

# Opera *The Anointed* Tadeusza Kasserna jako kompozytorska odpowiedź na Holocaust

---

V i o l e t t a K o s t k a

Zaplanowana w 1943 roku, ale skomponowana w latach 1949-1951 czteroaktowa opera *The Anointed* (pol. *Mesjasz*) Tadeusza Kasserna (1904-1957) jest utworem ważnym tak w kontekście twórczości kompozytora, jak i w kontekście całej twórczości muzycznej. W kontekście różnorodnej twórczości Kasserna jest to jego jedyne dzieło ekspresjonistyczne i jedyne tak obszerne (600 stron partytury), przez samego twórcę uznane za opus vitae. W kontekście całej twórczości muzycznej jest to jedna z najwcześniejszych kompozytorskich odpowiedzi na Holocaust, obok *We will never die* Bena Hechta i Kurta Weilla (1943), *A Survivor from Warsaw* Arnolda Schönberga (1947), *Huit chants populaires juifs* Szymona Laksa (1947) i innych.

## I. Idea opery, pierwsze szkice i realizacja projektu

Idea opery *The Anointed* narodziła się w Warszawie, do której Tadeusz Kassern przybył pod koniec 1942 roku z Krakowa, zaraz po złożonej na niego denuncjacji na gestapo<sup>1</sup>. Wkrótce kompozytor postarał się o nowe dokumenty na nazwisko nieżyjącego już szwagra żony – urodzonego w 1910 roku Teodora Sroczyńskiego. Zachowany dokument niemiecki – Kennkarte nr 406044 – wystawiony 4 marca 1943 roku informuje, że Teodor Sroczyński, biuralista, był zameldowany pod następującymi adresami: od 4 marca 1943 – ul. ks. Siemca 2, od 31 kwietnia 1943 – ul. Krucza 19, od 19 czerwca 1943 – ul. Hajoty 37<sup>2</sup>. Mimo niebezpieczeństwa, jakie mu groziło, Kassern bywał w różnych miejscach miasta. Ze wspomnień Witolda Rudzińskiego wynika, że pojawiał się na konspiracyjnych koncertach<sup>3</sup>. Dzięki kontaktom z różnymi ludźmi dobrze orientował się, co się dzieje w stolicy. Doskonale wiedział o powstaniu w getcie żydowskim na przełomie kwietnia i maja 1943 roku - uchodzący z getta dym widział z okna swojego mieszkania<sup>4</sup>. Powstanie poruszyło go do głębi. Współczucie dla doświadczanego przez los narodu żydowskiego, z którym w tym momencie życia prawdopodobnie utożsamiał się bardziej niż kiedykolwiek w przeszłości, sprawiło, że powziął konieczność się wypowiedzenia się w tej sprawie jako kompozytor. Zdecydował się na operę o tematyce

<sup>1</sup> Na podstawie przekazów rodzinnych. Rodzicami kompozytora byli: sędzia Adolf Kassern (1870-1942) i Maria z domu Baumann (1876-1923). Synowie Kassernów Maksymilian (ur. w 1902 roku) i późniejszy kompozytor Zygfryd przeszli w 1920 roku konwersję z wyznania mojżeszowego na rzymsko-katolickie przyjmując imiona Stanisław Maksymilian i Tadeusz Zygfryd. Por. V. Kostka, *Poznańskie dni Tadeusza Zygfryda Kasserna*, w: *W muzycznym Poznaniu. Tradycje i współczesność*, (*Musica practica, musica theoretica* 7), red. Teresa Brodniewicz, Hanna Kostrzewska, Janina Tatarska, Poznań 2004, s. 101–102.

<sup>2</sup> Kennkarta T. Kasserna, Zbiory Muzyczne Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego (dalej skrót BUW), nieskatalogowane zbiory kompozytora.

<sup>3</sup> Witold Rudziński, *Związek w pierwszym dziesięcioleciu po wojnie*, w: *50 lat Związku Kompozytorów Polskich*, red. Ludwik Erhardt, Warszawa 1995, s. 49.

<sup>4</sup> Z przekazów rodzinnych.

żydowskiej, do której libretto zamierzał napisać sam na podstawie wybranego dramatu. Ponieważ nie miał możliwości przeglądu nowych dramatów, wziął pod uwagę te, które już znał: 1) *Daniel* Stanisława Wyspiańskiego, na podstawie którego zamierzał skomponować pod koniec lat 20. operę i 2) *Koniec Mesjasza* Jerzego Żuławskiego, o którym pisał przy okazji wystawienia w 1937 roku *Ijoli* Piotra Ryty, że odznacza się znakomitą akcją dramatyczną, egzotyką i silnym wyrazem<sup>5</sup>. Z tych dwu dramatów wybrał drugi. Poczynił nawet pierwsze szkice muzyczne<sup>6</sup>, ale warunki zewnętrzne nie pozwalały skupić się na komponowaniu dzieła. Utwór został odłożony, choć nie zapomniany, o czym czytamy w jednym z powojennych listów kompozytora:

Idea skomponowania *Mesjasza* (...) zrodziła się w czasie wojny, kiedy będąc w Polsce pod nazistowską okupacją byłem świadkiem największej ludzkiej tragedii, która dotknęła naród żydowski. Od tamtego czasu pragnienie stworzenia muzycznego pomnika poświęconego historii Żydów nigdy mnie nie opuszczało.<sup>7</sup>

Dodajmy, że Powstanie Warszawskie również nie pozostawiło Kasserna obojętnym. Kiedy dowiedział się, że w czasie walk powstańczych zginął jego bliski znajomy z Poznania, dobrze zapowiadający się kompozytor Roman Padlewski, skomponował *Tryptyk żalobny* na głos i fortepian poświęcając go pamięci Padlewskiego i doprowadził do jego wykonania na pierwszym po wojnie Festiwalu Współczesnej Muzyki Polskiej we wrześniu 1945 roku w Krakowie. Po raz drugi nawiązał do Powstania Warszawskiego już na emigracji. W fortepianowym utworze dla młodzieży *The Ten Commandments* ze zbioru *Blessed Music Book* wykorzystał melodię *Chorału* (w wersji śpiewanej zaczynającej się od słów „Z dymem pożarów, z kurzem krwi bratniej”), która - nadana przez radio Londyn - była umownym sygnałem do rozpoczęcia Powstania Warszawskiego.

W pierwszych miesiącach po zakończeniu wojny, Kassern zaangażował się w reaktywację przedwojennych struktur Prokuratury Generalnej, w której pracował przed wojną odbudowę życia muzycznego i zwyczajnie na kompozycję dużych rozmiarów nie miał czasu. Komponowanie czegokolwiek zeszło całkowicie na drugi plan, kiedy w grudniu 1945 roku rozpoczął pracę na stanowisku attaché kulturalnego w Konsulacie Generalnym Rzeczypospolitej Polskiej w Nowym Jorku polegającą głównie na organizowaniu pomocy na rzecz rozwoju życia muzycznego w zniszczonym wojną kraju oraz promowaniu muzyki polskiej w Stanach Zjednoczonych<sup>8</sup>. Pierwsze wzmianki o operze pojawiają się dopiero w sprawozdaniu dla Związku Kompozytorów Polskich napisanym 1. marca 1948 roku. Kassern zaznaczył w nim, że szkice muzyczne do opery *Daniel* i do dramatu *Koniec Mesjasza* zaginęły w czasie wojny i że ma w planach skomponowanie opery ludowej do libretta Edmunda Osmańczyka oraz oratorium scenicznego (na kanwie Negro Spirituals) do słów Czesława Miłosza<sup>9</sup>. Nowe projekty, noszące znamiona tendencji panujących w kraju, mogły oznaczać, że Kassern albo zrezygnował z *Mesjasza*, albo odłożył tę kompozycję na dalszą przyszłość. Tymczasem w jesiennych miesiącach 1948 roku miało miejsce zdarzenie, które na nowo rozbudziło pragnienie realizacji dawnego pomysłu. Najprawdopodobniej we wrześniu, a na pewno w pierwszych dniach października, zgłosił

<sup>5</sup> T. Z. Kassern, *Inauguracja nowego sezonu operowego w Teatrze Wielkim. „Ijola”*. Opera w 3 aktach (4 odśłonach) według dramatu J. Żuławskiego, muzyka Piotra Ryty, „Dziennik Poznański”, 8 października 1937, nr 233, s. 7.

<sup>6</sup> t.s. [Teodor Sroczyński=Tadeusz Kassern], *T. Kassern. Sylwetka kompozytorska*, 1948, maszynopis, Archiwum Związku Kompozytorów Polskich w Warszawie, s. 5.

<sup>7</sup> List T. Kasserna do Juliusza Rudela z 22 października 1950, BUW, K-LXXXI. Wszystkie tłumaczenia z języka angielskiego autorki.

<sup>8</sup> V. Kostka, „Archaniol Gabriel polskich muzyków”. *Działalność Tadeusza Zygryda Kasserna w Konsulacie Generalnym RP w Nowym Jorku od grudnia 1945 do grudnia 1948*, „Ruch Muzyczny”, 10 lipca 2005, nr 14, s. 34-39.

<sup>9</sup> t.s., op. cit., s. 5. List Czesława Miłosza do Jarosława Iwaszkiewicza z 12 maja 1948 roku potwierdza, że kompozytor i poeta przygotowywali wspólne dzieło. Por. Czesław Miłosz, *Zaraz po wojnie. Korespondencja z pisarzami 1945-1950*, Kraków 2007, s. 200.

się do Kasserna, pełniącego wtedy funkcję konsula, Felix Greissle, dyrektor nowojorskiej firmy „Edward B. Marks Music Corporation” i jednocześnie dawny uczeń i zięć Arnolda Schönberga, który oznajmił mu, że Schönberg skomponował dzieło upamiętniające Holocaust *A Survivor from Warsaw* (1947) i że zależy mu na prawykonaniu utworu właśnie w Warszawie. Oto odpowiedni fragment listu Felixa Greissle’a do Arnolda Schönberga:

Przeprowadziłem kilka rozmów z Panem Kassernem z polskiej ambasady na temat Twojego *A Survivor from Warsaw*. Istnieją szanse na to, aby Filharmonia Warszawska pod dyrekcją Fitelberga lub któregoś z młodszych dyrygentów mogła dać światową premierę dzieła. Wspomniałem Panu Kassernowi, że oczekujemy honorarium ze strony państwa polskiego, lecz to – jeśli będziemy się trzymać pewnych limitów – nie wydaje się być przeszkodą. Ale nie ośmieliłbym się być zbyt optymistyczny w tej sprawie. Chociaż z drugiej strony, ich plany są bardzo ambitne i padła nawet propozycja zaproszenia Ciebie na premierę. Pan Kassern zamierza napisać do Ciebie list, a może nawet już to zrobił. W związku z tym prosił mnie, abym go Tobie przedstawił w swoim liście. Znam go całkiem dobrze od co najmniej kilku lat. Sam jest kompozytorem, ale mam nadzieję, że to Ci nie przeszkadza. We wszystkich sprawach, jakie mnie z nim łączyły, był zawsze nadzwyczaj uprzejmy i uczciwy. Jeśli jesteś tym zainteresowany, to ma wielki szacunek dla Ciebie i z pewnością zrobi, co w jego mocy. Proszę, odpowiedz na jego list tak szybko, jak to możliwe. Nigdy nie powinniśmy zapominać, że w kontaktach z Polską, zwłaszcza z ich rządem, czas się nie liczy. Pod tym względem na pewno nie zmienili się wcale, a byłoby źle gdyby Twoje 75. urodziny byłyby obchodzone, kiedy będziesz miał np. 79 lat.<sup>10</sup>

Jak wynika z powyższego listu, Kassern zaangażował się w pomysł wykonania utworu w Warszawie i, jak wynika z następnego listu Greissle’a do Schönberga, miał na ten temat rozmawiać już w samej Filharmonii Warszawskiej, ponieważ właśnie wybierał się do kraju<sup>11</sup>. Kwestia polskiego prawykonania *A Survivor from Warsaw* została więc odłożona, ale jak się później okazało na wiele lat<sup>12</sup>. Kassern został bowiem wezwany do Ministerstwa Spraw Zagranicznych w Warszawie na rozmowy w sprawie dalszej pracy. W Warszawie był od ostatnich dni listopada do co najmniej 6 grudnia. W wyniku rozmów w MSZ otrzymał nominację na konsula generalnego RP w Londynie. Przebieg pobytu w Warszawie został już szczegółowo opisany w innym miejscu<sup>13</sup>, tutaj pragniemy zaakcentować fakt, że 6 grudnia Ministerstwo Kultury i Sztuki, za pośrednictwem Zofii Lissy, zamówiło u Kasserna operę dla scen polskich. Kassern zaproponował *Mesjasza*, który nie został jednak zaaprobowany. W drodze kompromisu ustalono, że skomponuje operę dla dzieci *Drewniaczek*. O szczegółach informują dwa poniższe źródła:

1) Warszawa, 6 XII 1948. Do Ministerstwa Kultury i Sztuki, Warszawa, przez Związek Kompozytorów Polskich, Warszawa. Zgodnie z porozumieniem z Wicepr. Dep. dr Zofią Lissą zobowiązuję się napisać operę kukielkową w 3 aktach p.t. ‘Drewniaczek’ (‘Pinokio’). Szczegółowe warunki będą ustalone w umowie mającej być [nieczytelne – napisaną?] do pół roku. Tadeusz Kassern. New York, 542 West 113 Street.” Na dole z lewego boku dopisek „Odmówiono 15/3. 1949” i nieczytelny krótki podpis, prawdopodobnie Zofii Lissy.<sup>14</sup>

2) Fragment listu Tadeusza Kasserna do Juliusa Rudela z 22 października 1950: Po wojnie, w Polsce, otrzymałem zamówienie na operę. Zasugerowałem *Mesjasza* upamiętniającego powstanie w getcie, lecz zostałem surowo upomniany i otrzymałem zakaz pisania tej opery, gdyż komunistyczny rząd uznawał to za faworyzowanie żydowskich narodowych tendencji, a temu komuniści silnie się przeciwstawiali. Zrozumie Pan, dlaczego teraz – mieszkając w tym wolnym kraju – jestem tak głęboko przywiązany do komponowania tego dzieła.<sup>15</sup>

<sup>10</sup> List Felixa Greissle’a do Arnolda Schönberga z 5 października 1949 roku. Centrum Arnolda Schönberga w Wiedniu, archiwum.

<sup>11</sup> List F. Greissle’a do A. Schönberga z 8 listopada 1948 roku. Centrum Arnolda Schönberga w Wiedniu, archiwum.

<sup>12</sup> *A Survivor from Warsaw*, dedykowany Fundacji Muzycznej Kusewickich, miał swoją prapremierę 4 listopada 1948 roku w Albuquerque, New Mexico, pod dyrekcją Kurta Fredericka, a pierwsze wydanie pojawiło się w Nowym Jorku we wrześniu 1949 roku. W Polsce dzieło zostało po raz pierwszy wykonane w 1958 roku.

<sup>13</sup> V. Kostka, *Z konsula emigrantem politycznym. Przyczynek do biografii T. Kasserna*, „Ruch Muzyczny”, 18 marca 2007, nr 6, s. 33-35.

<sup>14</sup> Pismo T. Kasserna do Ministerstwa Kultury i Sztuki z 6 grudnia 1948 roku, BUW, K-LXXXI.

<sup>15</sup> List T. Kasserna do J. Rudela z 22 października 1950, op. cit.

Po powrocie do Nowego Jorku Kassern zerwał współpracę z rządem polskim decydując się na los emigranta w tym właśnie mieście<sup>16</sup>. W listach czytamy, że zrobił to z powodów politycznych i moralnych. W nowej sytuacji – po znalezieniu pracy i zorganizowaniu najpotrzebniejszych spraw - zaczął intensywnie myśleć o komponowaniu. Na pierwszy plan wysunęła się znowu opera *Mesjasz*. W Stanach Zjednoczonych, gdzie opera była jednym z najpopularniejszych gatunków muzycznych<sup>17</sup> i gdzie artyści często podejmowali temat Holokaustu - pierwszym dziełem była sztuka słowno-muzyczna *We will never die* Bena Hechta i Kurta Weilla z 1943<sup>18</sup>, innym ważnym wspomniany już utwór Schönberga - widział sens skomponowania „dramatyczno-muzycznego pomnika (...) walki narodu żydowskiego o wolność”<sup>19</sup>. W celu uzyskania finansowego wsparcia swojego projektu złożył odpowiednie dokumenty do Fundacji Muzycznej Kusewickich, która od lat zamawiała u kompozytorów różnej narodowości utwory muzyczne, m. in. *Ocalalego z Warszawy*. W maju 1949 roku otrzymał od fundacji zamówienie na operę, a - według Michała Kondrackiego – sam Kusewicki „zamierzał wystawić *Mesjasza* w La Scali (zmarł jednak przed ukończeniem tej opery.)”<sup>20</sup>. Kassern od razu zabrał się do komponowania. W czasie roku szkolnego, przy licznych obowiązkach nie mógł wystarczająco dużo pracować nad partyturą, ale latem poświęcał temu całe dni. Na początku roku szkolnego 1950/1951 prosił dyrektora Konserwatorium, w którym pracował, Juliusa Rudela o dogodne ustawienie planu zajęć<sup>21</sup>, aby mógł jak najszybciej dokończyć swoje najważniejsze jak dotąd dzieło<sup>22</sup>. Nieco później informował o komponowanym utworze Romana Palestra:

Od roku piszę operę zamówioną przez Fundację Muzyczną Kusewickich (jestem jedynym na przestrzeni 20 lat kompozytorem polskim, który otrzymał tę ‘commision’.) Jest to wyróżnienie bardzo tu cenione, najwyższa kategoria uznania w kraju, który nie zna innych nagród.<sup>23</sup>

Opera została ukończona w 1951 roku i po przepisaniu rękopis trafił do Library of Congress w Waszyngtonie<sup>24</sup>. Ponieważ fundacja nie zapewniała wykonania, Kassern zwrócił się w tej sprawie do Leopolda Stokowskiego, ale dyrygent nie miał w tym czasie wpływów w instytucjach operowych, a wykonanie koncertowe (w czasie Pacific Coast Festival) uważał za szkodliwe dla dzieła dramatycznego<sup>25</sup>. Po śmierci Kasserna (2 maja 1957 roku) z prośbą o uwzględnienie w repertuarze tej i innych oper kompozytora zwrócił się Michał Kondracki do Zygmunta Latoszewskiego, wówczas kierującego przedstawieniami operowymi w Gdańsku. Zygmunt Latoszewski odpisał:

Pańska propozycja zajęcia się w kraju twórczością ś. p. Tadeusza Kasserna trafia u mnie na szczególnie życzliwy grunt, bo nie tylko zawsze byłem najlepszego mniemania o talencie kompozytorskim zmarłego, ale przez wiele lat obcowaliśmy najbliżej ze sobą w zamierzonych czasach poznańskich.” Dalej Latoszewski zgłasza gotowość poznania 3 oper. „Jestem pewny, że w niedługim czasie uda się którąś z nich wystawić, bo w Operze Bałtyckiej mamy ambicje dawania repertuaru także nowoczesnego.”<sup>26</sup>

<sup>16</sup> V. Kostka, *Z konsula emigrantem politycznym*, op. cit.

<sup>17</sup> Elise K. Kirk, *American Opera*, Urbana & Chicago 2001, s. 140 i n.

<sup>18</sup> Jürgen Schebera, „Awakening America to the European Jewish tragedy“. *Sechs Jahre nach „The Eternal Road“: Ben Hecht / Kurt Weills Massenspiel „We will Never Die“ von 1943 – Vorgeschichte und Wirkung*, (w:) Kurt Weill. *Auf dem Weg zum „Weg der Verheissung“*, red. H. Loos, G. Stern, Rombach 2000, s. 255 i n.

<sup>19</sup> List T. Kasserna do J. Rudela z 22 października 1950, op. cit.

<sup>20</sup> Michał Kondracki, *Zgon Tadeusza Kasserna*, „Kultura”, wrzesień 1957, s. 119-122.

<sup>21</sup> List T. Kasserna do J. Rudela z 20 września 1950, BUW, K-LXXXI.

<sup>22</sup> List T. Kasserna do J. Rudela z 22 października 1950, op. cit.

<sup>23</sup> List T. Kasserna do Romana Palestra z 10 czerwca 1950 roku, BUW, K-LXXXI

<sup>24</sup> Obecnie rękopis partytury opery jest dostępny w Zbiorach Muzycznych BUW pod sygnaturą Mus. CCXXV rps 1 (repr.), Mikr. 8248.

<sup>25</sup> List Leopolda Stokowskiego do T. Kasserna z 15 grudnia 1954 roku, BUW, K-LXXX.

<sup>26</sup> List Zygmunta Latoszewskiego do M. Kondrackiego z 7 stycznia 1958, BUW, zbiory listów Michała Kondrackiego.

Niestety, próby wprowadzenia tego dzieła na którąś z polskich scen operowych do dzisiaj nie przyniosły żadnego rezultatu.

## II. Libretto i styl muzyczny<sup>27</sup>

Jak już podano, podstawą libretta stał się dramat Jerzego Żuławskiego *Koniec Mesjasza*, opublikowany po raz pierwszy w 1911 roku<sup>28</sup>, a następnie z powodzeniem wystawiany na deskach teatrów lwowskiego i krakowskiego<sup>29</sup>. Dramat powstał na fali zainteresowania twórców Młodej Polski filozofią, historią i kulturą Bliskiego Wschodu. Tematem dzieła jest fakt historyczny z XVII-wiecznej Turcji - wystąpienie fałszywego mesjasza Sabbataja Zwi i środowiska żydowskiego przeciw sułtanowi, mające na celu odzyskanie wolności<sup>30</sup>. Dzisiaj, przez porównanie z innymi dramataми młodopolskimi, badacze zaliczają go najczęściej do dramatów symbolicznych, odznaczających się kategorią symbolu, ahistoryzmem oraz uogólnieniami psychologicznymi i społecznymi<sup>31</sup>. Wyróżniający trzy rodzaje symbolizmu (alegoryzm, symbolizm integralny, symbolizm liryczny) Leon Eustachiewicz zauważa, że w dramacie Żuławskiego na plan pierwszy wysuwa się symbolizm integralny, ponieważ metafora zrasta się tu z przedmiotem przedstawionym i dopuszcza nie jedną, lecz wiele możliwych interpretacji. Według jednej z nich pragnienie wyzwolenia narodu żydowskiego ujęte w określonej sytuacji historycznej staje się symbolem wyzwolenia tego narodu niezależnie od sytuacji historycznej, a ponadto symbolem wyzwolenia wszystkich narodów<sup>32</sup>.

Tadeusz Kassern ujął udramatyzowaną przez Żuławskiego historię w czterech aktach. W pierwszym akcie poznajemy skupionych w jednym z pałaców sułtana Sabbataja i piękną Miriam, których łączy związek typu *matrimonium non consummatum*; kierującego Żydami proroka Natana i przekonanego o podstępie talmudystę oraz przybyłych z całego świata Żydów, oczekujących na cud. Akt drugi przedstawia bogaty i odmienny kulturowo dwór sułtana z tancerkami i wojskiem oczekujący na przybycie zapowiedzianego wcześniej Sabbataja Zwi i jego świąty. Kiedy Sabbataj Zwi staje przed sułtanem oznajmia, że jest mesjaszem i na tej podstawie żąda zwrotu korony króla Dawida. Sułtan stawia warunek: jeżeli mesjasz udowodni swą boskość, jego życzenie zostanie spełnione. Kiedy mesjasz już ma wypuścić zatrute strzały w kierunku Sabbataja, zrywa się burza i próba zostaje przełożona na następny dzień. Akt trzeci rozgrywa się nocą w pokoju rzekomego mesjasza. Sabbataj Zwi rani swe ciało biczami i na przemian modli się i bluźni przeciwko Bogu. Z tego szaleńczego stanu próbuje go wyciągnąć Miriam: najpierw przywraca mu świadomość, że jest tylko człowiekiem, po czym nakłania do rezygnacji z wcześniejszego planu. W ostatnim akcie akcja powraca na dwór sułtana. Wahający się początkowo Sabbataj Zwi ostatecznie przyznaje się do oszustwa.

<sup>27</sup> Por. V. Kostka, *Styl późny T. Z. Kasserna na przykładzie opery „The Anointed”*, w: *Styl późny w muzyce, literaturze i kulturze*, tom 2, red. Ewa Borkowska i Eugeniusz Knapik, Katowice 2006, s. 255-262.

<sup>28</sup> Jerzy Żuławski, *Koniec Mesjasza. Dramat w IV aktach*, Lwów 1911, dalsze wydanie Warszawa 1918.

<sup>29</sup> Zdaniem Alicji Okopień, dramat ten był „jednym z najlepszych dramatów Żuławskiego. Plastyka i oryginalność figur, zwłaszcza Sabbataja i sułtana, zwartość akcji, rosnące wciąż napięcie dramatyczne i piękna forma literacka, proza, w scenach lirycznych gorąca i rozlewna, zyskały mu duże uznanie krytyki.”: A. Okopień, *Dramaty Jerzego Żuławskiego*, „Przegląd Humanistyczny”, 1975, nr 1, s. 137.

<sup>30</sup> Fakt ten opisał m. in. Paul Johnson, w: *Historia Żydów*, Kraków 1994, s. 284-289. Oprócz sztuki Jerzego Żuławskiego na ten temat istniała sztuka Nathana Bistrizky'ego, którą Aleksander Tansman obejrzał w 1937 roku w Stanach Zjednoczonych, a w 1958 wykorzystał do swojego fresku dramatycznego pt. *Sabbataj C'wi, fałszywy mesjasz*.

<sup>31</sup> Badacze wyróżniają trzy typy dramatu Młodej Polski: naturalistyczny, symboliczny i ekspresjonistyczny.

<sup>32</sup> Leon Eustachiewicz, *Typologia dramatu Młodej Polski*, w: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, red. Alina Brodzka i Zbigniew Żabicki, t. 1, Warszawa 1965, s. 372-3.

Ze strony sułtana nie spotyka go nic złego, ale Żydzi w pierwszej chwili chcą go ukamienować, w końcu jednak zostawiają go w spokoju i odchodzą zrozpaczeni żegnani słowami Natana, że „dzień wolności jeszcze przyjdzie”.

Warstwa muzyczna opery jest wynikiem przyjętych przez Kasserna ograniczeń kompozytorskich<sup>33</sup>, które są kombinacją ograniczeń przeddodekafonicznej Szkoły Wiedeńskiej i neoklasycznych z własnymi. Próbując jako pierwszy rozwikłać sprawę organizacji materiału dźwiękowego w operze *The Anointed* Michał Kondracki stwierdził, że Kassern wybrał tu atonalność ujętą we własny system 21-dźwiękowy.

Wypracował go Kassern – pisał Kondracki - po wieloletnich doświadczeniach jako logiczną kontynuację, a jednocześnie jakby zaprzeczenie atonalizmu. System Kasserna różni się w swej koncepcji od dwunastotonowego tym, że jest znacznie mniej rygorystyczny, dając większe możliwości kompozytorowi.<sup>34</sup>

Wspomniany system 21-dźwiękowy opiera się na idei enharmonicznej wymiany 12 dźwięków skali chromatycznej, czyli na następującym zbiorze dźwięków: his, c, cis, des, d, dis, es, e, fes, eis, f, fis, ges, g, gis, as, a, ais, b, h, ces, który można przedstawić w postaci trzech skal 7-dźwiękowych w różnych notacjach: bezznakowej (c, d, e, f, g, a, h), krzyżykowej (cis, dis, eis, fis, gis, ais, his) i bemolowej (ces, des, es, fes, ges, as, b). Enharmonia nie jest przez Kasserna stosowana w celu zmiany znaczenia składników akordowych, jak to było w systemie dur-moll, lecz w celu szybkiego i przejrzystego w zapisie wykorzystania pełnej skali chromatycznej. Taką skalę uzyskuje się przez połączenie skal w notacjach bezznakowej i krzyżykowej lub bezznakowej i bemolowej, ale już połączenie skal w notacjach krzyżykowej i bemolowej daje tylko 9 różnych dźwięków. Wykorzystanie tej idei najlepiej widać przy tych konstrukcjach dźwiękowych, które opierają się na trójdźwiękach: przy poliakordach, równoległych warstwach akordowych i przy łączeniu motywów rozwijanych z akordów. Oprócz szybkiej wymiany 12 dźwięków skali Kassern stosuje inne reguły syntaktyczne, w tym regułę o równouprawnieniu melodyki chromatycznej i diatonicznej, regułę dopuszczającą współbrzmienia o różnym stopniu intensywności aż do eufonii, regułę powtarzalności pewnych układów dźwiękowych itp. Do pary z takimi regułami kompozytor wybrał strategie, które miały na celu przekaz wewnętrznego świata ludzkich przeżyć za pomocą muzycznych środków. Do najważniejszych z nich należą strategie często podejmowane przez ekspresjonistów, a więc wewnętrznego niepokoju i permanentnego napięcia, tak w ujęciu głównych bohaterów solowych, jak i bohatera zbiorowego, realizowane za pomocą środków wokalnych zaproponowanych przez Berga w *Wozzecku* i innych środków tak ekspresjonistycznych, jak i neoklasycznych.

Jednym z replikowanych w operze wzorów muzycznych o pierwszorzędym znaczeniu jest nowoczesne brzmienie, uzyskane drogą szczególnego doboru wykonawców i drogą nowoczesnego operowania aparatem wykonawczym. Opera została skomponowana na dziesięciu śpiewaków solistów, w tym na jeden sopran i dziewięć różnych głosów męskich, 4-głosowy chór mieszany i wielką orkiestrę o następującym składzie: flet piccolo, 2 flety, 2 oboje, rożek angielski, 2 klarnety B, klarnet basowy B, 2 fagoty, kontrafagot, 4 rogi F, 3 trąbki B, 2 puzony tenorowe, puzon basowy, tuba, 4 kotły, triangleł, tamburyn, *tamburo militare*, talerze, bęben wielki, 2 marakasy, blok chiński, tam-tam, ksylofon, wibrafon, klawesyn, harfa, skrzypce, altówki, wiolonczele i kontrabasy. Partie wokalne zbudowane są na nowoczesnym śpiewie, technice Sprechgesang i glissandach, większość efektów kolorystycznych leży jednak

<sup>33</sup> Opis muzyki według metody zaproponowanej przez Leonarda B. Meyera w pracy: *Style and Music. Theory, History, and Ideology*, Philadelphia 1989.

<sup>34</sup> M. Kondracki, *Życie muzyczne w USA. I. Nowy Jork. Uwagi wstępne. Kassern. Muzyka polska w Nowym Jorku*, „Ruch Muzyczny”, 1957 nr 3, s. 10-11.

w partii orkiestry. Szczególne brzmienie nadają utworowi partie klawesynu, ksylofonu, wibrafonu, harfy i instrumentów perkusyjnych, takich jak marakasy i *tamburo militare*. Barwy orkiestry stale się zmieniają, gdyż Kassern operuje jednym zestawem instrumentów tylko na przestrzeni krótkiego odcinka, po czym przechodzi do innego zestawu. Typowe jest wysuwanie wybranego instrumentu solo z dłuższą frazą na tle kameralnego zespołu wykonującego krótkie motywy.

W „przelewającej się” muzyce posttonalnej słyszymy stałe układy dźwiękowe, pełniące w utworze funkcje semantyczno – centralizujące. *The Anointed* zawiera siedem takich układów: (1) rozpoczynający się kwintą w górę temat mesjasza, (2) diatoniczny temat Miriam, (3) kwartowy temat Żydów, (4) poliakord Es-dur + fis-moll symbolizujący wymarzone państwo Izrael, (5) sekundowo-trytonowy temat sułtana, (6) trytonowy temat dworu sułtana i (7) współbrzmienie sekundy wielkiej symbolizujące imperium osmańskie. Spośród wymienionych uwagę zwracają zwłaszcza diatoniczne tematy mesjasza i Miriam oraz współbrzmienie Izraela należące do typowych środków neoklasycznych. Dodać trzeba, że wszystkie tematy dzielą się na krótkie motywy, które Kassern wielokrotnie wykorzystuje w różnych konfiguracjach.

Wymienione stałe elementy partytury oraz wszelkie inne układy dźwiękowe horyzontalne, wertykalne i pośrednie funkcjonują w *The Anointed* w fakturze, którą możemy nazywać fakturą warstw dźwiękowych, polifonią warstw czy nawarstwieniem układów dźwiękowych<sup>35</sup>. Jedną z warstw tworzy partia wokalna jedno- lub wielogłosowa, pozostałe – zmieniające się grupy instrumentów. Typowym rozwiązaniem jest faktura 3- i 4-warstwowa, rzadziej pojawiają się faktury 2- i 1-warstwowe. Warstwowo zorganizowana faktura wykazuje istotne powiązania ze zmieniającą się barwą, z występowaniem struktur semantyczno-centralizujących, a także z organizacją materiału dźwiękowego. Punktem wyjścia do organizacji materiału jest zawsze partia wokalna, której materiał w jednym odcinku ekspresyjnym może być wąski, np. 4-dźwiękowy lub szeroki, np. cała skala chromatyczna. Poszczególne warstwy instrumentalne też mają swoje zakresy dźwiękowe, ale wszystkie warstwy jednego odcinka wykorzystują materiał skali chromatycznej ewentualnie materiał tejsze skali bez jednego, dwóch czy trzech dźwięków.

Najważniejszą rolę w fakturze *The Anointed* odgrywa warstwa wokalna, na zmianę jedno- lub wielogłosowa. Warstwa ta jest kształtowana za pomocą ekspresyjnych motywów oddzielanych pauzami. Jej charakter zmienia się z odcinka na odcinek, a choć udział w tym mają wszystkie elementy muzyczne, to największe znaczenie spośród nich ma interwalika. Mimo różnorodności ukształtowań melika wykazuje dwie przeciwstawne tendencje. Pierwsza polega na łączeniu uczuć i emocji takich, jak ból, strach, złość, nienawiść z motywami sekundowymi, motywami zawierającymi interwały wielkie od sekty w górę lub motywami budowanymi na kwartach i trytonach, a druga na łączeniu uczuć i nastrojów takich, jak miłość, nadzieja, spokój i tym podobne z motywami budowanymi na bazie tercjowego akordu melodycznego uzupełnianego sekundami, albo z motywami budowanymi na interwale kwinty lub tercji z dźwiękami przejściowymi. Ponieważ w utworze dominują nastroje i uczucia wynikające z różnego rodzaju napięcia na liniach: Sabbataj - Miriam, Sabbataj – Sułtan, talmudysta - Żydzi, talmudysta - dwór sułtana, dwór sułtana - Żydzi, Sabbataj - Bóg, pierwsza tendencja melodyczna zaczyna dominować nad drugą. W momentach najbardziej dramatycznych sytuacji i krańcowych emocji Kassern wprowadza struktury oparte na technice Sprechgesang lub na glissandach, czasami zestawiając oba te środki obok siebie. Wielogłosowe partie chóralne – głównie 8 pieśni

<sup>35</sup> Terminem faktura wielowarstwowa posłużył się m. in. Paweł Szymański w artykule: *O heterofonii – próba definicji*, w: „Zeszyty Naukowe Zespołu Analizy i Interpretacji w Krakowie nr 4”, Kraków 1979, s. 7.

pochwalnych na cześć Boga i rzekomego mesjasza - wnoszą elementy tradycji. Nawiązanie do tradycji następuje poprzez: (1) zawężenie materiału dźwiękowego, najczęściej do heksatonicznego, (2) przeplatanie sylabicznego śpiewu Żydów melizmatycznymi śpiewami proroka Natana, co przypomina opisane w Biblii dialogi religijne oraz (3) zamkniętą formę, w której niebagatelną rolę odgrywają powtórzenia, zwłaszcza na słowach *Alleluja* lub *Hosanna* i wypracowane zakończenia z akordami durowymi. Liczba głosów we wszystkich partiach chóralnych waha się od 1 do 8, ale najczęściej pojawia się 4-głos. Typową fakturą pieśni pochwalnych jest faktura homorytmiczna wzbogacana momentami polifonicznymi w różnych odmianach, m. in. w polifonii kontrastowej i polifonii krótkomotywicznej przetykanej pauzami.

Z ekspresyjnie ukształtowaną linią wokalną jedno- lub wielogłosową zsynchronizowana jest harmonia, choć w wielu momentach z powodu stale pojawiających się struktur semantyczno-centralizujących mamy wrażenie jej „przypadkowości”. Z tych miejsc partytury, gdzie stałych struktur nie ma wynika, że typ melodyki wyznacza typ harmoniki: tam, gdzie dominuje melodyka schromatyzowana czy wielkointerwałowa najczęściej pojawia się harmonika zdecydowanie dysonansowa, tam natomiast, gdzie melodyka wykorzystuje interwały tercji i kwinty harmonika jest mniej dysonansowa, a czasami wycofana na korzyść jednogłosowości. Oprócz bloków dźwiękowych harmonikę współtworzą figuracje i glissanda. Nawarstwienie tych różnych struktur zawsze przynosi wysoki stopień intensywności harmonicznego.

Wszystkie kompozytorskie wybory w zakresie tempa, metrum i rytmiki dają się wyjaśnić w świetle strategii ekspresjonistycznych. Dla przykładu podajemy tu tylko sposoby operowania metrum. Tak, jak we wcześniejszych utworach Kasserna typowa tu jest polimetria sukcesywna, przetykana momentami polimetrii symultatywnej. Zawsze, kiedy napięcie akcji rośnie Kassern zwiększa częstotliwość zmian metrum, a kiedy maleje lub sytuacja jest stabilna muzyka przybiera bardziej regularny przebieg. Przykładem na pierwszą tendencję jest fragment z trzeciego aktu, w którym Sabbataj zwraca się do Boga słowami „Pozwól mi ratować moich ludzi, bądź dla nich ojcem, a nie srogim władcą!”, a muzyka na odcinku 9 taktów przechodzi przez metra 3/4, 5/4, 6/4, 8/4, 6/4, 5/4, 4/4. Przykładem na drugą tendencję jest taniec dziewcząt w drugim akcie oparty na przemienności metrum 3/8 i 7/8.

Opisane wyżej replikowane wzory przejawiają się w aktach budowanych na wzór form instrumentalnych, co jest jawnym przejęciem idei zastosowanej w operze *Wozzeck* Berga. Kolejne akty noszą nazwy: sinfonia, scherzo, adagio i rondo finale, ale formy instrumentalne, podobnie jak u Berga, są pozbawione charakterystycznej dla neoklasycyzmu cechy, jaką jest gra z tradycją, są bardziej dyskretne, słuchowo prawie nieuchwytnie: związek z sinfonią polega na wyeksponowaniu i zróżnicowaniu ekspresyjnym dwóch głównych tematów; ze scherzem – na zastosowaniu pogodnego charakteru, typowego metrum i tempa; z adagiem - na lirycznej ekspresji i 3-częściowości (dwie liryczne sceny przedzielone są instrumentalną passacaglią, nazwaną *Love music*); z rondem – na przemienności motywu mesjasza z innym materiałem dźwiękowym. Wewnątrz tak ukształtowanych aktów muzyka rozwija się ekspresyjnymi odcinkami łączonymi z sobą za pomocą szeregowania lub sprzężenia<sup>36</sup> polegającego na tym, że koniec jednej struktury nakłada się na początek drugiej. Niektóre z odcinków wykazują charakter zakończeniowy. Typowe

<sup>36</sup> Pojęciem „sprzężenie” posługują się dwie autorki: Anna Granat-Janki w: *Forma w twórczości instrumentalnej A. Tansmana*, Wrocław 1995 oraz Alicja Jarzębska w: *Z dziejów myśli o muzyce. Wybrane zagadnienia teorii i analizy muzyki tonalnej i posttonalnej*, Kraków 2002, s. 277.



w nich jest stopniowe ograniczanie liczby warstw, obniżanie wolumenu brzmienia i opadający kierunek frazy. Same zakończenia aktów i scen wyglądają inaczej niż zakończenia odcinków wewnątrz aktów, gdyż Kassern kończy akty i sceny, z jednym wyjątkiem, pieśniami chóralnymi. Jako najbardziej tradycyjne fragmenty partytury pieśni kończą się akordami tercjowymi barwionymi dysonansem.