

JÓZEF MAJEWSKI

Uniwersytet Gdański

<https://orcid.org/0000-0001-9617-6454>

„Und du musst leiden”. Muzyka J.S. Bacha w obozie koncentracyjnym Theresienstadt

„Und du musst leiden”. On the music of J.S. Bach in the concentration camp

Abstract

In his piece *Gideon Kleins Marterstrasse* dedicated to the Holocaust, Arik Shapira (d. 2015), a Jewish composer born in Palestine in 1943, quotes the theme of the second part of Beethoven's *Piano Sonata No 32 in C minor*, Op. 111, as well as Bach's chorale *O große Lieb* from *St. John Passion*. Why does this Jewish composer quote these two great masters of music from Germany and these particular works in a piece about Shoah? – this is the main question of this paper. In reply, the author focuses mainly on Bach and his *O große Lieb*, but he does not forget about Beethoven and the theme of the *Piano Sonata*. And since the reply is closely related to the history of the origin of *Gideon Kleins Marterstrasse*, the article begins with a reconstruction of that history.

Keywords: J.S. Bach; music; Lutheranism; Nazism; anti-Semitism; Holocaust

Abstrakt

Arik Shapira (zm. 2015), żydowski kompozytor urodzony w 1943 roku w Palestynie, w utworze *Gideon Kleins Marterstrasse*, poświęconym Holocaustowi, cytuje temat drugiej części *Sonaty fortepianowej c-moll* op. 111 Beethovena i chorał *O große Lieb* z *Pasji według świętego Jana* Bacha. Dlaczego ten żydowski kompozytor w utworze o Szoa cytuje tych dwóch wielkich mistrzów muzyki z Niemiec i właśnie te utwory? – to główne pytanie tego artykułu. W odpowiedzi jego autor skupia się głównie na Bachu i *O große Lieb*, ale nie zapomina także o Beethovenie i temacie *Sonaty fortepianowej*. A ponieważ odpowiedź ta ściśle wiąże się z historią powstania *Gideon Kleins Marterstrasse*, to artykuł zaczyna się od rekonstrukcji tej historii.

Słowa kluczowe: J.S. Bach; muzyka; luteranizm; nazizm; antysemityzm; Holokaust

O autorze

Józef Majewski – profesor Uniwersytetu Gdańskiego, teolog, antropolog mediów, religioznawca, muzykolog, kierownik Zakładu Dziennikarstwa i Mediów, członek Komitetu Naukowego Instytutu Analiz Społecznych i Dialogu „Laboratorium Więzi”, redaktor pisma „Gdański Rocznik Ewangelicki”, stały współpracownik „Tygodnika Powszechnego” i miesięcznika „Znak”. Zainteresowania naukowe: obraz śmierci w szeroko pojętych środkach komunikowania społecznego (literatura piękna, muzyka poważna, media dziennikarskie); teologiczno-religijne przesłanie czysto instrumentalnych utworów tzw. ostatniego okresu twórczego życia J.S. Bacha; relacja między religią a środkami komunikowania społecznego (mediatyzacja religii); teologiczne spory we współczesności, feministyczna krytyka tradycyjnego teizmu. Autor dwunastu monografii, w tym: *Spór o rozumienie Kościoła*; *Fuga śmierci. Słowo o eschatologii Jarosława Iwaszkiewicza*; *Cudowne wynalazki? Religijne mocowanie się z mediami*; *Krzyż Jezusa i ślepy Amor. Słowo o religijnym przesłaniu instrumentalnej muzyki Jana Sebastiana Bacha*; *Kanony śmierci. Słowo o chrystologii „Wariacji goldbergowskich” Jana Sebastiana Bacha*; *Jana Sebastiana Bacha wariacje na temat krzyża* (przyjęte do druku).

„Und du musst leiden”. Muzyka J.S. Bacha w obozie koncentracyjnym Theresienstadt

After silence that which
comes nearest to expressing
the inexpressible, is music¹.

Wprowadzenie

Arik Shapira, żydowski kompozytor urodzony w 1943 roku w Palestynie² i zmarły w roku 2015, Holocaustowi poświęcił osiem utworów. Pierwszy z nich – *Gideon Kleins Marterstrasse* (1977) – zbudował na cytatach dwóch wielkich geniuszy muzyki z Niemiec: zaczyna od tematu drugiej części *Sonaty fortepianowej c-moll* op. 111 Ludwiga van Beethovena, a kończy chorałem *O große Lieb* z *Pasji według świętego Jana* Johanna Sebastiana Bacha. Związek dzieła Shapiry z utworem lipskiego kantora wzmocniony jest tytułowym słowem „Marterstrasse”:

*O große Lieb, o Lieb ohn alle Maße,
Die dich gebracht auf diese Marterstraße
Ich lebte mit der Welt in Lust und Freuden,
Und du musst leiden.*

O cała bez miar, o wielka miłości,
co cię zawiodła na tę drogę męki!
W rozkoszy jam żył ze światem, w radości,
ty z musu cierpisz.

Rodzi się pytanie: Dlaczego Shapira w utworze o zagładzie przywołuje tych dwóch mistrzów muzyki z Niemiec i właśnie te ich utwory? W odpowiedzi skupiam się na Bachu i *O große Lieb*, choć nie zapominam o Beethovenie i *Sonacie*... A ponieważ odpowiedź ta ściśle wiąże się z historią powstania *Gideon Kleins Marterstrasse*, to wypada zacząć od jej rekonstrukcji.

Koncert na strychu starej szkoły

W utworze Shapiry „droga męki” jest drogą Gideona Kleina – to muzyk urodzony w 1919 roku na Morawach³. Nazwisko brzmi niemiecko, ale imię jest hebrajskie – w Biblii hebrajskiej nosi je jeden z sędziów Izraela (por. Sdz 6–8). Klein, muzycznie wybitnie uzdolniony czeski Żyd, od najmłodszych lat uczył się gry na fortepianie,

w wieku dziesięciu lat zaczął komponować, a już jako młody człowiek studiował kompozycję, muzykologię i filozofię na praskich uczelniach. Wydział fortepianu triumfalnie ukończył po zaledwie dwóch semestrach studiów – w 1939 roku. W tym samym roku wojska hitlerowskie zajęły Czechosłowację.

Dwa lata później, w grudniu, Klein trafił do obozu koncentracyjnego Theresienstadt⁴, sześćdziesiąt kilometrów na północny zachód od Pragi. Naziści zaadaptowali nań miasteczko garnizonowe Terezín, z dużą liczbą obszernych budynków koszarowych i linią kolejową niezbędną do organizowania transportu więźniów. Obóz zaplanowano jako getto tranzytowe, z którego droga wiodła „na wschód”, głównie do Auschwitz.

Do czasu wyzwolenia w Theresienstadt przebywało łącznie około 150 tysięcy Żydów, z których na miejscu zginęły ponad 33 tysiące, od chorób, z wycieńczenia, głodu albo wskutek egzekucji. 88 tysięcy deportowano na wschód. Z 15 tysięcy dzieci przeżyło około tysiąca. Wyzwolenia doczekało nieco ponad 17 tysięcy osób⁵.

Na początku 1945 roku Klein został wywieziony do Fürstengrube, jednego z podobozów Auschwitz, gdzie zginął⁶. Nim jednak tam trafił, w Terezynie wraz z innymi więźniami organizował życie kulturalne, najpierw tajnie, później za przyzwoleniem władz obozu, a w końcu z nakazu hitlerowców, realizujących plan wprowadzania w błąd międzynarodowej opinii publicznej co do warunków panujących w obozach koncentracyjnych.

W ramach zajęć kulturalnych w Terezynie Żydzi wygłaszali wykłady, prowadzili zajęcia dla dzieci, uprawiali sport, rysowali, malowali obrazy, koncertowali, śpiewali czy pisali wiersze. Tak, pisali wiersze...

W nazistowskich obozach niektórzy Żydzi pisali wiersze, jakby za nic mając słynne – już powojenne – słowa Theodora Adorna, niemiecko-żydowskiego filozofa i muzykologa: „nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch”, czyli: „po Auschwitz pisanie wierszy jest barbarzyństwem”⁷. Słowa te stały się przedmiotem komentarzy historyczno-literackich, filozoficznych, etycznych czy antropologicznych, także o wymowie krytycznej. Nic jednak mocnej im nie przeczy niż wiersze, które pisali więźniowie obozów zagłady.

W Terezynie więźniowie pisali wiersze, a także utwory muzyczne. Wśród kilkunastu tamtejszych kompozytorów wysoką jakością twórczości wyróżniali się czterej: Pavel Haas (zm. 1944), Hans Krása (zm. 1944), Viktor Ullmann (zm. 1944) i Gideon Klein. Z prac, które skomponował w obozie ten ostatni, zachowały się trzy: *Fantazja i fuga na kwartet smyczkowy*, *Trio na skrzypce, altówkę i wiolonczellę* oraz *Sonata fortepianowa*⁸. Ponieważ zaś w obozie tym przebywało nie mniej niż pół tuzina koncertujących pianistów, a w różnych terezińskich pomieszczeniach trafiały się porzucone instrumenty, to trudno się dziwić, że więźniowie organizowali także recitale solowe. Sam Klein proponował dwa: jeden z utworami Mozarta, Beethovena i Schumanna, a drugi z dziełami Janáčka, Suki, Brahmsa

i Bacha. Jednym z ich słuchaczy był niejaki Michal Flach (ur. 1920). Pod wrażeniem gry Kleina napisał wiersz *Koncert na pódle staré školy (hrál Gideon Klein)*, czyli „Koncert na strychu starej szkoły (grał Gideon Klein)”, który kończy się przywołaniem nazwiska Beethovena.

Utwór Flachy razem z wyborem wierszy innych więźniów z Terezina został włączony w 1959 roku do książki z odnalezionymi rysunkami i malunkami obozowych dzieci: *Dětské kresby na zastávce k smrti, Terezín 1942–1944* („Rysunki dzieci na przystanku ku śmierci, Terezín 1942–1944”), wydanej przez Státní židovské museum w Pradze. Jednocześnie ukazały się jej przekłady na hebrajski, angielski, francuski i niemiecki⁹. Jedno z tych wydań trafiło do Arika Shapiry, lektura do głębi nim wstrząsnęła, a wiersz o koncercie Kleina zainspirował go do napisania *Gideon Kleins Marterstrasse*.

Utwór Shapiry – przypomnijmy – zbudowany jest na dwóch cytatach muzycznych: jeden to temat *Arietty* z *Sonaty fortepianowej c-moll* nr 32 Beethovena, a drugim jest chorał z Bachowej *Pasji według świętego Jana*. Żydowski kompozytor dokonał kontrafaktury *O große Lieb*, niemieckie słowa zastąpił zdaniem w jidysz: „Gideon Klein gra na fortepianie, / dla Gideona Kleina to droga męża”. Zestawienie języka jidysz z niemieckim jest charakterystyczną cechą utworów Shapiry o Holokauście, który – jak sam tłumaczył w jednym z wywiadów – jest historią niemiecką, opowiedzianą po niemiecku, „w tym skomplikowanym, beztłitosnym, ciemnym, rozwlekłym języku [...], który wy-

rósł w ciemnościach Schwarzwaldy”. Z kolei język jidysz – „miękki, defensywny, skromny i pełen humoru” – jest równie istotną częścią tej historii, tyle że jej całkowitym przeciwieństwem¹⁰.

Ariette i *O große Lieb* słyszymy naprzemiennie po trzy razy, w takim porządku, że cały utwór zaczyna *Sonata*, której za każdym razem towarzyszą skrzypce i klarnet, wygrywające swoje własne melodie. Gdy zjawia się chorał, oba instrumenty milkną.

Muzykę Beethovena, wykonywaną na fortepianie, pomyślanym – można przypuszczać – jako instrument reprezentujący to, co niemieckie, za każdym razem, od początku do końca, kontrpunktują skrzypce i klarnet, czyli tradycyjne instrumenty żydowskie, klezmerskie. Nigdy nie słyszymy ich samodzielnie, bez towarzystwa fortepianu i muzyki Beethovena. Z tego żydowskiego instrumentarium więcej do „powiedzenia” ma klarnet, instrument związany z oddechem – a zatem z życiem i sferą duchową. Chorał *O große Lieb* jest wykonywany wokalnie, a Bachową harmonizację realizuje pianista.

Między „niemieckim” fortepianem a „żydowskimi” skrzypcami i klarnetem przeważają dysonanse i panuje chromatyka. Mamy wrażenie, że między nimi toczy się walka, którą ostatecznie przegrywają instrumenty żydowskie. Pierwsze milkną skrzypce, po czym klarnecista, grając jakby ostatkiem sił, wydaje ostatnie tchnienie¹¹. Z tego, co żydowskie, niczym echo pobrzmiwają już tylko słowa w jidysz o Gideonie Kleinie i jego drodze męża.



Bedřich Fritta, *W barakach* – getto w Theresienstadt, rysunek, ok. 1941–1944. Ghetto Fighters House Archive, wolna domena.

Dlaczego Beethoven i Bach?

Czas wrócić do pytania: dlaczego Shapira do *Gideon Kleins Marterstrasse* wybrał Beethovena i Bacha? Co do *Arietty*, to Gil Dori, autor rozprawy o muzyce Shapiry i Szoa, spekuluje, że jej wybór mógł wiązać się z fascynacją żydowskiego kompozytora twórczością Tomasza Manna, w tym wypadku powieścią *Doktor Faustus*¹². Literackim odpowiednikiem Kleina może być jeden z jej bohaterów: nauczyciel muzyki Wendell Kretschmar. W powieści gra on na starym fortepianie *Sonatę fortepianową* op. 111, snując rozważania o przyczynach, dla których Beethoven nie dopisał do niej części trzeciej, i kończąc całość, wbrew muzycznej tradycji, na drugiej:

Wystarczyło nam chyba, mówił, usłyszeć ten utwór, abyśmy sami mogli sobie odpowiedzieć na to pytanie. Trzecia część? Rozpocząć na nowo – po takim pożegnaniu? Powrót – po takim rozstaniu? Niemożliwe! Stało się tak, że sonata w owej drugiej, ogromnej części doszła swego kresu, skończyła się raz na zawsze. A mówiąc „sonata”, mam na myśli nie tylko tę właśnie, w tonacji c-moll, lecz sonatę w ogóle, jako gatunek, jako tradycyjną formę artystyczną sztuki: ona właśnie, jako taka, znalazła tu swój kres [...] ¹³.

Kretschmar przekonuje zatem, że Beethoven nie napisał trzeciej części, bo druga jest w takim stopniu absolutna, iż utwór nie może mieć jakiegokolwiek kontynuacji. W istocie jest to koniec, ostateczne rozwiązanie kwestii sonaty jako formy muzycznej w *Gideon Kleins Marterstrasse*, co – przypuszcza Dori – symbolizuje nazistowskie ostateczne rozwiązanie kwestii żydowskiej. Shapira zatem muzycznie za Mannem przyjmuje, że korzenie narodowego socjalizmu Trzeciej Rzeszy tkwią wewnątrz „niemieckich tradycji kulturowych”, nie zaś poza nimi, w obcym im świecie¹⁴.

A dlaczego Shapira cytuje Bacha i *O große Lieb*? W odpowiedzi na myśl przychodzą przynajmniej cztery odpowiedzi. Po pierwsze – ponieważ w oczach kompozytora Gideon Klein w obozie koncentracyjnym miał w sobie coś z Jezusa Chrystusa, który cierpiał z miłości; po drugie – ponieważ w zamyśle Shapiry muzyka Bacha reprezentuje historyczny antysemityzm niemieckiego luteranizmu; po trzecie – ponieważ muzykę lipskiego kantora przedstawił on jako symbol zjawiska nazistowskiej aryacji muzyki i, szerzej, kultury Trzeciej Rzeszy; po czwarte – ponieważ muzykę Bacha kompozytor postrzegał teologicznie – jako Boże pocieszenie w cierpieniu i fundament sensu życia. Którą z tych odpowiedzi uznać za najbardziej prawdopodobną?

1. Gideon Klein jak Jezus z Nazaretu

Gil Dori sugeruje, że mimo kontrafakturowego potraktowania chorału *O große Lieb* jego oryginalne niemieckie słowa – o męce Jezusa z miłości – mogły mieć znaczenie dla Shapiry:

Gideon Klein, który obdarowywał świat swoim wielkim talentem muzycznym nawet w najmroczniejszych czasach i zginął za to, że był Żydem, zostaje przyrównany do Chrystusa i jego wielkiej miłości, która stała się przyczyną drogi męki. [...] Klein był nie tylko kompozytorem i wykonawcą, ale także nauczycielem, uczył dzieci muzyki [...] [co] zda się przywodzić na myśl nauczycielską działalność Jezusa i jego stosunek do najmniejszych – J.M.]¹⁵.

Odpowiedź, jakiej udziela Dori, nie przekonuje. Byłaby bardziej prawdopodobna, gdyby Shapira nie zastąpił słów chorału innymi. Trudno zgodzić się również na zasadność przyrównania Kleina do Jezusa: tego kompozytora – Żyda – na śmierć skazują Niemcy, przedstawiciele innej grupy narodowościowej, tymczasem w wypadku Jezusa źródłowo czynią to przedstawiciele jego własnego narodu. Ponadto nie można zapominać i o tym, że Jezus ginie nie dlatego – jak Klein – że jest Żydem.

2. Antysemityzm niemieckiego luteranizmu

A może muzyka Bacha u Shapiry reprezentuje historyczny antysemityzm i antyżudaizm niemieckiego luteranizmu (odpowiednio muzyka Beethovena mogłaby te same zjawiska reprezentować po stronie niemieckiego katolicyzmu), jednego ze źródeł antysemityzmu Trzeciej Rzeszy? Naziści całymi garściami czerpali na przykład z płomiennych tekstów Marcina Lutra przeciwko Żydom¹⁶. W 1543 roku w rozprawie *O Żydach i ich kłamstwach* sformułował przerażającą siedmiopunktową dobrą radę „na żydostwo”:

Po pierwsze, spalić ich synagogi i szkoły jako też zakopać i przykryć ziemią to, czego ogień nie strawi [...]. Po drugie, ich domy także zrównać z ziemią i zrujnować [...]. Po trzecie, zarekwirować im wszystkie modlitewniki i pisma talmudyczne [...]. Po czwarte, ich rabinom zabronić odtąd nauczać pod karą utraty życia czy zdrowia. [...] Po piąte, całkowicie znieść dla Żydów eskortę na drogach. [...] Po szóste, zakazać im lichwy [...]. Po siódme, w ręce młodych a silnych żydów i żydówek włożyć siekiere, motykę, łopatę, kądziel czy wrzeczono i niech zarabiają na chleb w pocie czoła [...] ¹⁷.

Po tego rodzaju dobrych radach Lutra (i po analogicznych enuncjacjach po stronie katolickiej) antysemityzm szeroko rozlał się w Niemczech¹⁸. Jego ślady niektórzy z badaczy dostrzegają także w Bachowej kantacie *Schauet doch und sehet, ob irgendein Schmerz sei wie mein Schmerz*¹⁹. W utworze tym Izrael, pod postacią Jerozolimy, na zawsze traci łaskę Boga i podlega potępieniu:

Oto łaska Najwyższego
Będzie ci odebrana
Z powodu grzechu twego. [...]
Bóg, co tyle cierpliwości ma,
Potępi cię swoim wyrokiem²⁰.

Cytat z luterńskiego chorału Bacha, największego z kantorów luteranizmu, którego twórczość kościelna miała być najdoskonalszym muzycznym wcieleniem nauk Lutra, mogła być dla Shapiry muzycznym symbolem antysemityzmu nazistowskich Niemiec, tego mistrza w potwornej dziedzinie zadawania cierpień i śmierci... Na myśl przychodzi wiersz Paula Celana, rumuńskiego Żyda piszącego w języku, „który wyrósł w ciemnościach Schwarzwald” – *Todesfuge*. To w nim słyszymy przerażającą „definicję” śmierci: „der Tod ist ein Meister aus Deutschland” – „śmierć mistrzem co rodem jest z Niemiec”²¹.

Wypada wiedzieć, że Shapira muzycznie mierzył się z tym wierszem Celana i ostatecznie w 2008 roku skomponował swój ostatni utwór poświęcony zagładzie – *Todesfuge*.

I ta druga odpowiedź na pytanie o to, dlaczego żydowski kompozytor cytuje chorał niemieckiego kantora, nie przekonuje – a to z tej racji, że w *Gideon Kleins Marterstrasse* Bachowy cytat pochodzi nie z jego kantat, lecz z *Pasji według świętego Jana*. Akurat to dzieło pozbawione jest elementów antysemitycznych²². Tu główną przyczyną męki i śmierci Syna Bożego są grzechy nie tylko Żydów (i Rzymian), ale bez wyjątku każdego człowieka. A lipski kantor każe je widzieć bardzo osobiście, w pierwszej osobie liczby pojedynczej – jak w chorale *Wer hat dich so geschlagen* w tejże *Pasji*:

Kto Cię tak pobił, mój Zbawicielu,
i plagami tak poranił? [...]
To ja, ja i moje grzechy²³.

Bach w tym dziele nie interesuje się historycznym pytaniem o to, kto zabił Jezusa – czy odium spada na Żydów czy Rzymian? W zamian zajmuje się teologiczną kwestią odpowiedzialności za śmierć Mesjasza. Koncepcja lipskiego kantora bazuje na założeniu, że z powodu upadku Adama i Ewy wszyscy ludzie, którzy kiedykolwiek żyli, żyją i będą żyć, są z natury grzeszni. Są grzesznikami nie dlatego, że grzeszą, ale grzeszą, ponieważ są grzesznikami. Wszyscy przedstawiciele rodzaju ludzkiego, nie wyłączając żadnej nacji i nie absolutyzując żadnej z nich, są osobiście odpowiedzialni za śmierć Jezusa Chrystusa. Luter uczył, że owszem, istnieje hierarchia winy za śmierć Zbawiciela, tyle że na samym jej szczycie umieścił nie Żydów, lecz chrześcijan, w tym członków swojego Kościoła²⁴.

3. Nazistowska aryżacja muzyki

A trzecia możliwa odpowiedź na pytanie, dlaczego Shapira cytuje luterński chorał w opracowaniu Bacha? Być może *O große Lieb* w *Gideon Kleins Marterstrasse* reprezentuje zjawisko nazistowskiej aryżacji muzyki w Trzeciej Rzeszy, gdzie Johann Sebastian Bach cieszył się wielkim uznaniem²⁵. W nazistowskiej prasie ukazywano go jako wzór Aryjczyka, a w jego muzyce dostrzegano istotę niemieckiego geniuszu. Na przykład na łamach dziennika „Völkischer Beobachter”, organu prasowego NSDAP,

czyli partii Hitlera, pisano, że w jego muzyce dochodzi do głosu „volkistowskie pragnienie życia” oraz jedność krwi *Deutsche Volk*:

Ta jedność krwi jest szczególną cechą osobowości Bacha, która łączy w sobie najlepsze dziedziczne siły zdrowego gatunku i dlatego jawi się jako kulminacja rozwoju rasowego. Uczucie budzenia się w nas jego muzyki jest rezonansem nordycko-germańskiej pełni duszy²⁶.

Aryżacji muzyki w Trzeciej Rzeszy w różnym stopniu i z różnych przyczyn służyło wielu ludzi świata muzyki, tej – jak uważał Joseph Goebbels, szef nazistowskiej propagandy – najbardziej niemieckiej ze wszystkich sztuk²⁷, którzy inspirowali się muzyką Bacha, nawiązywali do niej albo ją wykonywali. Byli wśród nich kompozytorzy, także znani, nawet wybitni, jak Carl Orff, Johann Nepomuk David, Werner Egk, Hans Pfitzner, Richard Strauss czy Hermann Zilscher; dyrygenci: Karl Böhm, Karl Elmendorf, Wilhelm Furtwängler, Hans Knappertsbusch, Herbert von Karajan i Hans Schmidt-Isserstedt; czy muzykologzy: Heinrich Bessler, Friedrich Blume, Karl Gustav Fellerer, Hans Joachim Moser, Peter Raabe czy Arnold Schering²⁸.

Ale i ta trzecia odpowiedź grzeszy poważną słabością: to oczywiste, że Shapira wiedział o zjawisku aryżacji świata muzyki w Trzeciej Rzeszy, ale nie mógł nie wiedzieć, że losy twórczości Bacha w Theresienstadt przeczą nordycko-aryjskiemu jej wykorzystaniu. Dwa świadectwa terezińskich więźniów: Philippa Manesa, żydowskiego przedsiębiorcy z Niemiec, który zginął w 1944 roku w Auschwitzu, i wybitnej czeskiej klawesynistki Zuzany Růžickové, która przeżyła obóz i całą wojnę. Zachował się obozowy dziennik Manesa, w którym przetrwały wspomnienia o jednym z obozowych koncertów fortepianowych:

Cesary Franck, *Preludium*: utwór mocny, ciężki, masywny, dramatyczny, burzliwy. [...] Przerwa. [...] Johann Sebastian Bach: *Koncert włoski*. [...] Niemal widzieliśmy piękne włoskie krajobrazy, słyszeliśmy szmer wód, szum wiatru i szelest drzew. Widzieliśmy odświętnie ubranych ludzi spacerujących po kolorowej łące w drodze do pobliskiego zagajnika, aby odpocząć i cieszyć się słonecznym dniem. [...] W tej spokojnej sali boska muzyka Bacha żywo przywoływała krainę naszej niedysiejszej tęsknoty [...] ²⁹.

Růžicková, niedoszła uczennica Wandy Landowskiej, miała piętnaście lat, gdy z rodzicami trafiła do Terezina, gdzie gry na fortepianie uczył ją sam... Gideon Klein. W swoich wspomnieniach *Moje życie pełne cudów* o ostatnich chwilach pobytu w Theresienstadt, w oczekiwaniu na transport do Auschwitz, napisała:

Dziwnie pogodzona z losem siedziałam na pryczy i odkładałam kolejne kartki [partytur], aż postanowiłam,

że skopiuję tylko jedną stronicę, początek poruszającej sarabandy z *Suity angielskiej nr 5 e-moll* Bacha. [...] „To będzie mój talizman – powiedziałam do matki, siłą się na uśmiech. – Póki go mam, nie umrze piękno na tym świecie”³⁰.

Na strychach starych domów w Terezynie żydowscy muzycy wykonywali utwory Bacha dla ich ocalającego piękna, nie zaś dla jakiejś rzekomej aryjskości. Jakby wcielali w życie słynne słowa Fiodora Dostojewskiego o niezwyklej mocy piękna. W *Idiocie* słyszymy owo słynne soteriologiczne proroctwo: „świat będzie zbawiony przez piękno”. Z kolei w *Biesach* czytamy: „Pamiętajcie, że [...] ludzkość da sobie radę, [...] przetrwa bez nauki, bez chleba, i jedynie bez piękna się nie obejdzie, gdyż bez piękna nie warto będzie żyć na świecie!”³¹.

Podczas koncertów w Theresienstadt z utworów Bacha – poza *Koncertem włoskim* – wykonywano jeszcze komplet *Sonat na skrzypce solo*, ale też fragmenty solowych partit, *Koncert skrzypcowy E-dur*, przynajmniej niektóre preludia i fugi z *Das Wohltemperierte Klavier*, *Fantazję chromatyczną i fugę d-moll*, *Suitę francuską E-dur*, *Partitę klawiszową D-dur*, *Toccatę i fugę C-dur* czy *Toccatę D-dur*. Sam Klein z utworów Bacha w Terezynie na pewno grał *Fantazję chromatyczną i fugę d-moll*, wykonywaną tam także przez Edith Steiner Kraus, która wyłącznie muzyce Bacha poświęciła około dziesięciu recitali. Klein swój recital z dziełami Janáčka, Suki, Brahmsa i Bacha kończył *Toccatą i fugą d-moll* w opracowaniu na fortepian Busoniego³².

Muzyka lipskiego kantora była obecna w Theresienstadt jeszcze przynajmniej jako... motyw B-A-C-H. Wykorzystał go Viktor Ullmann w ostatniej, piątej części swojego ostatniego wstrząsającego terezińskiego utworu – *7. Klaviersonate*, który w obozie nigdy nie został wykonany³³. Nazwisko lipskiego kantora słyszymy w wieńczących całość dzieła *Variationen und Fuge über ein hebräisches Volkslied* – w końcowej fudze, w taktach 130, 138 i 155. Litera B-A-C-H Ullmann własnoręcznie zapisał nad pięciolinia z taktem 138.

4. Obecność Boga w obozie koncentracyjnym?

Tak dochodzimy do czwartej odpowiedzi, którą da się wyczytać na przykład ze wspomnień Růžickovej. Artystka ta w książce *Moje życie pełne cudów* przedstawiła może najważniejszą właściwość muzyki lipskiego kantora; właściwość, która mogła skłonić Shapirę do wykorzystania chorału *O große Lieb*, i to jako zwieńczenie *Gideon Kleins Marterstrasse*. Waga słów Růžickovej usprawiedliwia nieco dłuższy cytat:

Im więcej czytałam o Bachu, tym lepiej rozumiałam, ile musiał w życiu wycierpieć i jak wiele mamy ze sobą wspólnego. Miał dwie nieodłączne towarzyski: muzykę i śmierć. Jako zaledwie ośmiolatek stracił oboje rodziców, a niedługo potem ukochanego stryja, bliźniaczego brata

ojca. Ostatecznie pochował całe liczne rodzeństwo, a potem pierwszą żonę [Marię Barbarę]; wcześniej spośród ich siedmiorga dzieci czworo zmarło w wieku niemowlęcym. Z drugą żoną [Anną Magdaleną] miał jeszcze trzynaścioro dzieci, z czego ośmioro nie przeżyło dzieciństwa. Niewysłowny żal wywołany tymi rozlicznymi tragediami tak silnie wybrzmiewa w jego muzyce, na przykład w *Fantazji chromatycznej i fudze d-moll*. Cały ustęp fantazji wyraża rozpacz, dźwięki chromatyczne schodzą niżej i niżej. Słychać w nich autentyczny ludzki ból istnienia, odprawienie ostatniej nadziei. A potem rozbrzmiewa fuga, która wykracza poza ludzkie cierpienie. Pojawia się odwieczny porządek. I zasada. Siła nie ludzka, lecz wyższa. Zawsze słyszę to tak: człowiek sięga dna rozpacz, ale istnieje coś ponad nim, ponad jednostkową wiarą i ponad jednostkową udręką. W jego muzyce zawsze czuje się, że Bóg jest jakoś obecny. Swoją sprzeciw wyraża też Bach w dziełach oratoryjnych takich jak *Pasja według świętego Mateusza*. Słyszę w nim opór człowieka, który ma tylko niewielki albo wręcz zerowy wpływ na to, jakie karty dostaje od losu. Sama też znam to uczucie. Bach mówi nam, że nad nami, czy też przy nas, tkwi zawsze źródło skończonego sensu. Mówi: nie rozpaczajcie. Życie ma sens. Świat ma sens. Tylko nie zawsze go dostrzegamy. I tak w każdej sytuacji zaczęłam mimowolnie zadawać sobie pytanie: jak postąpiłby Bach? Jak poradziłby sobie w pociągu do Auschwitz albo podczas robót przymusowych w Niemczech? Które z jego dzieł dopełniłoby rozkwit życia kulturalnego w Terezynie?³⁴

Czwarta odpowiedź na pytanie o przyczynę obecności *O große Lieb* w utworze Shapiry zda się dostrzegać w muzyce Bacha, a za jej pośrednictwem także w Theresienstadt, jakąś tajemniczą, ukrytą obecność Boga, który w kompletnych ciemnościach Szoa, wbrew wszystkiemu i pomimo wszystko ratuje sens życia... W swoich wspomnieniach Růžicková nie rozwinęła myśli o obecności Boga podczas Holokaustu, tymczasem dalej poszła Etty Hillesum, Żydówka z Niderlandów, zamordowana w Auschwitz 30 listopada 1943 roku. 12 lipca 1942 roku w swoim dzienniku zanotowała:

Mój Boże (*mijn God*), tymi czasami rządzi strach. Dzisiejszej nocy po raz pierwszy leżałam z iskrzącymi w ciemności oczami, nie mogąc zasnąć, a wiele obrazów ludzkiego cierpienia przesuwano się w mojej wyobraźni. [...] Teraz widzę coraz wyraźniej: Ty nie możesz nam pomóc, to my Ciebie musimy wesprzeć, dzięki czemu sami sobie przyjdziemy z pomocą. Jedyne, co możemy ocalić w tych czasach, to cząstkę Ciebie, która jest w nas. [...] Tak, mój Boże (*mijn God*), sądząc po wypadkach, wydaje mi się, że niewiele już możesz zrobić [...]. Niemal z każdym uderzeniem serca uświadamiam sobie coraz dobitniej, że nie potrafisz nam pomóc, za to my musimy wesprzeć Cię, a tego domu w nas, w którym mieszkasz, powinniśmy bronić aż do końca³⁵.

Zakończenie

Ten sam Bachowy chorał *O große Lieb* zacytował także Krzysztof Penderecki – raz, w *Raju utraconym*. W operze tej walka między Złem i Dobrem, Ciemnością i Światłością, między Szatanem i Bogiem zilustrowana jest muzyką „rozchełstaną”, „postromantyczno-sonorystyczną”, skrajnie mroczną, budzącą grozę, odrażającą. I właśnie w czełściach takich demonicznych dźwięków niespodziewanie daje się słyszeć – gdzieś z oddali, jakby zza zasłony, przytłumiony – śpiew chorału *O große Lieb*, który, jak pisał Mieczysław Tomaszewski, „w kontekście otaczającej go muzyki – brzmi wprost niebiańsko”³⁶, jakby zwiastując to, co zda się niemożliwe na tym padole, w naszym potwornym świecie.

* Artykuł stanowi rozszerzoną wersję referatu wygłoszonego na zorganizowanej przez Akademię Muzyczną im. Karola Szymanowskiego oraz Uniwersytet Śląski interdyscyplinarnej konferencji naukowej *Ars Passionis*, która odbyła się w Katowicach w dniach 22–23 maja 2024 roku.

Przypisy

- ¹ Aldous Huxley, *The Rest Is Silence*, [w:] *Music at Night: And Other Essays Including Vulgarly in Literature*, Chatto and Windus, London 1957, s. 19.
- ² Zob. Robert Fleisher, *Twenty Israeli Composers. Voices of a Culture*, Wayne State University Press, Detroit 1997, s. 181–194.
- ³ Zob. Robin Freeman, Gideon Klein, *Moravian Composer*, „Tempo” 2005, nr 59, s. 2–18; David Fligg, *(Re)visiting the (Jewish) Archive of Gideon Klein – Terezín, 1941–1944*, [w:] *The Routledge Handbook to Music Under German Occupation, 1938–1945. Propaganda, Myth and Reality*, red. David Fanning, Erik Levi, Routledge, London–New York 2020, s. 339–357; Kamila Stepien-Kutera, *Kompozytorzy Terezina. Gideon Klein – muzyka przeciw Zagładzie*, „Muzykalnia VI. Judaica I”, s. 1–7.
- ⁴ Anna Hájková, *The Last Ghetto. An Everyday History of Theresienstadt*, Oxford University Press, New York 2020; Łukasz Martyniak, *Z getta w Theresienstadt do obozu Auschwitz II-Birkenau. Historia deportacji Żydów z getta w Theresienstadt do niemieckiego nazistowskiego obozu koncentracyjnego i zagłady Auschwitz II-Birkenau*; <https://artsandculture.google.com/story/sgUhguXlkAgA8A?hl=pl>, dostęp: 23.05.2024.
- ⁵ D. Fligg, *(Re)visiting the (Jewish) Archive of Gideon Klein...*, dz. cyt., s. 346.
- ⁶ Tamże, s. 339–357.
- ⁷ Theodor Adorno, *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1963, s. 26.
- ⁸ K. Stepien-Kutera, *Kompozytorzy Terezina*, dz. cyt., s. 6.
- ⁹ Redaktorką każdej wersji była Hana Volavková, która przeżyła Theresienstadt, a w wypadku przekładu hebrajskiego także Abby Kovner: *Dětské kresby na zastávce k smrti, Terezín 1942–1944*, Státní Židovské Museum v Praze, Praha 1959; *Cijurim we-szirim szel jaldej geto Terezinsztadt 1942–1944* (transkrypcja tytułu hebrajskiego i tłumaczenie – tu i w innych miejscach – Natasza Majewska z Żydowskiego Instytutu Historycznego, której wyrażam wielką wdzięczność); *Children's Drawings and Poems Terezín 1942–1944*,

- przel. Jeanne Němcová; *Dessins et poemes des enfants de Terezín 1942–1944*, przeł. Marcel Aymonin; *Kinderzeichnungen und Gedichte aus Theresienstadt 1942–1944*, przeł. Otta Kalina.
- ¹⁰ Cyt. za: Noam Ben Ze'ev, *Ejch niszma'ot jecirot ha-Szo'a szel Arik Szapira be-wila Wamsee*, „Haaretz”, 16.06.2013; www.haaretz.co.il/gallery/music/classicalmusic/2013-06-16/ty-article/.premium/0000017f-e6ce-da9b-a1ff-eeef86230000, dostęp: 18.02.2024.
 - ¹¹ Tak to przedstawił zespół w składzie: Gilad Harel – klarnet i śpiew, Jonathan Keren – skrzypce i Amit Dolberg – fortepian – podczas koncertu poświęconego pamięci ofiar Holokaustu, który odbył się w Teatro Comunale Pavarotti w Modenie 26 stycznia 2008 roku. Zob. *In Memoriam – Jewish Music from Holocaust – Arik Shapira*, 15.08.2008; www.youtube.com/watch?v=6ec0KFpxM_0, dostęp: 7.07.2024.
 - ¹² Gil Dori, *Perception of the Holocaust and its Representation in Works by Arie Shapira and Original Composition „by my death...”*. A Dissertation Presented in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Doctor of Musical Art, Arizona State University, Tempe 2016, s. 36; <https://gildori.com/wp-content/uploads/2021/12/Gil-Dori-Dissertation.pdf>, dostęp: 14.02.2024.
 - ¹³ Tomasz Mann, *Doktor Faustus. Żywy niemiecki kompozytor Adriana Leverkühna, opowiedziany przez jego przyjaciela*, przeł. Maria Kurecka, Witold Wirpsza; z komentarzem Leszka Szarugi, Muza, Warszawa 2008, s. 57–58.
 - ¹⁴ G. Dori, *Perception of the Holocaust...*, dz. cyt., s. 36–37.
 - ¹⁵ Tamże, s. 31.
 - ¹⁶ Zob. Synod Kościoła Ewangelickiego w Hesji i Nassau (EKHN), *Tak zwane „pisma żydowskie” Marcina Lutra w świetle Oświadczenia Doktrynalnego EKHN (1991) i Jubileuszu Reformacji (2017)*, s. 3, przeł. Ewa Sojka; www.prchiz.pl/storage/app/media/pliki/2014-ewangelicki-kosciol-w-hesji-nassau.pdf, dostęp: 2.07.2024.
 - ¹⁷ Martin Luther, *Von den Juden und ihren Lügen*, s. 91–93; https://docs.google.com/document/d/1IbNr75ZpAMpaUt2X-Tum24IFDk_hHPk86ht0BLelW9g/edit?pli=1, dostęp: 30.06.2024. Zob. *Mocarstwo anonimowe (ankieta w sprawie żydowskiej)*, zebrał Adolf Nowaczyński, Perzyński, Niklewicz i S-ka, Warszawa 1921, s. 12–13. Diarmaid MacCulloch w *studium Reformation Europe's House Divided, 1490–1700* (Penguin Books, London 2003), pisał wręcz: „Luther's writing of 1543 is a blueprint for the Nazis' Kristallnacht of 1938” (s. 690). Zob. Léon Poliakov, *Historia antysemityzmu*, t. 1 (Epoka wiary), przeł. Oskar Hedemann, Agnieszka Rasińska-Bóbr, Universitas, Kraków 2008, s. 310–317.
 - ¹⁸ O katolickich antysemickich enuncjacjach zob. Grzegorz Ryś, *Chrześcijaństwo wobec Żydów. Od Jezusa po Inkwizycję: XV wieków trudnych relacji*, WAM, Kraków 2023; Kenneth Stow, *The Catholic Church and the Jews*, [w:] *The Cambridge History of Judaism*, t. 7, *The Early Modern World, 1500–1815*, red. Jonathan Karp, Adam Sutcliffe, Cambridge University Press, New York 2018, s. 15–49.
 - ¹⁹ Michael Marissen, *Bach and God*, Oxford University Press, New York 2016, s. 63–148. Zobacz także: Lars Fischer, *The Legacy of Anti-Judaism in Bach's Sacred Cantatas*, [w:] *Jews and Protestants. From the Reformation to the Present*, red. Irene Aue-Ben-David, Aya Elyada, Moshe Sluhovskiy, De Gruyter, Berlin–Boston 2020, s. 71–87.
 - ²⁰ Cyt. za: *Teksty kantat Jana Sebastiana Bacha*, przeł. Armin Teske (kantaty kościelne), Andrzej A. Teske (kantaty świeckie), Polihymnia, Lublin 2004, s. 35.

- ²¹ Paul Celan, *Fuga śmierci*, przeł. Jacek Filek, „Znak” 1995, nr 2, s. 159.
- ²² Michael Marissen, *Lutheranism, Anti-Judaism, and Bach's „St. John Passion”*, Oxford University Press, New York–Oxford 1998; tenże, *Bach and God*, dz. cyt., s. 151–188. Zob. dyskusję Nielsa Backa i Dagnary Hoffmann-Axthelm, według której chóry Żydów w *Pasji Janowej* kryją przesłanie antyżydowskie: Dagmar Hoffmann-Axthelm, *Die Judenchöre in Bachs Johannes-Passion. Der Thomaskantor als Gestalter lutherischer Judenpolemik*, „Freiburger Rundbrief. Zeitschrift für christlich-jüdische Begegnung” 1998, nr 5, s. 103–111; Niels Back, *Johann Sebastian Bach – ein «gewaltiger Gestalter lutherischer Judenpolemik»?*, [w:] *Von Luther zu Bach: Bericht über die Tagung 22–25 September 1996 in Eisenach*, red. Renate Steiger, Studio, Sinzig 1999, s. 188–195.
- ²³ Cyt. za: Johann Sebastian Bach, *Pasja według świętego Jana*, tłumaczenie fragmentów Ewangelii według Biblii Tysiąclecia, przekład tekstów pozaewangelicznych Izabella Szeleńska; www.filharmonia.krakow.pl/files/objects/9503/78/libretto%20polskie%20t%C5%82umaczenie.pdf, dostęp: 25.05.2024. Zob. też: Raymond Erickson, *The Early Enlightenment, Jews, and Bach*, „The Musical Quarterly” 2011, nr 4, s. 518–519 – autor ten docenia stanowisko Marissena, ale w kantatach Bacha widzi więcej niż on anty-judaizmu.
- ²⁴ M. Marissen, *Lutheranism, Anti-Judaism...*, dz. cyt., s. 35.
- ²⁵ Bogusław Drewniak, *Kultura w cieniu swastyki*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1969, s. 176.
- ²⁶ Cyt. za: David B. Dennis, „Honor Your German Masters”: *The Use and Abuse of „Classical” Composers in Nazi Propaganda*, „Journal of Political & Military Sociology” 2002, nr 2, s. 280. Autor ten sporządził swoisty ranking najbardziej promowanych w „Völkischer Beobachter” aryjskich kompozytorów: 1. Wagner, 2. Beethoven, 3. Mozart, 4. Bruckner, 5. Bach, 6. Schubert, 7. Brahms, 8. Händel, 9. Weber, 10. Liszt, 11. Haydn.
- ²⁷ Joseph Goebbels 21 maja 1939 roku mówił: „W zakresie muzyki jesteśmy rzeczywiście wybranym narodem na świecie, i to nie tylko ze względu na samą muzyczną twórczość, ale również w skutek umiejętności jej właściwego odbioru, co stanowi oczywisty przywilej najszerzych mas niemieckiego narodu” (cyt. za: B. Drewniak, *Kultura w cieniu swastyki*, dz. cyt., s. 169).
- ²⁸ Zob. Michael H. Kater, *The Twisted Muse. Musicians and Their Music in the Third Reich*, Oxford University Press, New York–Oxford 1997; B. Drewniak, *Kultura w cieniu swastyki*, dz. cyt., s. 94–135 i 168–198; Małgorzata Grzywacz, „Szczególnie obdarowani przez Boga”. Przyczynek do dziejów mecenatu nazistowskiego w dziejach muzyki niemieckiej, „Miscellanea Anthropologica et Sociologica” 2015, nr 3, s. 86–93; Pamela M. Potter, *Most German of the Arts. Musicology and Society from the Weimar Republic to the End of Hitler's Reich*, Yale University Press, New Haven–London 1998; Erik Levi, *The Aryanization of Music in Nazi Germany*, „The Musical Times” 1990, t. 131, s. 19–23.
- ²⁹ Philipp Manes, *As If It Were Life: A WWII Diary From the Theresienstadt Ghetto*, red. Ben Barkow, Klaus Leist, przeł. Janet Foster, Ben Barkow, Klaus Leist, St. Martin's Press, New York 2009, s. 162.
- ³⁰ Zuzana Růžicková, Wendy Holden, *Moje życie pełne cudów*, przeł. Ewa Borówka, Znak Horyzont, Kraków 2021, s. 156–157.
- ³¹ Fiodor Dostojewski, *Idiota*, przeł. Jerzy Jędrzejewicz, [w:] *Dziela wybrane*, t. 2, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1984, s. 425. Tenże, *Biesy*, przeł. Tadeusz Zagórski, Zbigniew Podgórzec, [w:] *Dziela wybrane*, dz. cyt., s. 483–484. Zob. Elżbieta Mikiciuk, *Jakież to piękno ma zbawić świat?*, „Karto-Teka Gdańska” 2022, nr 2, s. 3–5; też: Kenoza jako Kalofania. Fiodor Dostojewski o tajemnicy Chrystusowego piękna, „Ethos” 2019, nr 127, s. 299–328.
- ³² Zob. Joža Karas, *Music in Terezín 1941–1945*, Beaufort Books Publishers, New York 1985, s. 46, 51, 53, 178; Kamila Stępień-Kutera, *Kompozytorzy Terezina*, dz. cyt., s. 5; Alexander Breitenbach, *Konzertpianistinnen und pianisten im Ghetto Theresienstadt*, Hochschule für Musik und Tanz, Köln 2022, s. 43.
- ³³ W taktach 109, 122, 130, 131, 138/139 kompozytor umieścił zniekształconą postać tego motywu: B-A-Cis-C. Obecność B-A-C-H / B-A-Cis-C w 7. Klaviersonate jest różnie interpretowana – na ten temat zob. Hans-Werner Heister, Monica Tempian, *Lyric Prose and Melodrama as Forms of Opposition to Nazi Barbarism*. Viktor Ullmann's *the Lay of the Love and Death of Comet Christoph Rilke, for Speaker and Piano (Theresienstadt 1944)*, [w:] *Word Art + Gesture Art = Tone Art. The Relationship Between the Vocal and the Instrumental in Different Arts*, red. Hans-Werner Heister, Hanjo Polk, Bernhard Rusam, Springer, Cham 2023, s. 439–440. Sam Bach chromatyczny motyw B-A-C-H wykorzystał przynajmniej kilka razy, na przykład w *Wariacjach kanonicznych na temat kołedy „Vom Himmel hoch, da komm' ich her”* czy w *Die Kunst der Fuge*. Od czasów lipskiego kantora motyw ten cieszy się wyjątkową popularnością wśród kompozytorów – zob. Elinore Barber, *Bach and the B-A-C-H Motive*, „Bach” 1971, nr 2, s. 3–5). Szacuje się, że wykorzystano go przynajmniej w czterystu utworach – informacja za: Malcolm Boyd, *Bach*, [w:] *J.S. Bach. Oxford Composers Companions*, red. Malcolm Boyd, Oxford University Press, New York 1999, s. 50–55 – na liście kilku autorów w tym haśle zabrakło Viktora Ullmanna.
- ³⁴ Z. Růžicková, W. Holden, *Moje życie pełne cudów*, dz. cyt., s. 159–160. Polskie tłumaczenie poprawiam w jednym miejscu: Růžicková w angielskim oryginale mówi nie o jakiejś bezosobowej boskiej obecności („W jego muzyce zawsze da się odczuć pewien rodzaj boskiej obecności”), ale konkretnie o obecności Boga odczuwanej w muzyce Bacha: „You always feel in his music that God is present somehow” (*One Hundred Miracles. Music, Auschwitz, Survival and Love*, Bloomsbury, London–New Delhi–Sydney 2020, s. 130).
- ³⁵ Etty Hillesum, *Przerwane życie. Pamiętnik 1941–1943*, dz. cyt., s. 201–202. Polski przekład nieco poprawiam: do Adresata swojej modlitwy z 12 lipca 1943 roku Hillesum zwraca się wyłącznie dwoma „imionami: „mój Boże” lub „Boże”, nigdy zaś, jak w polskim tłumaczeniu, „Pan”.
- ³⁶ Mieczysław Tomaszewski, *Krzysztof Penderecki i jego muzyka. Cztery eseje*, AM, Kraków 1994, s. 103; zobacz: tenże, *Penderecki: Odwaga bycia sobą*, „Teoria Muzyki” 2016, nr 8–9, s. 216.