

Agnieszka Nowok-Zych

Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach,
Wydział Kompozycji, Interpretacji, Edukacji i Jazzu,
Katedra Kompozycji i Teorii Muzyki

ORCID: 0000-0003-0329-6786

Symfonia pocieszenia? Rzecz o *XXI Symfonii „Kadysz”* na sopran i orkiestrę op. 152 Mieczysława Wajnerberga

DOI: 10.14746/rfn.2017.18.3

*Niechaj Wiekuisty pocieszy Ciebie oraz wszystkich tych,
którzy oplakują Syjon i Jerozolimę¹*

Choć twórczość „kompozytora z trzech światów” – jak nazwała Mieczysława Wajnerberga w tytule swojej książki Danuta Gwizdalanka² – zaczyna powoli przeżywać swoje odrodzenie, i tak niesamowity wydaje się fakt, iż jego dorobek artystyczny pozostaje zagadką czy tajemnicą dla szerokiego grona odbiorców: tak zawodowych muzyków, jak i melomanów. Mimo iż w roku bieżącym mija 21 rocznica śmierci urodzonego w Warszawie kompozytora, jak dotąd pojawiły się jedynie dwa całościowe opracowania jego życiorysu i twórczości, i to w skali światowej. Jak podaje powołane przez Linusa Rotha³ International Mieczysław

Weinberg Society⁴, poza publikacją Danuty Gwizdalanki sportretowania Wajnerberga podjął się brytyjski muzykolog David Fanning, w pierwszej w historii (!) książce poświęconej Wajnerbergowi, która ukazała się w roku 2010⁵ we współpracy z wydawnictwem Peermusic Classical – najważniejszym wydawcą dzieł Wajnerberga, zwłaszcza w zakresie jego kompozycji symfonicznych. Poruszające świadectwo życia Mieczysława Wajnerberga w opisie Fanninga oraz partytura tytułowej symfonii wydana nakładem Peermusic Classical stała się punktem wyjścia dla poniższej próby charakterystyki ostatniej ukończonej symfonii Wajnerberga, którą sam twórca opatrzył podtytułem *Kadysz*.

Symfonia w dorobku Wajnerberga odgrywa rolę niebagatelną. Symfonię jako gatunek rozwijał przez ponad pięć dekad. Skomponował 21 symfonii

¹ Formuła, którą żegnają się Żydzi na zakończenie ceremonii pogrzebowej oraz opuszczając dom żałobnika; por. M. Stern, *Co to jest Judaizm? Odpowiedzi na najczęściej stawiane pytania*, przeł. M. Ruta, Kraków 2003, s. 56–62.

² D. Gwizdalanka, *Mieczysław Wajnerberg: kompozytor z trzech światów*, Poznań 2013.

³ Linus Roth (ur. 1977) – wybitny skrzypek, propagator muzyki Mieczysława Wajnerberga, założyciel Międzynarodowego Towarzystwa Mieczysława Wajnerberga w roku 2015; z sukcesem dokonał nagrań wszystkich jego sonat na skrzypce i fortepian, *Koncertu skrzypcowego* oraz *Concertina*, docenionych przez publiczność i międzynarodową krytykę. Oficjalna strona artysty <https://www.linusroth.com/> (dostęp 09.09.2017).

⁴ http://www.weinbergsociety.com/index.php?article_id=22&clang=0 (dostęp 09.09.2017).

⁵ D. Fanning, *Mieczysław Weinberg: In Search of Freedom*, Hofheim 2010. Autorka niniejszego studium wszystkie przykłady muzyczne cytuję zgodnie z partyturą wydaną przez Peermusic Classical, dziękując równocześnie wydawnictwu za zgodę na wykorzystanie wybranych przykładów.

(22. pozostała nieukończona; liczba ta nie uwzględnia też symfonii kameralnych). Pierwsza symfonia op. 10 powstała w roku 1942 (kompozytor miał wówczas 23 lata), ostatnia – niedokończony opus 154 – dwa lata przed śmiercią Wajnerberga w 1994 roku. Symfonia 21 *Kadysz* należy do szczególnej grupy dzieł symfonicznych polskiego twórcy – symfoniki wokально-instrumentalnej, będącej niezwykle w jego dorobku środkiem artystycznej wypowiedzi dzięki zawartej w nich pieczołowicie wybieranej przez Wajnerberga warstwie słownej, niosącej dodatkowy ładunek emocjonalny i pozamuzyczną treść. Do symfonii tych należą: *Symfonia* nr 6 do słów Lwa Kwitko, Szmula Halkina i Michaiła Łukonina na chór chłopięcy i orkiestrę op. 79 (1962–1963), *Symfonia* nr 8 *Kwiaty polskie* do słów Juliana Tuwima na tenor, chór chłopięcy i orkiestrę kameralną op. 87 (1965), *Symfonia* nr 9 *Wiersze ocalałe* do słów Juliana Tuwima i Władysława Broniewskiego dla recytatora, chóru i orkiestry op. 93 (1967), *Symfonia* nr 11 *Uroczysta* do słów poetów rewolucyjnych na chór i orkiestrę op. 101 (1969–1970), *Symfonia* nr 15 *Wierzę w tę ziemię!* do słów Michaiła Dudina na sopran, baryton, chór żeński i orkiestrę, op. 119 (1977), *Symfonia* nr 18 *Wojna – nie ma straszliwszego słowa* do słów Siergieja Orłowa i Aleksandra Twardowskiego na chór i orkiestrę op. 138 (1986) i wreszcie *Symfonia* nr 21 *Kadysz* na sopran i orkiestrę op. 152, napisana w latach 1988–1991⁶. Co znamienne: napisana na sopran bez słów – orkiestrze towarzyszyć będzie wybrzmiewająca, zwłaszcza w wysokim rejestrze, obszerna wokaliza wieńcząca dzieło. Wcześniej Wajnerberg z niezwykłą precyzją i starannością wybierał umuzyczniane przez siebie teksty. Czy w związku z tym, iż było to jedno z ostatnich jego dzieł, uznał, iż wszystko, co ważne, zostało już powiedziane? Być może nic nie było w stanie lepiej wyrazić emocji związanych z dedykacją symfonii niż sopranowe eksklamacje, niż „pieśń bez słów”? Żadne słowa bowiem nie są adekwatnym komentarzem dla wojennej gehenny, wszechobecnej śmierci oraz jej widma prześladowającego ludzką codzienność w związku z przeżyтыми chwilami grozy i terroru. *Symfonia* nr 21 dedykowana jest pamięci ofiar warszawskiego getta. Ze względu na szeroko propagowane w twórczości Wajnerberga idee

humanizmu oraz odczuwany przez niego obowiązek dania świadectwa przeżytej tragedii – przez szacunek dla tych, którzy zginęli, jak i jako nauka dla przyszłych pokoleń – dedykację symfonii można dodatkowo rozumieć jeszcze w szerszym zakresie, jako poświęconą wszystkim – zwłaszcza tym najbardziej bezbronny – ofiarom działań wojennych. Dedykacja związana jest również z bolesnym dla Wajnerberga epizodem biograficznym. Rodzina kompozytora miała zostać zamordowana właśnie za murami warszawskiego getta i dopiero po wielu latach dotarła do niego informacja, iż bliscy zostali przetransportowani do getta w Łodzi, a stamtąd do obozu pracy w Trawninkach, gdzie wszyscy ponieśli śmierć⁷. Jak powiedział sam Wajnerberg:

Wiele z moich utworów dotyka tematu wojny. Nie był to mój wybór. Został mi podyktowany przez mój los i przez tragiczny los moich bliskich. Moim moralnym obowiązkiem jest pisać o wojnie i o tych wszystkich strasznych zdarzeniach, które były udziałem ludzi w naszym stuleciu⁸.



Przykład 1. Początek *Symfonii* nr 21 *Kadysz* Mieczysława Wajnerberga, t. 1–4.

Symfonia nr 21, paradoksalnie, jest dziełem monumentalnym i „kameralnym” zarazem. Monumentalność dotyczy tak zakresu składu wykonawczego – wielka orkiestra symfoniczna – jak i czasu jej trwania: *Kadysz* trwa blisko godzinę. Dzieło jest 1-częściowe, wewnętrznie złożone z sześciu ogniw następujących

⁶ Wykaz utworów podany za: D. Gwizdalanka, *Mieczysław Wajnerberg...*, op. cit., s. 64–65.

⁷ D. Gwizdalanka, *Mieczysław Wajnerberg...*, op. cit., s. 60.

⁸ D. Fanning, *Mieczysław Weinberg...*, op. cit., s. 129, przekład własny; cytat pochodzi z wywiadu Iriny Żmodjak przeprowadzonego z kompozytorem: *Czesność, prawdziwość polnaja otdacza*, „Sowietskaja Muzika” 1988 nr 9, s. 23.

po sobie *attacca*, skontrastowanych przede wszystkim pod względem doboru środków agogicznych oraz kolorystycznych: *Largo* – *Allegro molto* – *Largo* – *Presto* – *Andantino* – *Lento*. Kameralność z kolei dotyczy sposobu i tonu wypowiedzi: Wajnberg niejednokrotnie oddaje głos małym składom instrumentalnym, nie raz duetom lub partiom solowym, pozwalając im na prowadzenie narracji wyciszzonej, stonowanej, bardzo intymnej.

Choć twórczość Wajnberga – jako przedstawiciela symfoniki radzieckiej i zaufanego przyjaciela Dymitra Szostakowicza – często nasuwa skojarzenia i chęć porównywania jej ze środkami stosowanymi przez autora *Lady Makbet mceńskiego powiatu*, należy jednak dystansować się od szukania zbyt wielu stycznych oraz „nadmiernych zażyłości muzycznych” między nimi. Przyklejanie Wajnbergowi łatki „podobnego do Szostakowicza” jest prawdziwe w zakresie stosowania przezeń podobnych melodyczno-rytmicznych idiomów i struktur formalnych, odbiera jednak jego twórczości znamiona oryginalności i indywidualności. To, co z pewnością obecne jest u obydwu znakomitych kompozytorów – zwłaszcza w dojrzałym okresie twórczości – to stosowanie licznych muzycznych cytatów, z predylekcją do autocytatu. Tak jest i w symfonii *Kadysz*, która w tym kontekście zdaje się być „dziełem–puentą”, tak w zakresie określenia własnej tożsamości twórczej, jak i narodowej⁹.

Largo wprowadza słuchacza w świat Wajnberga zdecydowanie, ale z nutą tęsknoty i wyciszenia. Do „głosu” – i nie jest to metafora zastosowana na wyrost – dochodzą skrzypce solo, które nie tylko stają w opozycji do całego składu, ale których partia przynosi również żydowskie reminiscencje. Fanning wskazuje na intrygujący trop, iż jest to parafraza Mahlerowskiej pieśni z cyklu *Des Knaben Wunderhorn*. Autor ma na myśli *Das irdische Leben* i pojawiający się w niej refren: *Mutter, ah Mutter, es hungert mich* – „Mamo, och, mamo, jestem głodny”.



Przykład 2. Fragment solowej partii skrzypiec, t. 33–40.

Cytat z *Czarodziejskiego rogu chłopca* nie jest odosobnioną aluzją do poetyki Mahlerowskiej, bliższej Wajnbergowi niż mogłoby się to z pozoru wydawać. Jak wskazuje Gwizdalanka, Wajnberg miał okazję poznać jego symfonię dzięki Szostakowiczowi, którego twórczość Mahlera niezwykle pociągała¹⁰. „Pokrewieństwo dusz” pomiędzy Wajnbergiem a Mahlerem wyczuwalne jest również w charakterystycznym chorale instrumentów dętych blaszanych, który – uroczyście pojawiający się i bezbłędnie rozpoznawalny dzięki Mahlerowskiej poetyce w ogniu pierwszym – zabrzmi również w pozostałych częściach *Kadyszu* w sposób mniej lub bardziej wyrazisty. Na temat zastosowanej chorałowej gry instrumentów dętych blaszanych sam kompozytor wypowiedział się następująco:

Chciałbym móc powiedzieć, że Bóg jest we wszystkim. Pewien rodzaj chorału wykorzystałem w swojej pierwszej *Symfonii*, w *Symfonii* nr 8, w muzyce do sztuki Korostiliowa *Warszawski alarm* i w kantacie *Dziennik miłości*. Ten sam chorał stanowi dominujący temat w mojej 21-szej *Symfonii*, dedykowanej Powstaniu w Getcie Warszawskim. To nie melodia sakralna, ale coś pochodzącego z wnętrza mnie: elementarne, esencjonalne brzmienia¹¹.

⁹ Cytaty wykorzystane w *Symfonii* op. 152 podaję za Davidem Fanningiem, który je zidentyfikował. Dokładny ich opis podaję za: D. Fanning, *Mieczysław Weinberg...*, op. cit., s. 163, oraz esejem Fanninga, *Mieczysław Weinberg: Memories of Poland* zawartym w książeczce płytowej do nagrania symfonii: Mieczysław Wajnberg, *Symphony no. 21 op. 152, „Kaddish”, Polish Tunes op. 47, no 2*; Veronika Bartenyeva (soprano), Siberian Symphony Orchestra, Dymitry Vasiliev – conductor, TOCC0193, Toccata Classic, London 2014.

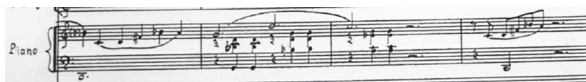
¹⁰ D. Gwizdalanka, *Mieczysław Wajnberg...*, op. cit., s. 59.

¹¹ D. Fanning, *Mieczysław Weinberg: Memories...*, op. cit., s. 4, przekład własny.



Przykład 3. Fragment „chorału” instrumentów dętych blaszanych, t. 77–80.

Niezmiernie istotną rolę pełni w utworze fortepian, traktowany nie tylko jako instrument prowadzący wiodącą narrację, ale nade wszystko instrument-symbol, niosący odniesienia do polskich korzeni Wajnerberga oraz poczucia jego tożsamości narodowej i artystycznej. Sam Wajnerberg był świetnym pianistą – wiadomo, że wraz z Szostakowiczem wykonywali swoje symfonie na fortepianie w układzie na cztery ręce. Wajnerberg zastąpił też Szostakowicza podczas prawykonania jego *Siedmiu romansów* do słów Aleksandra Błoka op. 127¹². Najbardziej znaczącym cytatem w części I okazuje się początek pierwszej ballady Fryderyka Chopina, *Ballady g-moll* op. 23, będącej tu znakiem polskiego pochodzenia kompozytora, z kolei żałobny ton kompozycji – odniesieniem do cierpień narodu polskiego podczas II wojny światowej¹³:



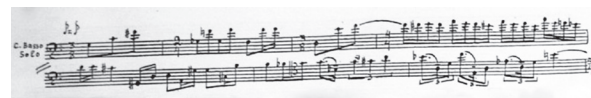
Przykład 4. Cytat z *Ballady g-moll* op. 23 Fryderyka Chopina, t. 140–143.

¹² Prawykonanie odbyło się 25 października 1967 roku w Konserwatorium Moskiewskim.

¹³ D. Fanning, *Mieczysław Weinberg: Memories...*, op. cit., s. 4. Fanning – zarówno w eseju, jak i w biografii Wajnerberga swojego autorstwa – zwraca uwagę, że cytaty ten przywołuje na myśl scenę z filmu *Pianista* Romana Polańskiego, kiedy to Władysław Szpilman wykonuje *Balladę* przed oficerem Wehrmachtu, który później otacza go swoją opieką. Istnieje możliwość (choć to tylko przypuszczenie), iż Wajnerberg czytał pamiętniki Szpilmana *Śmierć miasta*, wydane w 1946 roku, na których oparty został film Polańskiego. Według wspomnień pianisty, wykonywanym przezeń utworem był *Nokturn cis-moll* op. posth. Fryderyka Chopina; por. D. Fanning, *Mieczysław Weinberg: In Search...*, op. cit., s.163, oraz: idem, *Mieczysław Weinberg: Memoires...*, op. cit., s. 4–5.

Oniryczna, nieziemski wręcz tkanka wytworzona w partiach sekcji perkusyjnej wprowadza słuchacza bezpośrednio do drugiego ogniwa, *Allegro molto*. To część dynamiczna, w której ścierają się ze sobą masy kontrapunktycznych gąszczy poszczególnych sekcji, sprawiające wrażenie tumultu i chaosu. Najbardziej sugestywnym odwołaniem do twórczości własnej Wajnerberga okazuje się cytaty z II części czwartego *Kwartetu smyczkowego* op. 20, który objawia się w obsesyjnym ostinacie instrumentów dętych drewnianych oraz temacie budzącym skojarzenia z muzyką żydowską, powierzonym wiolonczelom i kontrabasom.

Largo rozpoczyna wejście instrumentów dętych blaszanych i perkusyjnych. Uwagę należy poświęcić zwłaszcza dwóm elementom strukturalnym tego ogniwa. Pierwszy z nich to narracja prowadzona przez kontrabas. Przywołuje ona na myśl pełną żalu i namiętności lamentację. Jak zauważa Fanning, tego typu kontrabasowe lamenty pojawiają się wielokrotnie w twórczości Wajnerberga, m.in.: w *Symfonii* nr 10 op. 98, w *Requiem* op. 96, w *Symfonii kameralnej* nr 4 op. 153 (powstałej zaraz po *Kadyszu*). Ten wykorzystany w *Symfonii* nr 21 op. 152 pochodzi bezpośrednio z III części *Sonaty* na kontrabas solo op. 108. Wiadomo również, że Wajnerberg podczas pracy nad *Symfonią* nr 21 rozważał nadanie jej innego tytułu, a wśród propozycji pojawił się również *Lament*. „Lamentacyjność” ostatniej ukończonej przezeń symfonii przejawia się niemalże ilustracyjnie w stosunku do ludzkiego lamentu, rozumianego jako płacz, skarga. Obsesyjnym myśłem lamentującego i powtarzanym przezeń kwestiom mogą odpowiadać liczne ostinata. Narracja *Kadyszu* jest równocześnie emocjonalna, ale i statyczna – „zamarła” w „bezruchu”; pełna napięcia poprzez powtarzalność formuł, niby takich samych, ale za każdym razem nieco innych, przekształcanych – Wajnerberg wielokrotnie stosuje różnorodne warianty zaproponowanych przez siebie komórek melodyczno-rytmicznych.



Przykład 5. „Lament” kontrabas, t. 388–394.

Po raz pierwszy niezwykle wyraźnie pojawia się również w utworze idiom muzyki żydowskiej pod

postać muzyki klezmerskiej w narracji klarnetu, skrzypiec oraz kontrabasu (w szkicu Wajnerberga znajduje się adnotacja, iż to „klezmerska orkiestra”). Na czele grupy staje klarnet, najbardziej kojarzony z kulturą klezmerską, którego partia nosi znamiona muzyki nieco jarmarcznej i sarkastycznej.



64

Przykład 6. Idiom żydowski w *Symfonii* nr 21, t. 401–409.

Presto z kolei – powracając myślą do dygresji na temat stycznych w twórczości dwóch wielkich symfoniaków – jest najbardziej „szostakowiczowskie”: narracja

przypomina szaleńczy galop, którego znakomita orkiestracja wykorzystuje silne kontrasty wykonawcze w ramach poszczególnych sekcji instrumentalnych. Pojawia się również charakterystyczna dla Szostakowicza pulsująca, sarkastyczna perkusja. Słuchacz odbiera czwarte ogniwo jako prześmiewcze. Zakończenie jednak przynosi wytchnienie – narracja muzyczna zamiera, wprowadzając aurę nieziemskiego, onirycznego *Andantina*. Pomysły muzyczne wykorzystane w *Presto* mają swoje korzenie we wczesnej twórczości Wajnerberga – stanowią pewną „rewizję” muzycznych idei zaproponowanych w op. 20 – *Kwartecie smyczkowym* nr 4, napisanym w roku 1945¹⁴.

Andantino przygotowuje odbiorcę do wielkiego finału. Wyróżnia je statyka oraz płynne narracyjne przejścia pomiędzy muzycznymi przestrzeniami bezkresu, otchłani i dysonującego liryzmu. Pewnym „leitmotivem” *Andantina* stają się struktury oparte na rozłożonych trójdźwiękach triady harmoniczej, wykonywane na ksylofonie. Fanning zwraca uwagę, iż figury te są bliskie materiałowi wykorzystanemu przez Wajnerberga w operze *Idiota* opartej na motywach powieści Dostojewskiego, a zwłaszcza tkance muzycznej towarzyszącej Aglayi – despotce, córce Jępaczynów, która znęca się nad głównym bohaterem, księciem Myszkim. Myszkim jako postać z kolei wykazuje podobieństwo do miłosiernej natury Chrystusa – nie waha się nadstawić biblijnego drugiego policzka, w pokorze serca znosi swe cierpienia¹⁵. Wajnerberg – przygotowując podłoże dla kulminacji w ostatnim ogniwie – przypomina poprzez ponowne wykorzystanie elementy strukturalne poprzednich ogniw (m.in. początkowego *Largo*)¹⁶.

Lento stanowi podsumowanie i ukoronowanie całego dzieła. Poza wykorzystaniem znanego już materiału w postaci m.in. triadycznych rozłożonych trójdźwięków czy ponownego cytatu z Chopinowskiej *Ballady*, najważniejszym nośnikiem emocji staje się sopranowa pieśń bez słów, inicjowana dysonującą eksklamacją. Jest to śpiew daleki od hysterii i starotestamentowego żalobnego darcia szat: nuta

¹⁴ D. Fanning, *Mieczysław Weinberg: In Search...*, op. cit., s. 45–46.

¹⁵ D. Fanning, *Mieczysław Weinberg: Memories...*, op. cit., s. 5–6; *Historia literatury światowej: pozytywizm, realizm*, red. M. Szulc, Kraków 2005, s. 218–221.

¹⁶ D. Fanning, *Mieczysław Weinberg: Memories...*, op. cit., s. 5.

tragedii jest w nim wyczuwalna wyrażnie, ale ciszej, podskórnie i głęboko. Choć partia sopranowa nie zawiera słów, brak tekstowych wersów nadaje jej wbrew pozorom większe znaczenie. *Kadysz* dedykowany jest pamięci ofiar warszawskiego getta. Melodia sopranu po raz pierwszy została wykorzystana w *Symfonii* nr 17 op. 137 *Pamięć* Wajnerberga, dedykowanej „pamięci poległych w Wielkiej Wojnie Patriotycznej”¹⁷. Truizmem wydaje się uwaga, iż żadne słowa – nawet wiersza wybitnego poety – nie będą mogły opisać wymiaru doświadczenia tak ogromnej tragedii. Być może wolno dopatrywać się tutaj wpływów kultury żydowskiej. Wiadomo, iż Wajnerberg nie był osobą religijną w praktycznym znaczeniu tego słowa, ale kultura Narodu Wybranego, z której się wywodził, pozostała mu bliska w pojęciu jej korzeni: nie tylko muzyki, ale tradycji w ogóle. W judaizmie imię Boga Jahwe pozostaje ukryte: moc Jego jest tak wielka, że człowiek niegodny jest je wypowiadać. Słowo to największa z tajemnic (Tajemnic) niedostępnych ludzkiemu rozumowi. Znakomicie opisuje ten casus Gershom Scholem:

Moc stwórcza, zgromadzona takim sposobem w imieniu Bożym, które jest właściwym słowem, jakie Bóg z siebie wysyła, jest o wiele większa, niżby to mógł ująć wszelki ludzki wyraz, wszelkie stworzone słowo. Nie mieści się ona nigdy całkowicie w skończonym ludzkim słowie. Stanowi pewien absolut, który spoczywając sam w sobie – równie dobrze można by powiedzieć: poruszany sam w sobie – wysyła swe promienie poprzez wszystko, co we wszystkich światach dąży do wyrazu i postaci, i oczywiście przez wszystkie języki¹⁸.



Przykład 7. Ostatnie takty partii sopranowej, t. 746–758.

¹⁷ Ibidem, s. 6. Wajnerberg wykorzysta tę melodię również w *Symfonii kameralnej* nr 4, op. 153, powstałej rok po *Kadyszu*.

¹⁸ G. Scholem, *Judaizm. Parę głównych pojęć*, przeł. J. Zychowicz, Kraków 1991, s. 134–135.

Przez szacunek dla Słowa – pojawia się wokaliza, „pieśń bez słów”, stanowiąca dosadny, pełen emocji i treści komentarz, zarówno w kontekście tradycji żydowskiej, jak i okoliczności powstania dzieła. Nie bez przyczyny przecież kompozytor nadał *Symfonii* tytuł *Kadysz*. W pewnym sensie *Kadysz* stał się synonimem modlitwy za zmarłych – rzeczywiście odmawia się ją za spokój duszy zmarłego. Taka forma modlitwy stała się jednak powszechna dopiero w wieku XIII, kiedy Żydzi stawali się ofiarami pogromów krzyżowców w czasie krucjat. W swoim pierwotnym znaczeniu *Kadysz* (*Kadisz*) – od aramejskiego *Kad(d) ish*, czyli święty – jest jedną z najczęściej odmawianych modlitw żydowskich, których celem jest uwielbienie Boga¹⁹. W wielu źródłach poruszających temat *kadyszu* aspekt uwielbienia Boga niosącego pocieszenie podkreślony jest jako nadrzędny w stosunku do przeżywanego żałoby. Istnieje kilka odmian *Kadyszu*, z których jedną stanowi *Kadisz Jatom* (*Kadisz Sierot*) lub inaczej *Kadisz Awe(j)lim* (*Kadysz Żołobnych*) odmawiany obowiązkowo właśnie jako modlitwa za zmarłych. Zgodnie z ustalonymi regulacjami prawnymi odmawiany jest on przez syna zmarłych rodziców bądź ojca zmarłych dzieci przez okres 11 miesięcy od ich śmierci²⁰. Tekst modlitwy skoncentrowany jest na zaufaniu do Boga Jahwe i oddaniu chwały Najwyższemu; uwaga skierowana jest nie na życie, którego kres właśnie dobiegł, ale na życie w perspektywie wiecznej:

Niech będzie wywyższone i uświęcone Jego wielkie Imię (wszyscy odpowiadają: Amen).

W świecie, który Sam stworzył według Swojej woli. I niech nastanie Jego królestwo, za waszego życia i waszych dni, i za życia całego Domu Izraela, prędko w bliskim czasie. Mówcie: Amen (wszyscy odpowiadają: Amen). Niechaj Jego wielkie Imię będzie błogosławione na wieki i na zawsze. Niechaj będzie błogosławione i pochwalone, opiewane i wywyższone, wyniesione i uświetnione, uwielbiane i sławione Święte Imię Jego, który jest Błogosławiony; (wszyscy odpowiadają: który jest Błogosławiony). Ponad wszelkie błogosławieństwa, i pieśni pochwalne, i hymny i pocieszenia wznoszone na tym świecie.

¹⁹ *Polski słownik judaistyczny*, strona Polskiego Instytutu Żydowskiego [http://www.jhi.pl/psj/Kadysz_\(Kadisz\)](http://www.jhi.pl/psj/Kadysz_(Kadisz)) (dostęp 09.09.2017); M. Stern, *Co to jest...*, op. cit., s. 114.

²⁰ [http://www.jhi.pl/psj/Kadysz_\(Kadisz\)](http://www.jhi.pl/psj/Kadysz_(Kadisz)) (dostęp 09.09.2017).

Mówcie: Amen (wszyscy odpowiadają: Amen). Niech przyjdzie pokój z wysokości, i dobre życie, dla nas i dla całego Izraela. Mówcie: Amen (wszyscy odpowiadają: Amen). Ten, który sprawia pokój na wysokościach, niech ześle pokój dla nas i dla całego Izraela. Mówcie: Amen. (wszyscy odpowiadają: Amen)²¹.

Kadysz zatem, mimo odmawiania go w szczególnym dla społeczności żydowskiej momencie, jakim jest śmierć jednego z członków wspólnoty, w swoim pierwotnym założeniu niesie nadzieję i błogosławieństwo Jahwe. W tej perspektywie jedno z ostatnich dzieł Mieczysława Wajnb erga – mimo tragizmu historii światowej i rodzinnej towarzyszącej powstaniu dzieła – zdaje się jednak nieść obietnicę pocieszenia i upragnionego pokoju, na który Wajnb ergowi – jak i innym twórcom pochodzenia żydowskiego oraz działającym w Związku Radzieckim – przyszło tak długo czekać.

BIBLIOGRAFIA

- Fanning David, *Mieczysław Weinberg: In Search of Freedom*, Wolke Verlag, Hofheim 2010.
- Fanning David, *Mieczysław Weinberg: Memories of Poland*, [książeczka płytowa] Toccata Classics, London 2014.
- Gwizdalanka Danuta, *Mieczysław Wajnb erg: kompozytor z trzech światów*, Teatr Wielki im. Stanisława Moniuszki, Poznań 2013.
- Historia literatury światowej: pozytywizm, realizm*, red. Marcin Szulc, PINNEX, Kraków 2005.
- Scholem Gershom, *Judaizm. Parę głównych pojęć*, przeł. Juliusz Zychowicz, Inter Esse, Kraków 1991.
- Stern Marc, *Co to jest Judaizm? Odpowiedzi na najczęściej stawiane pytania*, przeł. Magdalena Ruta, Wydawnictwo WAM, Kraków 2003.
- Wajnb erg Mieczysław, *Symfonia nr 21 Kadysz* op. 152 na sopran i orkiestrę, partytura, Peermusic Classical.
- Polski słownik judaistyczny*, strona Żydowskiego Instytutu Historycznego
- [http://www.jhi.pl/psj/Kadysz_\(Kadisz\)](http://www.jhi.pl/psj/Kadysz_(Kadisz))
- Roth Linus, oficjalna strona artysty
- <https://www.linusroth.com/>
- International Mieczysław Weinberg Society

http://www.weinbergsociety.com/index.php?article_id=22&clang=0

Tłumaczenie „Kadisz Jatome” za: <http://www.the614thcs.com/18.552.0.0.1.0.phtml>

SUMMARY

Agnieszka Nowok-Zych

A symphony of solace? On Symphony No. 21 „Kaddish” by Mieczysław Wajnb erg

The article attempts to analyse and interpret Mieczysław Wajnb erg’s Symphony No. 21 „Kaddish” on the basis of available biographical sources (including those by David Fanning and Danuta Gwizdalanka) and the score (Peermusic Classical). The quotations and self-quotations given in the texts allow one to present Wajnb erg’s last great symphonic work in such perspectives as the Jewish tradition, Mahler’s aesthetics, the works of Dmitri Shostakovich and Polish music. On the basis of selected literature relating to Judaism, kaddish is understood not only as a prayer for the dead members of the community (the symphony is dedicated to the victims of the Warsaw ghetto, including Wajnb erg’s family), but above all as a prayer of solace and trust. This became the point of departure for the interpretation proposed here.

Keywords

Mieczysław Wajnb erg, Symphony No. 21 „Kaddish”, Judaism, Soviet composers, Gustav Mahler, Dmitri Shostakovich, Second World War

²¹ Tłumaczenie Kadiszu Jatome za: <http://www.the614thcs.com/18.552.0.0.1.0.phtml> (dostęp 09.09.2017).