zauważyła szansę ocalenia człowieczeństwa⁵⁹. Ocalenie to możliwe jest jednak tylko poprzez dostrzeżenie w drugim ‘Innego’ – objawienie ‘twarzy’, które domaga się radykalnej etycznej odpowiedzi⁶⁰. Jak stwierdził Ryszard Kapuściński, słowem-kluczem dla opisanego współczesnego świata jest przymiotnik „masowy”. „[...] jest więc masowa kultura i masowa histeria, masowe gusta (czy raczej brak gustu) i masowy obłęd, masowe zniewolenie i wreszcie – masowa zagłada”⁶¹, a *Samotność tłumy* oznacza zagubienie jednostki: anonimowej, pozbawionej tożsamości, pozbawionej ‘twarzy’. Tymczasem sztuka – przynajmniej ta, która zasługuje na swe miano – nie poddaje się tej dehumanizującej tendencji, zwraca się zawsze do jednostki, wyodrębnionej z masy, traktowanej podmiotowo. Zatem rodzi się pytanie natury ontologicznej: czy może jest tak, że dzieło sztuki poprzez sam fakt swego istnienia zawiera to najważniejsze, uogólnione przesłanie: o człowieczeństwie, którego nie wolno pominąć, stając wobec ‘Innego’, odkrywając jego ‘twarz’, jego ludzką godność?

Tryptyk Koxa może podsunąć odpowiedzi na pytanie, które sformułował Theodor W. Adorno: pytanie o prawomocność istnienia sztuki po Auschwitz. Powtórzył je też, podtrzymując jego wagę, Hans-Georg Gadamer: „Czy w naszej cywilizacji poeta ma jeszcze do spełnienia jakieś zadanie? [...] czy jest jeszcze pora na sztukę”⁶², a w postaci o wiele bardziej radykalnej tę samą kwestię podniósł Pascal Quignard, który oskarżył muzykę o współudział w zbrodni ludobójstwa⁶³. Jest to konsekwencja innych dwóch pytań: „Co Auschwitz dodał do

⁵⁶ B. van Putten, *Hoog spel: Het levensverhaal...*, op. cit., s. 173.

⁵⁷ B. van Putten, *Hans Kox*, op. cit.

⁵⁸ H. Kox, *Anne Frank Cantate. A Child of Light* (1984, rev. 2001) [partytura]. Donemus. Amsterdam 2001, s. 1.

⁵⁹ B. Skarga, J. Kurski, *Człowiek to nie jest piękne zwierzę. Z prof. Barbarą Skargą rozmawia Jarosław Kurski*. „Gazeta Wyborcza” 17–18 kwietnia 2004, s. 15.

⁶⁰ Zob. E. Lévinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*. Przeł. M. Kowalska, przekład przejrzał J. Migasiński. Warszawa 2002.

⁶¹ R. Kapuściński, *Ten Inny*. Kraków 2006, s. 54.

⁶² H.-G. Gadamer, *Czy poeci umilkną?* Przeł. M. Łukasiewicz. Bydgoszcz 1998, s. 36.

⁶³ P. Quignard, *Nienawiść do muzyki*. Przeł. E. Wieleżyńska. „Literatura na Świecie” 2004, nr 1–2, s. 183.

naszej wiedzy o bezmiarze okropności, jakie ludzie mogą wyrządzać i zawsze wyrządzali innym ludziom?” i dlaczego Bóg na to zezwolił, a nawet: „Jaki Bóg mógł pozwolić, by coś takiego się wydarzyło?”⁶⁴.

Odpowiedzią, według Hansa Jonasa, jest słabość Boga, wyrzeczenie się wszechmocy jako konsekwencja wolności człowieka: cierpienie Boga zawarte jest w ludzkim cierpieniu: „[...] Nieskończony wyzbył się siebie, pod względem swej mocy, ku skończonemu bytowi, a tym samym wydał się w jego ręce”⁶⁵. Chrześcijaństwo daje inną, prawdopodobnie lepszą odpowiedź, bo nie ucieka od paradoksu, tylko go rozwiązuje: Nieskończony nie wyzbył się swej wszechmocy, gdyż Wcielenie nie oznaczało słabości – bezbronność Nowonarodzonego była właśnie przejawem Jego Wszechmocy.

Pytanie o Auschwitz, o nienawiść, przemoc, okrucieństwo, nie jest tylko sprawą Żydów, dotyczy całej ludzkości wszystkich czasów, od historii Abła i Kaina począwszy, a przede wszystkim stoi przed każdą ludzką osobą. Jego rozstrzygnięcie dokonuje się codziennie, potwierdzone w trudzie kolejnych wyborów, a muzyka, poezja, sztuka, wiernie tym ludzkim zmaganiom towarzyszą. Jednak odpowiedź jest w nich już antycypowana.

Również Kox swą muzyką włącza się w uniwersalny w sztuce nurt sprzeciwu wobec okrucieństwa, nienawiści do 'Innego' – wobec antysemityzmu. „Antysemityzmu” rozumiane go najszerzej, nieograniczonego do wybranej tylko nacji czy kultury. Takie właśnie pojęcie można odnaleźć w jednej z książek Emmanuela Lévinasa. Słynny francuski filozof żydowskiego pochodzenia dedykował swą pracę: „Pamięci najbliższych spośród sześciu milionów zamordowanych przez narodowych socjalistów, obok milionów istot ludzkich różnych wyznań i narodowości, będących ofiarami tej samej nienawiści do drugiego człowieka, tego samego antysemityzmu”⁶⁶.

Przytoczoną dedykację, zwłaszcza z akcentem na drugi jej człon, można by – bez ryzyka popełnienia nadużycia – umieścić w partyturach Koksa. Jego dzieło w pełni na to zasługuje, i to bynajmniej nie tylko z powodu podejmowanych w nim częstokroć wielkich, ponadczasowych tematów: zagadki człowieczego bytowania w dramatycznej przestrzeni między cierpieniem i nadzieją, doznawanym okrucieństwem i ufnością w ludzką dobroć, a także paradoksu konieczności wyboru dobra w sytuacji bycia wobec 'Innego'. Przesądza o tym przede wszystkim sama muzyka.

⁶⁴ H. Jonas, *Idea Boga po Auschwitz*. Przeł. G. Sowinski. Kraków 2003, s. 32–33.

⁶⁵ *Ibidem*, s. 45.

⁶⁶ E. Lévinas. *Inaczej niż być lub ponad istotą*. Przeł. P. Mrówczyński. Warszawa 2000, s. 5.