



Pamięci dr hab. Magdaleny Prejsnar-Wąsacz, prof. UR (1970–2025)

Wykonawcy:

Maciej Gallas – tenor

Magdalena Prejsnar-Wąsacz – fortepian (1–9, 11, 12)

Krzysztof Kostrzewa – fortepian (10, 13)

Nagrań dokonano w sali koncertowej Filharmonii Podkarpackiej im. Artura Malawskiego w Rzeszowie w dniach 9–10 oraz 16–17 września 2024

Fortepian: Steinway & Sons, model D

Przygotowanie fortepianu do nagrań: Jakub Dziurzyński

Realizacja nagrania, montaż, miks, mastering: Firma Nagraniowa Fisdur Rec Piotr Czerny

Specjalne podziękowania od Piotra Czernego dla Jakuba Dziurzyńskiego za znakomite przygotowanie fortepianu do nagrań

Tłumaczenia wierszy Paula Celana na język polski: *Paul Celan. Utwory wybrane. Wybrał i opracował Ryszard Krynicki*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998

Tłumaczenia na język angielski i konsultacje językowe: Anna Cwiękała

Projekt graficzny i skład wydawnictwa: Łukasz Pawlak

Wydawca składa podziękowania wszystkim osobom i instytucjom, których działania, pomoc i wsparcie umożliwiły wydanie tej płyty

In memory of Associate Professor Magdalena Prejsnar-Wąsacz, PhD, DSc (1970–2025)

Performers:

Maciej Gallas – tenor

Magdalena Prejsnar-Wąsacz – piano (1–9, 11, 12)

Krzysztof Kostrzewa – piano (10, 13)

Recorded in the Concert Hall of the Artur Malawski Podkarpacka Philharmonic, Rzeszów, on 9–10 and 16–17 September 2024

Piano: Steinway & Sons, Model D

Piano technician: Jakub Dziurzyński

Recording, editing, mixing and mastering: Fisdur Rec Recording Company Piotr Czerny

Special thanks from Piotr Czerny to Jakub Dziurzyński for the outstanding preparation of the piano for the sessions

Translations of Paul Celan's poems into Polish: *Paul Celan. Utwory wybrane. Wybrał i opracował Ryszard Krynicki*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998

Translations of Paul Celan's poems into English: *Selected poems and prose of Paul Celan. Translated by John Felstiner*, WW Norton & Co, New York 2002
Translations and English language consultation: Anna Cwiękała

Graphic design and layout: Łukasz Pawlak

The publisher wishes to express sincere thanks to all individuals and institutions whose work, assistance and support made the release of this album possible

Kiedy dr hab. Ewa Nidecka, prof. UR, zaproponowała mi skomponowanie kilku pieśni, które pasowałyby tematycznie do organizowanej przez nią międzynarodowej konferencji „Żydzi w kulturze muzycznej Galicji”, mój wybór padł od razu na wiersze Paula Celana. Konferencja oraz koncert jej towarzyszący odbyły się 27.10.2020 w Instytucie Muzyki Uniwersytetu Rzeszowskiego. Nie miałem wówczas doświadczenia w komponowaniu pieśni, chociaż byłem już autorem utworów wokalnie-instrumentalnych o większych rozmiarach, jak *Msza czy Magnificat*. Przystałem jednak na tę propozycję i stworzyłem *Trzy pieśni do słów Paula Celana* na tenor i fortepian. Poezję Paula Celana znałem już wcześniej – w roku 2002 skomponowałem *Schwarze Milch* na kontrabas, fortepian, elektronikę i recytatora. W utworze tym recytator czyta fragmenty najsłynniejszego wiersza Paula Celana, *Todesfuge (Fuga śmierci)*, zaczynającego się od słów „Schwarze Milch der Frühe” („Czarne mleko poranka”). Wybór poezji Paula Celana był zatem niejako naturalny – już wcześniej była mi znana jego twórczość i był on poetą żydowskim, odpowiadał więc tematyce wspomnianej konferencji.

Paul Celan był rumuńskim Żydem, piszącym po niemiecku. Urodził się 3.11.1920 w Czerniowcach (wówczas należących do Rumunii, obecnie do Ukrainy), zmarł w Paryżu w roku 1970. Jego koleje losu naznaczyła II wojna światowa – w chwili jej wybuchu Celan miał 19 lat. Tuż przed wybuchem wojny studiował przez jeden rok medycynę w Paryżu. W 1939 roku jesienią powrócił do Czer-

niowców, aby studiować literaturę. W 1940 roku do Czerniowców wkroczyła Armia Czerwona i zostały one przyłączone do Związku Radzieckiego, stanowiąc część Republiki Ukraińskiej. Już wówczas zaczęło się prześladowanie ludności żydowskiej. Potem, w 1942, Czerniowce powróciły do Rumunii, jednak prześladowania Żydów (pod rządami dyktatora Iona Antonescu, z inspiracji hitlerowców) nie ustały. W 1942 rodzice Paula Celana zostali wysłani do obozu zagłady, a Paul do obozu pracy w Mołdawii. Ojciec zmarł na tyfus w obozie w Naddniestrzu, matka została zastrzelona przez żołnierzy niemieckich. Paul Celan ocalał z Holocaustu. Po wojnie mieszkał przez kilka lat w Bukareszcie, a w 1948 roku przybył do Paryża, gdzie pozostał do końca życia.

Paul Celan zaliczany jest do najwybitniejszych poetów XX wieku. Pisał w cieniu doświadczenia Zagłady, nazywano go poetą pamięci. Michał Bristiger powiedział, że w poezji Celana „zawiera się rozpoznanie zła absolutnego i próba poetyckiego przedstawienia jego konsekwencji, (...) wyrażają się już konsekwencje epifanii zła, następuje rozpad naszego świata. Człowieka nie można w niej dostrzec, nasz ‘normalny’ język ulega rozpadowi, tym silniej więc i tym bardziej nieodwołalnie mówi ta poezja o niemożności powrotu do świata poprzedniego. Bóg jest w niej niewidoczny, ale pozostaje jeszcze miejsce do rozmowy z Bogiem, i niekiedy – jak w ‘Psalmie’ czy ‘Tenebrae’ – dla zwady.” (cytaty pochodzą z tekstu M. Bristigera, „Między elegią a zamilknięciem. Paul Celan i muzyka”).

Theodor W. Adorno w 1949 roku w recenzji *Fuga śmierci* Celana powiedział, że „jest barbarzyństwem napisać wiersz po Oświęcimiu”. Po wielu latach złagodził swoją ocenę – w *Dialektyce negatywnej* z roku 1966 napisał: „Wciąż trwające cierpienie ma także prawo do ekspresji, jak maltretowany do krzyku; dlatego raczej mylny byłby sąd, że po Oświęcimiu nie można już napisać żadnego wiersza” (cyt. wg: Paul Celan. *Utwory wybrane. Wybrał i opracował Ryszard Krynicki*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998, s. 354). Marcin Baran napisał o Celanie: „...nikt w dotychczasowej historii poezji światowej (od najstarszych poczynając, a na najnowocześniejszych kończąc) nie potrafił w sposób tak skondensowany ustawiać obok siebie słów, by jednocześnie opisywały one z jednej strony realnie istniejące bądź odczuwane stany rzeczy i ludzi, a z drugiej strony aby w tym samym momencie owe słowa służyły wyrażaniu ich najzupelniej własnego, autonomicznego, często surrealistycznego kosmosu znaczeń” (M. Baran, *Książka wieku*, „Gazeta Wyborcza”, 26.01.1999, s. 15).

Poezja Paula Celana naprawdę mnie zafascynowała. Poczulem, że jeśli mam pisać pieśni, to tylko do jego wierszy. Ostrość i skupienie znaczeń podanych w skondensowanej formie oraz krystaliczna czystość słów były właśnie tym, co najbardziej mnie w tej poezji urzekło i stanowiło inspirację do skomponowania siedmiu pieśni do słów tego poety.

[1] *Es war Erde in ihnen / A była ziemia w nich* (2024), do słów Paula Celana: „Es war Erde in

ihnen, und sie gruben” („A była ziemia w nich, i kopali”).

Prawykonanie: 26.05.2025, Wiedeń, Festsaal des 3. Wiener Bezirkes (zabytkowa Sala Boromeusza w budynku III dzielnicy w Wiedniu), koncert w ramach festiwalu Wiener Festwochen; Maciej Gallas – tenor, Magdalena Prejsnar-Wąsacz – fortepian.

Wiersz Paula Celana *Es war Erde in ihnen* pochodzi z tomu *Die Niemandsrose* (Róża niczyja) wydanego w 1963 roku. Nadałem tej pieśni podwójny tytuł, niemiecki i polski, gdyż poszczególne zwrotki wiersza są śpiewane na przemian po niemiecku i po polsku (w tłumaczeniu Feliksa Przybyłaka). Wiersz ten ukazuje całą beznadziejność losu ludzi zniewolonych, zmuszonych do kopania (rowów? umocnień? grobów?). Są oni do tego stopnia złączeni z kopaniem ziemi, że stają się jakby częścią ziemi, a ziemia jest w nich i kopią ziemię jak robaki: „Ja kopię, ty kopiesz i kopie też robak”. W takim zwątpieniu pojawia się przekonanie, że Bóg nie jest już obrońcą Izraela, gdyż dopuścił do całej tej nędzy: „I Boga już nie chwalili, / który, tak słyszeli, tego wszystkiego chciał, / który, tak słyszeli, to wszystko wiedział”. W zakończeniu wiersza ukazuje się promyk nadziei: „O, ty kopiesz i ja kopię, i przekopuję się do ciebie, / a u palca budzi się nam pierścień”. Pierścień może tu być symbolem zaślubin, małżeństwa. W polskiej wersji tenor osiąga najwyższe „c” przy tekście polskim „a u palca **budzi się nam pierścień**” i jest to najwyższy dźwięk spośród wszystkich pieśni na tej płycie.

Zależało mi na tym, żeby muzyka bardzo precyzyjnie i obrazowo przedstawiała treść wiersza. Kopanie symbolizowane jest więc poprzez uporczywą repetycję niskiego dźwięku w partii fortepianu – jest to „Es” z oktawy wielkiej, nadzieję w zakończeniu wyraża tonalny akord – Es-dur, a w środkowych partiach wiersza cisza oraz burza są muzycznie przedstawione bardzo wysokimi oraz bardzo niskimi dźwiękami, stanowiąc rodzaj muzycznej onomatopei.

[2-4] *Trzy pieśni do słów Paula Celana* na tenor i fortepian (2020).

Prawykonanie: 27.10.2020, Rzeszów, sala koncertowa Wydziału Muzyki Uniwersytetu Rzeszowskiego, w ramach Koncertu muzyki żydowskiej; Maciej Gallas – tenor, Magdalena Prejsnar-Wąsacz – fortepian.

[2] *Psalm (Psalm)*: „Nikt nas na nowo z ziemi i gliny nie lepi”. Pieśń *Psalm* otwiera cykl *Trzy pieśni do słów Paula Celana*, następne pieśni to *Andenken* oraz *Die Pole*. W pierwszej pieśni wykorzystany został wiersz *Psalm*, pochodzący z tomu *Die Niemandrose (Róża niczyja)* z późnego okresu twórczości Celana (opublikowany w roku 1963). Odnajdujemy w nim aluzję do przekonania wielu Żydów, jakoby Bóg nie istniał, albo co najmniej na jakiś czas zawiesił swoje istnienie (cokolwiek by to miało znaczyć), bo w przeciwnym wypadku nie dopuściłby do Holokaustu. Wiersz otwiera pełen zwątpienia wers: „Nikt nas na nowo z ziemi i gliny nie lepi”. W słowach tych

pobrzmiewają wątki biblijnego opisu stworzenia człowieka zawartego w Księdze Rodzaju, albo też reminiscencje z Księgi Ezechiela (37, 1-14) – opis Doliny Wyszłych Kości, które ożywił Bóg. Jednak w wierszu Celana wyrażone jest pełne rozpaczy przekonanie, że żadnego ożywienia nie ma i nie będzie. Dalej następuje hymn pochwalny pełen cynizmu i szyderstwa: „Bądź pozdrowiony, Nikt / Tobie gwoli pragniemy / rozkwitać. / Tobie / wbrew”. A więc: bunt. Podmiot liryczny zdaje się mówić: nie ma Boga, jesteśmy pozostawieni samym sobie, a skoro tak jest, to będziemy żyć, rozwijać się i kwitnąć bez Niego lub nawet wbrew Niemu. Tytuł „Psalm” nadany przez Celana wierszowi o takiej treści jest jawnie szyderczy, gdyż biblijne *Psalmy* (autorstwa króla Dawida) są przeważnie poetyckimi utworami chwalebny Boga, utworami dziękczynnymi, także błagalnymi, ale w żadnym razie nie są utworami krytykującymi Boga. Tak więc wiersz Celana powinien raczej nosić tytuł „Anty-Psalm”.

Pieśń *Psalm* jest na ogół tonalna, lecz momenty buntu i szyderstwa są podkreślone poprzez atonalność, m.in. klasterzy.

[3] *Andenken (Wspominanie)*: „Nakarmione figami niech będzie serce”. W drugiej pieśni cyklu *Trzy pieśni...* wykorzystałem wiersz *Andenken*, pochodzący z tomu *Von Schwelle zu Schwelle (Od progu do progu)*, wydanego w roku 1955. Wiersz ten, najkrótszy z wszystkich tu wykorzystanych, rozpoczyna się słowami: „Nakarmione figami niech będzie serce / by wspomniała godzina / migda-

łowe oczy umarłych”. Celan usiłuje wspominać bolesną przeszłość bez krzyku, bez oskarżania, bez wskazywania winnych – jak o tym świadczy pogodny ton na samym początku wiersza. Ten zamiar jednak nie do końca się udaje i stąd nagle zjawiające się słowa mówiące o śmierci i okrucieństwie: „Strome, w odbłasku morza, / rozbite / czola, / siostry raf.”

Pieśń *Andenken* poprzedzona jest jakby mottem – fragmentem 30. *Sonaty E-dur* Beethovena. Jest to początek tematu wariacji z III części tej *Sonaty*. Muzyka Beethovena symbolizuje tutaj kulturę niemiecką. Poprzez muzykę Beethovena chciałem przedstawić Niemcy jako naród pełen sił kreatywnych, budujących, naród pełen potęgi ducha, ale i – niestety – naród, który potrafił systematycznie i konsekwentnie niszczyć i zabijać, i to w sposób bardzo dobrze zorganizowany. Cytat z Beethovena symbolizuje więc spojrzenie na kreatywny naród filozofów, poetów i kompozytorów od tej dobrej strony. Wiadomo jednak, że naziści, rozpoczynający II wojnę światową, nie byli przybyszami znikąd, lecz z Niemiec. Wprawdzie w wierszu *Andenken* Celan nie pisze o niemieckiej winie, jednak uczynił to we wcześniejszym wierszu, w słynnej *Fudze śmierci (Todesfuge)*, opublikowanej w tomie *Mohn und Gedächtnis (Mak i pamięć)* w roku 1952:

*der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau
er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich genau*

*(Śmierć jest mistrzem z Niemiec niebieskie ma oko
Trafi cię kulą z ołowiu trafi celnie głęboko)*
(tłum. Stanisław Jerzy Lec)

W całej pieśni *Andenken*, utrzymanej w tonacji E-dur (z modulacją do h-moll w środkowym fragmencie), zachowany jest pogodny nastrój (pomimo mrocznego zakończenia wiersza), wzmocniony początkowym cytatem z *Wariacji* Beethovena w tej samej tonacji.

[4] *Die Pole (Bieguny)*: „Bieguny / są w nas / nie do przebycia / w czuwaniu”. Do trzeciej pieśni cyklu *Trzy pieśni...* wybrałem wiersz *Die Pole*, pochodzący z tomu *Zeitgehöft (Siedziba czasu)*, opublikowanego w 1976 roku, już po śmierci Celana. *Die Pole* to erotyk z domieszką elementów eschatologicznych. Rozpoczyna się od dramatycznego zmagania: „Bieguny / są w nas / nie do przebycia / w czuwaniu, / dosypiamy do bramy / miłosierdzia”. Muzyka w tym miejscu jest gęsta, nasyciona, jest tam progresja akordów zmniejszonych po dźwiękach skali oktatonicznej.

Najważniejsze w całym wierszu jest zdanie: „powiedz, że Jeruzalem jest”, dlatego w pieśni jest ono powtórzone trzykrotnie. Za trzecim razem opracowane jest ono melizmatycznie w sposób przypominający śpiew kantora w synagodze. W tym miejscu tenor śpiewa solo tonalną melodię w bardzo wysokim rejestrze. Można to zrozumieć tak, że jeśli Jerozolima istnieje, to jest też nadzieja. Powinna to jednak powiedzieć ona – partnerka podmiotu lirycznego. A jeśli ona to

powie, to on, podmiot liryczny z tym się zgodzi. Słowo „jest” zostało przez Celana wyróżnione poprzez rozstrzelony druk, dlatego też można tu doszukiwać się starotestamentowego określenia (definicji) Boga, który zapytany przez Mojżesza, jakie jest jego imię, odpowiedział: „Jestem, który jestem” oraz „Tak powiedz do synów Izraela: ‘Jestem posłał mnie do was’” (Księga Wyjścia, 3,14).

[5-6] *Kwiaty czasu – dwie pieśni do słów Paula Celana* na tenor i fortepian (2021). Prawykonanie: 9.09.2021, Kraków, Centrum Kultury Żydowskiej, Fundacja Judaica, w ramach Koncertu muzyki żydowskiej; Maciej Gallas – tenor, Magdalena Prejsnar-Wąsacz – fortepian.

[5] Pierwsza pieśń tego cyklu to *Espenbaum (Osiko)*: „Osiko, twoje liście lśnią białe w ciemności. / Włosy mojej matki nigdy nie były białe”. Wiersz *Espenbaum* pochodzi z tomu *Mohn und Gedächtnis (Mak i pamięć)* z roku 1952, z wczesnego okresu twórczości Celana. Wiersz ten odnosi się do matki poety, zamordowanej w Rumunii przez niemieckich nazistów podczas II wojny światowej. Jak wspomniano powyżej, w 1942 r. Paul Celan i jego rodzice zostali rozdzieleni, skierowani do różnych obozów i nie wiedzieli o sobie; Paul dowiedział się od znajomych o śmierci rodziców. Celan był emocjonalnie bardziej związany z matką niż z ojcem. W wierszu *Espenbaum* poeta składa hołd swojej matce, a jednocześnie wyraża żal, że nie ma jej wśród żywych. Żal ten jest łagodny, cichy, poeta nie krzyczy.

Wiersz *Espenbaum* ma bardzo regularną budowę – składa się z pięciu strof, a każda z nich ma dwa wersy; liczą one od 9 do 11 sylab. W pierwszym wersie każdej strofy poeta opisuje przyrodę – drżące liście osiki, mlecz polny, deszczową chmurę, gwiazdę oraz drewno dębowe z którego wykonane są drzwi. W drugim wersie poeta charakteryzuje swoją matkę – stwierdza, że ma jasne włosy, jest cicha, łagodna, płacze nad wszystkimi. Smutek i żal poety po śmierci matki ani razu nie przeradza się w krzyk. Nawet w wersie odnoszącym się do jej śmierci poeta stwierdza tylko, że jej serce zranił olów. Poeta mówi więc obiektywnie, że to olów jest przyczyną śmierci, ale nie wskazuje winnych, nie mówi nic o tym, że to żołnierz niemiecki wystrzelił ołowianą kulę ze swojego karabinu.

Pieśń *Espenbaum* jest tonalna, przy czym w drugim wersie każdej strofy wykorzystałem skalę żydowską, z charakterystyczną sekundą zwiększoną na drugim stopniu tej skali.

[6] *Tenebrae (Ciemność)* jest drugą pieśnią cyklu *Kwiaty czasu – dwie pieśni do słów Paula Celana*: „Blisko jesteśmy, Panie, / blisko i pod ręką”. *Tenebrae* Paula Celana pochodzi z tomu *Sprachgitter (Krata pamięci)* z roku 1959. Wiersz jest obrazoburczy. Poeta mówi: „Módl się, Panie, / módl się do nas, / jesteśmy blisko”. W pieśni *Tenebrae* wykorzystałem obszernie fragmenty kompozycji na chór Michała Haydna (młodszy brat Józefa Haydna; 1737-1806) pod tym samym tytułem. Jednak tytułowa ciemność w wierszu Celana jest zupełnie inną ciemnością niż w utworze Haydna.

Tekst łaciński w *Tenebrae* Haydna mówi o ciemności, jaka zapadła podczas agonii Jezusa Chrystusa na krzyżu:

Tenebrae factae sunt, dum crucifixissent Iesus Iudaei et circa horam nonam exclamavit Iesus voce magna: Deus meus, ut quid me dereliquisti? Et inclinato capite, emisit spiritum.

(Od godziny szóstej mrok ogarnął całą ziemię, aż do godziny dziewiątej. Około godziny dziewiątej Jezus zawołał donośnym głosem: «Eli, Eli, lema sabachthani?», to znaczy: «Boże mój, Boże mój, czemuś Mnie opuścił?») I skłoniwszy głowę, oddał ducha.)

(Mt 27, 45-46; J 19, 30b wg „Biblii Tysiąclecia”, wyd. V; tekst użyty przez M. Haydna jest kompilacją dwóch fragmentów biblijnych)

W wierszu Celana przedstawione są natomiast ciemności, w jakich znajduje się dusza niewierząca. Podmiot liryczny posuwa się do skrajnie hardego, wręcz bezczelnego żądania: „Módl się, Panie, / módl się do nas, / jesteśmy blisko”. A więc to Bóg ma się modlić do człowieka, a nie odwrotnie. Następuje tu przestawienie porządku rzeczy – Stwórca ma się modlić do stworzenia. Użyłem tu fragmentów chóralnego utworu *Tenebrae* Michała Haydna, ponieważ chciałem wziąć Paula Celana w obronę – albowiem nie wiedział co czyni.

[7] *Nächtlich geschürzt (Nocą spowite)* (2022), do słów Paula Celana: „Nocą spowite / wargi kwiatów, / na krzyż i w splocie / szczyty sosen”.

Prawykonanie: 18.09.2022, sala koncertowa Kirmser Hall w Uniwersytecie Stanowym w Manhattan (Kansas State University Manhattan), Stany Zjednoczone, stan Kansas; Maciej Gallas – tenor, Magdalena Prejsnar-Wąsacz – fortepian.

Wiersz *Nächtlich geschürzt* znów przywołuje ciemne barwy, podobnie jak *Tenebrae*. Odnosi się on do zmarłych:

Nocą spowite / wargi kwiatów, / na krzyż i w splocie / szczyty sosen, / posiwiały mech, / poruszony kamień, / pobudzone do lotu w nieskończoność / kawki ponad lodowcem: to okolica, gdzie / spoczynek mają przez nas dopędzeni.

Pieśń *Nocą spowite* jest przeważnie tonalna, jedynie w środkowym fragmencie pojawia się atonalna melodia głosu wokalnego, której towarzyszy statyczna faktura w partii fortepianu. Fragment ten przejmująco opisuje zmarłych: „Stoją osobno w świetle, / każdy przy swojej nocy, / każdy przy swojej śmierci”.

Bardzo ważnym momentem tego wiersza jest następujący fragment: „Słowo – no wiesz: / takie zwłoki”. Może to być rozumiane dwojako (co najmniej): 1/ jako pogrzeb słowa, które nie jest już w stanie wyrazić tego, co czuje człowiek i poeta (a więc w rozumieniu Adorno) oraz 2/ wyrażenie „Słowo – no wiesz: takie zwłoki” może być też odniesione do zmarłego Jezusa, który jest odwiecznym Słowem Boga (por. Ewangelia wg św. Jana, 1,1: „Na początku było Słowo”).

W zakończeniu wiersza pojawia się modlitwa:
Laß uns sie waschen, / laß uns sie kämmen, / laß uns ihr Aug / himmelwärts wenden.
(*Daj nam je umyć, / daj nam je czesać, / daj nam ich oko / zwrócić ku niebu.*)

Można to też przetłumaczyć jako: umyjmy je, uczesmy je, zwróćmy ich oczy do nieba (gdź np. „laß uns beten” oznacza „módlmy się”). Zależało mi na tym, aby ten modlitewny fragment został szczególnie wyróżniony, dlatego w zakończeniu tej pieśni zastosowałem w fortepianie fakturę naśladującą chórálne chorały J. S. Bacha w jego kantatach i pasjach.

Pieśń *Nocą spowite* zamyka blok siedmiu pieśni do słów Paula Celana, rumuńskiego Żyda piszącego po niemiecku. Kolejna pieśń, *Matka*, jest do słów Juliana Tuwima – spolszczonego Żyda, Żyda-Polaka, zasymilowanego w polskiej kulturze, jednego z najwybitniejszych polskich poetów.

[8] *Matka* (2022), do słów Juliana Tuwima: „Jest na łódzkim cmentarzu / na cmentarzu żydowskim / grób polski mojej matki / mojej matki Żydówki”.

Prawykonanie: 18.09.2022, sala koncertowa Kirmser Hall w Uniwersytecie Stanowym w Manhattan (Kansas State University Manhattan), Stany Zjednoczone, stan Kansas; Maciej Gallas – tenor, Magdalena Prejsnar-Wąsacz – fortepian.

Wiersz *Matka* napisał Julian Tuwim dla upamiętnienia swojej matki, Adeli Tuwim, Żydówki, która została zamordowana przez niemieckich żoł-

nierzy podczas likwidacji getta w Otwocku koło Warszawy, w sierpniu 1942 roku, gdy miała 70 lat. Naziści zamordowali wówczas około 10 tys. osób. Ciało martwej Adeli Tuwim niemiecki żołnierz wyrzucił z balkonu, po czym ktoś je pochował na podwórku. Poeta przebywał wtedy w USA. Po powrocie do Polski Julian Tuwim ekshumował ciało i pochował je w grobowcu rodzinnym na cmentarzu żydowskim w Łodzi.

Regularny rytm wiersza *Matka* (będącego siedmiozłogłoscowcem) sprowokował mnie do skomponowania muzyki o symetrycznej budowie, składającej się z wielu fraz o tej samej długości. Pieśń jest na początku tonalna (tonacje pierwszych czterech zwrotek: fis-moll, f-moll, e-moll, A-dur). W kolejnych zwrotkach, mówiących o zamordowaniu matki poety („Zastrzelił ją faszysta / kiedy myślała o mnie”), muzyka już nie mogła być tonalna – dlatego fragmenty te mają realizację atonalną. W partii tenora występują tu motywy złożone z ostro brzmiących dysonansowych interwałów – trytonu, septymy małej i wielkiej. Tekstowi kolejnej zwrotki („Przestrzelił świat matczyny: / Dwie pieszczotliwe zgłoski, / Trupa z okna wyrzucił / Na święty bruk otwocki”) towarzyszy seria 12-dźwiękowa o bardzo regularnej budowie – składa się ona z trytonu (w górę lub w dół) i sekundy małej w dół: es-a-as-d-des-g-ges-c-h-f-e-b. W kolejnej zwrotce („Zapamiętaj córeczko...”) seria ta biegnie w raku. We fragmentach atonalnych w fortepianowym akompaniamentcie występują akordy zmniejszone i zwiększone.

Zestawmy dwóch poetów – Juliana Tuwima (1894–1953) i Paula Celana (1920–1970). Co ich łączy? Znajdziemy wiele wspólnych cech. Obydwaj byli żydowskimi poetami, urodzonymi w środkowo-wschodniej Europie. Losy obydwu poetów naznaczyła II wojna światowa. Ich matki zginęły w podobnych okolicznościach – zamordowane przez niemieckich nazistów. Obydwaj poeci nie byli obecni przy swoich matkach podczas ich śmierci, obydwaj dowiedzieli się od świadków o okolicznościach tych śmierci. Wreszcie obydwaj poeci poświęcili swoim zmarłym matkom piękne, wzruszające wiersze. Rzecz jasna, istnieje wiele różnic między językiem poetyckim Celana i Tuwima, jednak ich wiersze poświęcone zamordowanym matkom wykazują pewne podobieństwo: *Matka* Tuwima jest regularnym siedmiozłogłoscowcem, natomiast *Espenbaum* Celana ma zbliżoną ilość sylab w poszczególnych wersach – 9, 10 lub 11.

Pieśń *Matka* zamyka część płyty z wierszami poetów żydowskich – Celana i Tuwima, która składa się z ośmiu pieśni. Na płycie są również trzy pieśni do wierszy Czesława Miłosza (1911–2004), polskiego noblisty z roku 1980 oraz dwie pieśni do wierszy Rainera Marii Rilkego (1875–1926), wybitnego poety austriackiego z przełomu XIX i XX wieku.

[9] *O aniołach* (2024), do słów Czesława Miłosza: „Odjęto wam szaty białe / skrzydła i nawet istnienie”.

Prawykonanie: 13.01.2024, sala koncertowa Ogniska Polskiego w Londynie; Maciej Gallas – tenor, Magdalena Prejsnar-Wąsacz – fortepian.

We wszystkich trzech pieśniach do słów Czesława Miłosza (*O aniołach*, *Ogrodnik*, *Dar*) oparłem harmonikę na szeregu dwunastodźwiękowym składającym się wyłącznie z tercji wielkich i małych. Jest kilka takich szeregów. Przykładem może być seria as-c-es-ges-b-d-f-a-cis-e-g-h, a więc akordy A⁹ i A⁹ na początku i końcu, połączone w środku dźwiękami d-f. Ten szereg traktuję modalnie, czyli jako rodzaj skali, pewnego zasobu dźwięków. Ponieważ szereg jest zbudowany z samych tercji, każde 4 sąsiednie dźwięki stanowią akord septymowy, który może być okazją do wykorzystania go w sposób tonalny. Powstaje więc rodzaj „neotonalnej dodekafonii”, przy czym inspiracją była dla mnie raczej technika Witolda Lutosławskiego niż Albana Berga. Jak wiadomo, Lutosławski tworzył serie 12-dźwiękowe składające się z kilku starannie dobranych interwałów, np. sekundy wielkiej, kwarty i kwinty (jak w *Les espaces du sommeil*), aby w ten sposób zapewnić spójność harmoniczną. Przeciwnieństwem takich serii byłyby serie wszechinterwałowe.

W pieśni *O aniołach* oprócz szeregu tercjowego wykorzystałem współbrzmienia oparte na kwintach czystych. Jak wiadomo, 12 różnych dźwięków odległych o kwintę czystą w górę (czyli koło kwintowe) może stworzyć 12-dźwiękową serię. Podobnie jest z kwartami czystymi biegnącymi w dół. Obydwie serie – kwintowa i kwartowa – są skraj-

nie jednolite i jako takie nie były dla mnie atrakcyjne harmonicznje. Natomiast fragmenty takich serii, składające się np. z 4 lub 5 kwint lub kwart, dają ciekawe efekty harmoniczne i nadają się do wykorzystania obok szeregu tercjowego. Zostały one użyte np. w grupach przednutek, które funkcjonują jak *arpeggio* – chciałem w ten sposób symbolicznie przedstawić ruch anielskich skrzydeł.

[10] *Die Worte des Engels (Słowa anioła)* (2024), do słów Rainera Marii Rilkego: „Nie jesteś niż my bliżej Boga: / wszyscyśmy odeń daleko”.

Prawykonanie: 27.10.2024, sala koncertowa Hermann-Levi-Saal w Ratuszu w Gießen, Niemcy (Hesja); Maciej Gallas – tenor, Krzysztof Kostrzewa – fortepian.

Wiersz Rainera Marii Rilkego *Die Worte des Engels*, pochodzący z *Księgi obrazów* (z początku *Księgi drugiej*) bywa też nazywany *Verküündigung* (*Zwiastowanie*). Wiersz ten to poetycka wizja Zwiastowania, doświadczanego przez Archaniola Gabriela. Podmiot liryczny (anioł) akcentuje wielokrotnie, że jest bytem bezcielesnym: „Ja jestem rosa”, „Ja początku jestem gońcem”, „Ja jestem w gaju lekkim wiewem”. W przeciwieństwie do ulotnej, duchowej istoty anielskiej, Maria jest człowiekiem, jest konkretnym bytem, który anioł określa „Du aber bist der Baum” („Ale Ty jesteś drzewo”). Symbolika drzewa w Biblii jest bardzo bogata – w Księdze Rodzaju w Ogrodzie Eden było Drzewo Życia oraz Drzewo Poznania Dobra i Zła. Drzewo Życia symbolizowało zjednoczenie

z Bogiem i nieśmiertelność. Zjedzenie owocu z zakazanego Drzewa Poznania Dobra i Zła spowodowało oddzielenie się człowieka od Boga, jego upadek i śmierć. W Nowym Testamencie drzewo – krzyż symbolizuje ofiarę Jezusa i odkupienie rodzaju ludzkiego.

Pieśń ta jest zwrotkowa, tonalna, w tonacjach a-moll, b-moll, Des-dur, B-dur, a-moll. Aby osiągnąć poważny, uroczysty ton zastosowałem prostą, nieskomplikowaną fakturę, przy czym wspomniany refren („Ale Ty jesteś drzewo”), pojawiający się w wierszu czterokrotnie, podkreślony jest poprzez fakturę *nota contra notam* w partii tenora i fortepianu.

[11] *Liebeslied (Pieśń miłosna)* (2024), do słów Rainera Marii Rilkego: „Jak przed zetknięciem się z twoja duszą mogę zachować własną duszę?”

Prawykonanie: 25.10.2024, sala koncertowa na zamku w Hungen, Niemcy (Hesja); Maciej Gallas – tenor, Magdalena Prejsnar-Wąsacz – fortepian. Pieśń ta jest w stylu *perpetuum mobile* – partia fortepianu od początku do końca ma rytm ósemkowy, w metrum 6/8 oraz 5/8. Metrum 6/8 może symbolizować zgodę między zakochanymi, zaś metrum 5/8 zaburza regularność metryczną, ukazuje więc w pewnym sensie brak zgody, dysharmonię. Pieśń ta jest w całości utrzymana w tonalnej harmonice; przebiega w tonacjach a-moll, gis-moll, a-moll, A-dur, a-moll. W punkcie kulminacyjnym pieśni, opartym na tekście: „Zetknięcie nasze jest jak pociągnięcie / smyczka, oboje łączy nas ze sobą, / żeby dwie struny jednym

brzmiały głosem”, chciałem imitować dwie najwyższe struny skrzypiec, A oraz E, które brzmią razem w gestym *tremolando* fortepianu. Pojawia się tu tonacja A-dur, a więc jednoimienna wobec głównej tonacji a-moll. Niektóre fragmenty wiersza powtarzam w pieśni kilkakrotnie, np. ostatnie zawołanie „O, słodka pieśni” pojawia się pięciokrotnie, realizując muzyczne wygasanie.

[12] *Ogrodnik* (2024), do słów Czesława Miłosza: „Adam i Ewa nie na to zostali stworzeni, / Żeby kłaniać się księciu i władcy tej ziemi”.

Prawykonanie: 27.10.2024, sala koncertowa Hermann-Levi-Saal w Ratuszu w Gießen, Niemcy (Hesja); Maciej Gallas – tenor, Magdalena Prejsnar-Wąsacz – fortepian.

Wiersz *Ogrodnik* (z tomu *Tó* z roku 2000) opisuje sytuację człowieka po upadku pierwszych rodziców, a więc konsekwencje grzechu pierworodnego. Podobne stanowisko wyraził Miłosz wiele lat wcześniej w zbiorze esejów *Ziemia Ulro* (wydanej w Paryżu w 1977 r.). Określenie „Ulro” pochodzi od poematu Williama Blake’a i oznacza krainę duchowych cierpień człowieka.

Czesław Miłosz – interpretując Księgę Rodzaju – przedstawia sytuację Adama i Ewy po upadku oraz wypędzeniu z Raju. Według poety konsekwencje upadku pierwszych rodziców trwają do dziś i są łatwo rozpoznawalne: jakby na jednym poziomie poeta widzi osiągnięcia techniki („samolot migający iskrą”) i konieczność zaslania wstydlivych

części ciała („majtki, krynoliny”). Tytułowy ogrodnik to Bóg, który z ukrycia obserwuje pierwszych ludzi, aby się przekonać, czy będą respektować boski zakaz spożywania owoców z Drzewa Poznania Dobra i Zła. Człowiek jest wolny, więc Bóg mógł tylko obserwować i czekać na decyzję człowieka. I stało się tak, jak Bóg przeczuwał – ludzie nie posłuchali boskiego zakazu, popełnili grzech pierworodny i dlatego zło przyszło na świat. Raj, kraina wiecznego szczęścia, którą Bóg stworzył dla człowieka – z powodu grzechu pierworodnego przestał być krainą przyjazną człowiekowi.

Pieśń *Ogrodnik* jest tonalna. Partia fortepianu jest w obszernych fragmentach zredukowana i uproszczona do pojedynczych dźwięków długo wybrzmiewających. Chciałem w ten sposób przedstawić dystans, z jakim Bóg patrzy na dzieje człowieka. Partia fortepianu ożywia się tylko we fragmentach, gdy mowa jest o interwencji i knowaniach szatana – wroga Boga.

[13] *Dar* (2024), do słów Czesława Miłosza: „Dzień taki szczęśliwy. / Mgła opadła wcześniej, / pracowałem w ogrodzie”.

Prawykonanie: 13.01.2024, sala koncertowa Ogniska Polskiego w Londynie; Maciej Gallas – tenor, Krzysztof Kostrzewa – fortepian.

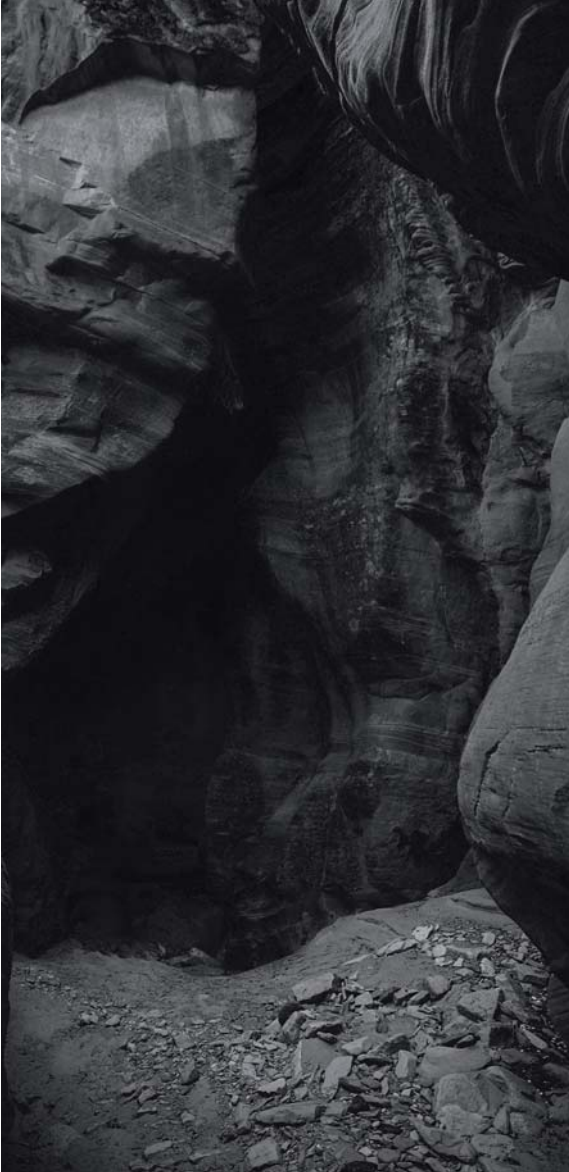
Wiersz *Dar* powstał w Berkeley w 1971 roku, poeta miał wtedy 60 lat. Wiersz opisuje szczęście człowieka, który nie zazdrości innym, nie skarży się na żaden ból, jest pogodzony ze swoim lo-

sem, akceptuje swoje miejsce wśród ludzi, przebaczył wszystkim ich winy, pracuje spokojnie w ogrodzie. Ogród kogarzyć się może z biblijnym Rajem – krainą wiecznej szczęśliwości, jest też miejscem sielanki. W takim właśnie idyllicznym nastroju rozpoczyna się i kończy ta pieśń, co podkreśla jasno brzmiąca tonacja G-dur. Podstawą harmoniki tej pieśni jest szereg 12-dźwiękowy składający się wyłącznie z tercji: g-h-d-f-a – c-es-fis-ais-cis-e-gis, a więc akordy G⁹ i Fis⁹ przedzielone dźwiękami c-es.

14

Wśród trzynastu pieśni zawartych na niniejszej płycie pierwsze osiem należy do tematyki „martyrologicznej”, pieśni 9. i 10. przynależą do tematyki „anielskiej”, natomiast ostatnie dwie pieśni (12. i 13.) reprezentują nadzieję – spojrzenie na świat pełne optymizmu. W większości są to pieśni tzw. przekomponowane, aby każdy odcień tekstu znalazł swój muzyczny wyraz. W moich pieśniach chciałem połączyć dwa światy – świat muzyki tonalnej z atonalnością. Niejako przekornie zastosowałem tonalną harmonikę i styl pieśni romantycznej do nowoczesnych, awangardowych wierszy (zwłaszcza Celana i Miłosa). Wybrałem harmonikę tonalną, niekiedy dobarwioną atonalnością, sonoryzmem i onomatopcją muzyczną, starając się o to, żeby muzyka była komunikatywna. Korzystałem z elementów muzyki poprzednich epok, ale chciałem nadać im energię, którą rozpoznamy jako przynależną do naszego współczesnego świata.

Krzysztof Kostrzewa



MACIEJ GALLAS

15

Śpiewak operowy (tenor) oraz profesor śpiewu. Studia wokalne odbył w Akademii Muzycznej w Krakowie. Kształcił się u Profesorów: Christiana Elsnera, Adama Szybowskiego i Hanno Blaschke (Monachium). Przez 11 sezonów artystycznych był solistą Krakowskiej Opery Kameralnej; współpracował również z Operą Krakowską i Operą Śląską. Może poszczycić się współpracą z renomowanymi zespołami muzyki dawnej, np.: Concerto Polacco (Warszawa), Arte Dei Suonatori (Poznań), Capella Cracoviensis (Kraków), Camerata Silesia (Katowice), Capella Bydostiensis (Bydgoszcz), Capella Gedanensis (Gdańsk), Kapela Jasnogórska (Częstochowa), Orkiestra Barokowa Euromusicantica (Rovereto – Włochy), Harmonologia, OH! Orkiestra Historyczna (Katowice); jak również zespołami filharmonicznymi (m.in. Białystok, Częstochowa, Katowice, Kraków, Opole, Rzeszów, Wałbrzych, Zabrze). Brał udział w czołowych festiwalach międzynarodowych, m.in.: Wratislavia Cantans, Muzyka w Starym Krakowie, Festiwal im. Jana Kiepury w Krynicy, Festiwal Muzyki Dawnej w Krakowie. Dokonał kilkunastu nagrań CD i DVD, uczestniczył w wielu nagraniach radiowych i telewizyjnych. Koncertował w kraju i za granicą, m.in. w Stanach Zjednoczonych, Wielkiej Brytanii, Niemczech, Austrii, we Włoszech, Francji, Hiszpanii, Holandii, Szwecji, Szwajcarii, Litwie, Słowacji.

Jest autorem i współautorem ponad 20 monografii; w swoich publikacjach zajmuje się wyko-

su oraz psychologią procesu dydaktyki wokalne. Kolejne stopnie naukowe zdobywał w Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach: w 2004 – doktorat, w 2014 – habilitację. W 2022 r. Prezydent RP nadał mu tytuł profesora sztuki. Wykłada na Wydziale Muzyki Uniwersytetu Rzeszowskiego oraz prowadzi klasę śpiewu w Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie.

Szczegółowe informacje dotyczące Artysty dostępne są na stronie internetowej <http://gallas.pl>

MAGDALENA PREJSNAR-WĄSACZ

(1970 – 2025)

Była absolwentką Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie (obecnie: Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina) klasy fortepianu prof. Bronisławy Kawalli oraz klasy kameralistyki prof. Mai Nosowskiej.

Sztukę pianistyczną doskonaliła na Międzynarodowych Kursach Mistrzowskich w Dusznikach Zdroju, Fryburgu, Zurychu i Nowym Jorku, gdzie współpracowała z wybitnymi pedagogami: Haliną Czerny-Stefańską, Elżą Kolodin i Rudolfem



Buchbinderem. W 2001 roku uzyskała kwalifikację I stopnia (artystyczny doktorat) w macierzystej uczelni. W 2012 roku w Akademii Muzycznej im. K. Szymanowskiego w Katowicach uzyskała stopień doktora habilitowanego sztuki muzycznej w dyscyplinie instrumentalistyka.

Koncertowała, nagrywała dla radia i telewizji oraz prowadziła wykłady i warsztaty muzyczne w kraju i za granicą (Austria, Czechy, Hiszpania, Kanada, Niemcy, Słowacja, Stany Zjednoczone, Szwajcaria, Ukraina, Węgry, Wielka Brytania, Włochy).

W 2009 roku w Studio Koncertowym Polskiego Radia im. W. Lutosławskiego w Warszawie nagrała płytę CD *Piano preludes*, wydaną przez firmę Dux, z preludiami fortepianowymi polskich kompozytorów XX wieku, takich jak: W. Kilar, K. Serocki, Z. Mycielski, H. M. Górecki, M. Magin, K. Knittel i P. Mykietyń.

Nagrania w wykonaniu Artystki można usłyszeć również na płytach: *To co najpiękniejsze. The Very Best of Kilar* (Dux 2012), *To co najpiękniejsze. The Very Best of Górecki* (Dux 2015), *Wiktor Labuński/Complete Piano Works* (Acte Préalable 2020) i *Chopin Piano Music* (Dux 2020).

Była autorką książki pt. *Forma i technika dźwiękowa oraz problemy interpretacyjne w wybranych preludiach fortepianowych kompozytorów polskich XX wieku* (Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2010) oraz współautorką i redaktorką tomu: *Mistrz – mentor – wychowawca. Ź proble-*

matyki twórczego wychowania i edukacji (Aureus, Kraków 2018).

Magdalena Prejsnar-Wąsacz pracowała na Wydziale Muzyki Uniwersytetu Rzeszowskiego, ostatnio na stanowisku profesora.

KRZYSZTOF KOSTRZEWA

Studiował w Akademii Muzycznej w Krakowie: teorię muzyki i kompozycję w klasie prof. Bogusława Schaeffera, instrumentację u prof. Krzysztofa Pendereckiego, a muzykę elektroakustyczną pod kierunkiem prof. Józefa Patkowskiego, prof. Magdaleny Długosz i prof. Marka Chołoniewskiego. W latach 1989–2000 brał udział w kursach muzyki elektroakustycznej: w Krakowie, Amsterdamie, Schwaz, Stuttgarcie, Helsinkach. W 2005 i 2007 brał udział w kursach kompozycji pod kierunkiem K. Stockhausena w Kürten k/Kolonii. W latach 1994–96 jako stypendysta Katholischer Akademischer Ausländer Dienst studiował teorię muzyki w Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst w Stuttgarcie, w klasie Matthiаса Hermanna. W 1999 r. w Akademii Muzycznej w Krakowie uzyskał w zakresie kompozycji stopień doktora, a w 2012 r. stopień doktora habilitowanego.

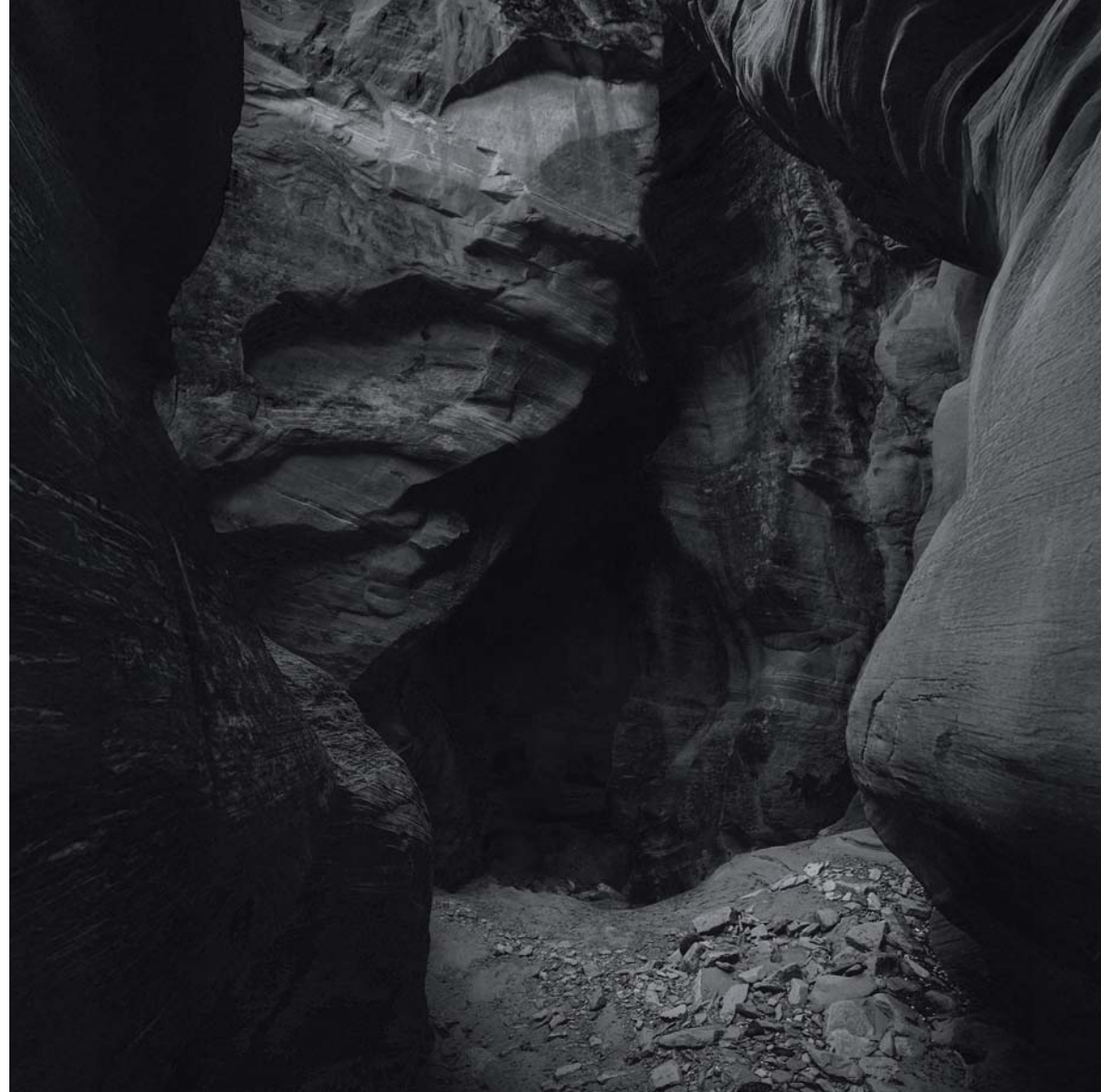


W latach 1988–1994 prowadził zajęcia teoretyczne w Akademii Muzycznej w Krakowie. Od 1988 pracuje na Wydziale Muzyki Uniwersytetu Rzeszowskiego, obecnie na stanowisku profesora. W latach 2014–2019 był Prodziekanem ds. Jakości Kształcenia na Wydziale Muzyki Uniwersytetu Rzeszowskiego. Prowadził wykłady w Hiszpanii, Niemczech, Portugalii, Rumunii, Słowacji, Turcji, na Węgrzech i we Włoszech.

Skomponował 94 utwory, głównie solowe i kameralne, a także: *Koncert na klarnet basowy i orkiestrę*, *Mszę na alt solo, chór mieszany i orkiestrę*, *Magnificat na sopran, tenor, chór i orkiestrę*, oraz *Symfonię*. Jego utwory były wykonywane na Krakowskim Międzynarodowym Festiwalu Kompozytorów oraz za granicą: w Austrii, Hiszpanii, Niemczech, Portugalii, Rumunii, Słowacji, Stanach Zjednoczonych, Turcji, Ukrainie, Wielkiej Brytanii, na Węgrzech i we Włoszech. Jego muzyka była wykonywana przez takie zespoły jak AUKSO – Orkiestra Kameralna Miasta Tychy oraz Zespół Śpiewaków Miasta Katowice „Camerata Silesia”.

Jest autorem 30 artykułów oraz monografii *Mój „Magnificat” w kontekście postmodernistycznych technik kompozytorskich* (Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2010). W publikacjach koncentruje się na polskiej muzyce współczesnej oraz na muzyce serialnej.

Należy do Związku Kompozytorów Polskich, obecnie jest członkiem Zarządu Krakowskiego Oddziału ZKP.



[1] **Es war Erde in ihnen**

– Paul Celan

ES WAR ERDE IN IHNEN, und
sie gruben.

Sie gruben und gruben, so ging
ihr Tag dahin, ihre Nacht. Und sie lobten nicht
Gott,
der, so hörten sie, alles dies wollte,
der, so hörten sie, alles dies wußte.

Sie gruben und hörten nichts mehr;
sie wurden nicht weise, erfanden kein Lied,
erdachten sich keinerlei Sprache.
Sie gruben.

Es kam eine Stille, es kam auch ein Sturm,
es kamen die Meere alle.
Ich grabe, du gräbst, und es gräbt auch der Wurm,
und das Singende dort sagt: Sie graben.

O einer, o keiner, o niemand, o du:
Wohin gings, da's nirgendhin ging?
O, du gräbst und ich grab, und ich grab mich dir
zu,
und am Finger erwacht uns der Ring.

[1] **A była ziemia w nich**

– Paul Celan

Thum. Feliks Przybylak

A BYŁA ZIEMIA W NICH, i
kopali.

Kopali i kopali, i tak
przechodził ich dzień, ich noc. I Boga już nie
chwalili,

który, tak słyszeli, tego wszystkiego chciał,
który, tak słyszeli, to wszystko wiedział.

Kopali i nic już nie słyszeli;
nie stali się mądrzejsi, nie wynaleźli żadnej pieśni,
nie wymyślili sobie żadnego języka.
Kopali.

I nastąpiła cisza, a także burza,
i nadeszły morza wszystkie.
Ja kopię, ty kopiesz, i kopie też robak,
a tamto śpiewające mówi: oni kopią.

O jeden, o żaden, o nikt, o ty:
dokąd szło, jeśli donikąd szło?
O, ty kopiesz i ja kopię, i przekopuję się do ciebie,
a u palca budzi się nam pierścień.

[1] **There Was Earth inside Them**

– Paul Celan

Trans. Pierre Joris

There was earth inside them, and
they dug.

They dug and dug, thus did
their day do, their night. And they did not praise
God,
who, so they heard, wanted all this,
who, so they heard, knew all this.

They dug and heard nothing more;
they didn't grow wise, invented no song,
thought up no language for themselves.
They dug.

A stillness came, a storm too came,
all the seas came.

I dig, you dig, and the worm too digs,
and what sings over there says: they dig.

O one, o no one, o no one, o you:
Where did it lead, as it led nowhere?
O you dig and I dig, and I dig myself toward you,
and on our finger the ring awakens.

[2-4] *Trzy pieśni do słów Paula Celana / Three Songs
to Poems by Paul Celan (2020)*

[2] **Psalm**

– Paul Celan

Niemand knetet uns wieder aus Erde und Lehm,
niemand bespricht unsern Staub.
Niemand.

Gelobt seist du, Niemand.
Dir zulieb wollen
wir blühen.
Dir entgegen.

Ein Nichts
waren wir, sind wir, werden
wir bleiben, blühend:
die Nichts-, die
Niemandrose.

Mit
dem Griffel seelenhell,
dem Staubfaden himmelswüst,
der Korne rot
vom Purpurwort, das wir sangen
über, o über
dem Dorn.

[2] **Psalm**

– Paul Celan

Thum. Stanisław Barańczak
Nikt nas na nowo z ziemi i gliny nie lepi,
nikt już naszego prochu nie zaklina.
Nikt.

Bądź pochwalony, Nikt.
Tobie gwoli pragniemy
rozkwitać.
Tobie
wbrew.

Niczym
byliśmy, jesteśmy, będziemy
nadal, rozkwitając:
róża z niczego, róża
niczyja.

Ze
słupkiem jak duch jasnym,
z przecikiem pustynnym jak niebo,
z koroną czerwoną
od słowa szkarłatnego, któreśmy śpiewali
ponad, o, ponad
ciemniem.

[2] **Psalm**

– Paul Celan

Trans. John Felstiner

No one kneads us again out of earth and clay,
no one incants our dust.
No one.

Blessed art thou, No One.
In thy sight would
we bloom.

In thy
spite.

A Nothing
we were, are now, and ever
shall be, blooming:
the Nothing-, the
No-One's-Rose.

With
our pistil soul-bright,
our stamen heaven-waste,
our corona red
from the purpleword we sang
over, O over
the thorn.

[3] **Andenken**
– Paul Celan

Feigengenährt sei das Herz,
darin sich die Stunde besinnt
auf das Mandelauge des Toten.
Feigengenährt.

Schroff, in Anhauch des Meers,
die gescheiterte
Stirne,
die Klippenschwester.

Und um dein Weißhaar vermehrt
das Vlies
der sömmernden Wolke.

[3] **Wspominanie**
– Paul Celan
Thum. Ryszard Krynicki

Nakarmione figami niech będzie serce,
by wspomniła godzina
migdałowe oczy umarłych.
Nakarmione figami.

Strome, w odbłasku morza,
rozbite
czoła,
siostry raf.

I pomnożone o twe białe włosy
runo
letniej chmury.

[3] **Remembrance**
– Paul Celan
Trans. John Felstiner

Nourished by figs be the heart
wherein an hour thinks back
on the deadman's almond eye.
nourished by figs.

Steep, in the seawind's breath,
the shipwrecked
forehead,
the cliff-sister.

And full-blown by your white hair
the fleece
of the grazing cloud.

[4] **Die Pole**
– Paul Celan

DIE POLE
sind in uns,
unübersteigbar

im Wachen,
wir schlafen hinüber, vors Tor
des Erbarmens,

ich verliere dich an dich, das
ist mein Schneetrost,

sag, daß Jerusalem i s t,

sags, als wäre ich dieses
dein Weiß,
als wärst du
meins,

als könnten wir ohne uns wir sein,

ich blättre dich auf, für immer,

du betest, du bettest
uns frei.

[4] **Bieguny**
– Paul Celan
Thum. Feliks Przybylak

BIEGUNY
są w nas
nie do przebycia
w czuwaniu,
dosypiamy do bramy
miłosierdzia,

tracę cię do ciebie, to
moja śnieżna pociecha,

powiedz, że j e s t Jeruzalem,

powiedz, jakbym był nią

twoją bielą,
a ty jakby
mą,

jakbyśmy mogli być bez nas nami,

rozwijam ciebie, na zawsze,

umadlasz, układasz
nas na wolność.

[4] **The Poles**
– Paul Celan
Trans. John Felstiner

The Poles
are within us,
insurmountable
while we're awake,
we sleep across, up to the Gate
of Mercy,

I lose you to you, that
is my snow-comfort,

say, that Jerusalem *is*,

say it, as if I were this
your whiteness,
as if you were
mine,

as if without us we could be we,

I leaf you open, for ever,

you pray, you lay
us free.

[5-6] *Kwiaty czasu – dwie pieśni do słów Paula Celana / Flowers of Time – Two Songs to Poems by Paul Celan* (2021)

[5] **Espenbaum**
– Paul Celan

ESPENBAUM, dein Laub blickt weiß ins Dunkel.
Meiner Mutter Haar ward nimmer weiß.

Löwenzahn, so grün ist die Ukraine.
Meine blonde Mutter kam nicht heim.

Regenwolke, säumst du an den Brunnen?
Meine leise Mutter weint für alle.

Runder Stern, du schlingst die goldne Schleife.
Meiner Mutter Herz ward wund von Blei.

Eichne Tür, wer hob dich aus den Angeln?
Meine sanfte Mutter kann nicht kommen.

[5] **Osiko**
– Paul Celan
Tłum. Ryszard Krynicki

Osiko, twoje liście lśnią biało w ciemności.
Włosy mojej matki nigdy nie były białe.

Mleczu polny, zieleni się Ukraina.
Moja jasnowłosa matka nie wróciła.

Deszczowa chmuro, zwlekasz u studni?
Moja cicha matka płacze nad wszystkimi.

Kragła gwiazdo, zaciskasz swoją złotą pętlę.
Serce mojej matki zranił olów.

Dębowe drzwi, kto was wyważył z zawiasów?

Moja łagodna matka nie może przyjść.

[5] **Aspen Tree**
– Paul Celan
Trans. John Felstiner

ASPEN TREE, your leaves glance white into the
dark.

My mother's hair never turned white.

Dandelion, so green is the Ukraine.
My fair-haired mother did not come home.

Rain cloud, do you linger at the well?
My soft-voiced mother weeps for all.

Rounded star, you coil the golden loop.
My mother's heart was hurt by lead.

Oaken door, who hove you off your hinge?
My gentle mother cannot return.

[6] **Tenebrae**
– Paul Celan

Nah sind wir, Herr,
nahe und greifbar.

Gegriffen schon, Herr,
ineinander verkrallt, als wär
der Leib eines jeden von uns
dein Leib, Herr.

Bete, Herr,
bete zu uns,
wir sind nah.

Windschief gingen wir hin,

gingen wir hin, uns zu bücken
nach Mulde und Maar.

Zur Tränke gingen wir, Herr.

Es war Blut, es war,
was du vergossen, Herr.

Es glänzte.

Es warf uns dein Bild in die Augen, Herr.
Augen und Mund stehn so offen und leer, Herr.
Wir haben getrunken, Herr.
Das Blut und das Bild, das im Blut war, Herr.

Bete, Herr.
Wir sind nah.

[6] **Ciemność**
– Paul Celan
Tłum. Ryszard Krynicki

Blisko jesteśmy, Panie,
blisko i pod ręką.

Schwytani już, Panie,
szepieni z sobą, jak gdyby
ciało każdego z nas
twoim ciałem było już, Panie.

Módl się, Panie,
módl się do nas,
jesteśmy blisko.

Poszliśmy, schyleni, pod wiatr,
poszliśmy, by się pochylić
nad przelęczą i maarem.

Do wodopaju poszliśmy, Panie.

To była krew, to była,
którą przelałeś, Panie.

Lśniła.

Twój obraz w oczy rzuciła nam, Panie.
Oczy i usta tak są otwarte i puste, Panie.
Piliśmy, Panie,
Tę krew, i obraz we krwi, Panie.

Módl się, Panie.
Jesteśmy blisko.

[6] **Tenebrae**
– Paul Celan
Trans. John Felstiner

Near are we, Lord,
near and graspable.

Grasped already, Lord,
clawed into each other, as if
each of our bodies were
your body, Lord.

Pray, Lord,
pray to us,
we are near.

Wind-skewed we went there,
went there to band
over pit and crater.

Went to the water-trough, Lord.

It was blood, it was

what you shed, Lord.

It shined.

It cast your image into our eyes, Lord.
Eyes and mouth stand so open and void, Lord.
We have drunk, Lord.
The blood and the image that was in the blood,
Lord.

Pray Lord,
We are near.

[7] **Nächtlich geschürzt**
– Paul Celan

Für Hannah und Hermann Lenz

Nächtlich geschürzt
die Lippen der Blumen,
gekreuzt und verschränkt
die Schäfte der Fichten,
ergraut das Moos, erschüttert der Stein,
erwacht zum undendlichen Fluge
die Dohlen über dem Gletscher:

dies ist die Gegend, wo
rasten, die wir ereilt:

sie werden die Stunde nicht nennen,
die Flocken nicht zählen,
den Wassern nicht folgen ans Wehr.

Sie stehen getrennt in der Welt,
ein jeglicher bei seiner Nacht,
ein jeglicher bei seinem Tode,
unwirscht, barhaupt, bereift
von Nahem und Fernem.

Sie tragen die Schuld ab, die ihren Ursprung
beseelte,
sie tragen sie ab an ein Wort,
das zu Unrecht besteht, wie der Sommer.

Ein Wort – du weißt:
eine Leiche.

Laß uns sie waschen,
laß uns sie kämmen,
laß uns ihr Aug
himmelwärts wenden.

[7] **Nocą spowite**
– Paul Celan
Thum. Feliks Przybylak

Dla Hannah i Hermanna Lenzów

Nocą spowite
wargi kwiatów,
na krzyż i w splocie
szczyty sosen,
posiwały mech, poruszony kamień,
pobudzone do lotu w nieskończoność
kawki ponad lodowcem:

to okolica, gdzie
spoczynek mają przez nas dopędzeni:

nie nazwą tej godziny,
nie policzą płatków,
nie pójną za wodami do grobli.

Stoją osobno w świecie,
każdy przy swojej nocy,
każdy przy swojej śmierci,
hardo, z odkrytą głową, oszronieni

bliskim i dalekim.

Splacają winę, ożywienie ich początku,
splacają temu słowu,
co trwa niepoprawnie jak to lato.

Słowo – no wiesz:
takie zwłoki.

Daj nam je umyć,
daj nam je czesać,
daj nam ich oko
zwrócić ku niebu.

[7] **Nocturnally Pursed**
– Paul Celan
Trans. John Felstiner

For Hannah and Hermann Lenz

Nocturnally pursued
the lips of flowers,
crossed and folded
the shafts of spruce,
moss grayed, stone jolted,
jackdaws roused to unending
flight over the glacier.

this is the region where
those we've caught up with are resting:

they will not name the hour,
nor count the flakes,
nor fallow water to the weir.

They stand sundered in the world,
each one next to his night,
each one next to his death,

testy, bareheaded, frostbit
with Near and Far.

They pay off the debt that sparked their origin,
they pay it off because of a word
that exists unjustly, like summer.

A word – you know:
a corpse.

Come let us wash it,
come let us comb it,
come let us turn
its eye heavenward.

[8] **Matka**
– Julian Tuwim

I

Jest na łódzkim cmentarzu,
Na cmentarzu żydowskim,
Grób polski mojej matki,
Mojej matki żydowskiej.

Grób mojej Matki Polki,
Mojej Matki Żydówki,
Znad Wisły ją przywiozłem
Nad brzeg fabrycznej Łódki.

Glaz mogiłę przywalił,
A na głazie pobladłym
Trochę liści wawrzynu,
Które z brzozy opadły.

A gdy wietrzyk słoneczny
Igra z nimi złościście,
W Polonię, w Komandorię
Układają się liście.

II

Zastrzelił ją faszysta,
Kiedy myślała o mnie,
Zastrzelił ją faszysta,
Kiedy tęskniła do mnie.

Nabił – zabił tęsknotę,
Znowu zaczął nabijać,
Żeby potem... – lecz potem
Nie było już co zabijać.

Przestrzelił świat matczynej:
Dwie pieszczotliwe zgłoski,
Trupa z okna wyrzucił
Na święty bruk otwocki.

Zapamiętaj, córeczko!
Przypomnij, późny wnuku!
Wypełniło się słowo:
„Ideal sięgnął bruku”.

Zabrałem ją z pola chwały,
Oddałem ziemi-macierzy...
Lecz trup mojego imienia
Do dziś tam jeszcze leży.

[8] Mother

– Julian Tuwim

Trans. Anthony Polonsky

I

At the cemetery in Łódź
The Jewish cemetery, stands
The Polish grave of my mother,
My Jewish mother's tomb.

The grave of my Mother, the Pole,
Of my Mother the Jewess;

I brought her from land over Vistula
To the bank of industrial Łódź.

A rock fell on the tombstone,
Upon the face of the pale rock
A few laurel leaves
Shed by a birch tree.

And when a sunny breeze
Plays with them a golden game,
The leaves are patterned into
The Order of Polonia.

II

A fascist shot my mother
When she was thinking of me;
A fascist shot my mother
When she was longing for me.

He loaded—killed the longing,
Again began to load,
So that later... but later
There was nothing left to kill.

He shot through my mother's world:
Two tender syllables;
Threw the corpse out the window
Upon the holy pavement.

Remember well, little daughter!
Recall this, future grandson!
The word has come true:
‘The ideal reached the pavement’

I took her from the field of glory,
Returned to mother earth...
But the corpse of my name
Still lies buried there.

[9] O aniołach

– Czesław Miłosz

Odjęto wam szaty białe,
Skrzydła i nawet istnienie,
Ja jednak wierzę wam,
Wysłańcy.

Tam gdzie na lewą stronę odwrócony świat,
Ciężka tkanina haftowana w gwiazdy i zwierzęta,
Spacerujecie, oglądając prawdopodobne ściegi.

Krótki wasz postój tutaj,
Chyba o czasie jutrzennym, jeżeli niebo jest czyste,
W melodii powtarzanej przez ptaka,
Albo w zapachu jabłek pod wieczór
Kiedy światło zaczaruje sady.

Mówią, że ktoś was wymyślił,
Ale nie przekonuje mnie to.
Bo ludzie wymyślili także samych siebie.

Głos – ten jest chyba dowodem,
Bo przynależy do istot niewątpliwie jasnych,
Lekkich, skrzydlatych (dlaczegoż by nie),
Przepasanych błyskawicą.

Słyszałem ten głos nieraz we śnie
I, co dziwniejsze, rozumiałem mniej więcej
Nakaz albo wezwanie w nadziemskim języku:

zaraz dzień
jeszcze jeden
zrób co możesz.

październik 1969

[9] On Angels

– Czesław Miłosz

Trans. Czesław Miłosz

All was taken away from you: white dresses,
wings, even existence.
Yet I believe you,
messengers.

There, where the world is turned inside out,
a heavy fabric embroidered with stars and beasts,
you stroll, inspecting the trustworthy seams.

Short is your stay here:
now and then at a matinal hour, if the sky is clear,
in a melody repeated by a bird,
or in the smell of apples at the close of day
when the light makes the orchards magic.

They say somebody has invented you
but to rue this does not sound convincing
for humans invented themselves as well.

The voice—no doubt it is valid proof,
as it can belong only to radiant creatures,
weightless and winged (after all, why not?),
girdled with the lightning.

I have heard that voice many a time when asleep
and, what is strange, I understood more or less
an order or an appeal in an unearthly tongue:

day draws near
another one
do what you can.

Oktober 1969

[10] **Die Worte des Engels**

– Rainer Maria Rilke

Du bist nicht näher an Gott als wir;
wir sind ihm alle weit.
Aber wunderbar sind Dir
die Hände benedict.
So reifen sie bei keiner Frau,
so schimmernd aus dem Saum:
ich bin der Tag, ich bin der Thau,
Du aber bist der Baum.

Ich bin jetzt matt, mein Weg war weit,
vergib mir, ich vergaß,
was Er, der groß in Goldgeschmied
wie in der Sonne saß,
Dir künden ließ. Du Sinnende,
(verwirrt hat mich der Raum).
Sieh: ich bin das Beginnende,
Du aber bist der Baum.

Ich spannte meine Schwingen aus
und werde seltsam weit;
jetzt überfließt Dein kleines Haus
von meinem großen Kleid.
Und dennoch bist Du so allein
wie nie und schaut mich kaum;
das macht: ich bin ein Hauch im Hain,
Du aber bist der Baum.

Die Engel alle bängen so,
lassen einander los:
noch nie war das Verlangen so,
so ungewiß und groß
Vielleicht, dass etwas bald geschieht,
das Du im Traum begreifst.
Gegrüßt sei, meine Seele sieht:
Du bist bereit und reifst.

Du bist ein großes, hohes Tor,
und aufgehn wirst Du bald.
Du, meines Liedes liebstes Ohr
jetzt fühle ich: mein Wort verlor
sich in Dir wie im Wald.

So kam ich und vollendete
Dir tausendeiner Traum.
Gott sah mich an; er blendete...

Du aber bist der Baum.

[10] **Słowa Anioła**

– Rainer Maria Rilke
Tłum. Andrzej Lam

Nie jesteś niż my bliżej Boga:
wszyscyśmy odeń daleko.
Lecz dłonie twe błogosławione
zza rąbka szat jaśnieją.
Niewiasty żadnej wielką taką
nie rozbłysły nadzieją:
ja jestem dzień, ja jestem rosa,
ale ty jesteś drzewo.

Zmęczony jestem od tej drogi,
więc wybacz, że nie pomnę,
co On, w klejnotach cały złoty,
promienny niby słońce,
zwiastować kazał ci, Czująca
(upilem się przestrzenia).
Poznaj: ja początku jestem gońcem,
ale ty jesteś drzewo.

Rozpiąłem skrzydła moje w lot,
stałem się tak ogromny;
i teraz pełen jest twój dom
tych moich szat przestronnych.

Samotna jesteś w tej potrzebie,
nie widzisz mnie dlatego;
ja jestem w gaju lekkim wiewem,
ale ty jesteś drzewo.

Anioły wszystkie trwożne tak,
odszedł jeden drugiego:
pragnienie skryte, wielkie tak,
nie było dotąd takiego.
Bo może się niebawem stanie,
coś we śnie pojąć miała.
Bądź pozdrowiona, widzę jawnie:
gotowaś już, dojrzała.
Wysoką jesteś, wielką bramą,
co wkrótce się rozchyli.
Ty, miła pieśni mej słuchaczko,
me słowa, czuję duszą całą,
jak w lesie w tobie się straciły.

Przyszedłem i spełniłem w tobie
sen zrodzony daleko.
Bóg na mnie spojrział; był olśniony...

Ale ty jesteś drzewo.

[10] **The Words of the Angel**

– Rainer Maria Rilke
Trans. Edward Snow

You are not nearer God than we;
we are all far from him.
And yet how beautifully
your hands are blessed.
No woman's ripen that way,
shimmering thus out of the sleeve:
I am the day, I am the dew,
you though are the tree.

I am exhausted now, my way was far,
forgive me, I've forgotten
what He, who great in gold array
sat throned as in the sun,
gave me to tell you, you pensive one,
(space has me confused).
Look: I am whatever is beginning,
you though are the tree.

I stretched my wings to rest them
and grew oddly vast;
now your small house overflows
with my great brocade.
And yet you are more alone
than ever and scarcely notice me;
it's true: I am a breath inside the forest,
you though are the tree.

The angels all grow afraid,
let one another go:
never was desire like this,
so vague and great.
Perhaps something soon will happen
that you now grasp in dream.
Greetings to you, my soul now sees:
you are ready and grow ripe.
You are a great, high shining gate,
and you will open soon.
You, my song's most cherished ear,
now I feel: my word got lost
in you as in a wood.

And so I came that way and made complete
your thousand and one dreams.
God looked at me: the light was blinding...

You though are the tree.

[11] **Liebeslied**

– Rainer Maria Rilke

Wie soll ich meine Seele halten, daß
sie nicht an deine rührt? Wie soll ich sie
hinheben über dich zu andern Dingen?
Ach gerne möchte ich sie bei irgendwas
Verlorenem im Dunkel unterbringen
an einer fremden stillen Stelle, die
nicht weiterschwingt, wenn deine Tiefen
schwingen.

Doch alles, was uns anrührt, dich und mich,
nimmt uns zusammen wie ein Bogenstrich,
der aus zwei Saiten eine Stimme zieht.
Auf welches Instrument sind wir gespannt?
Und welcher Geiger hat uns in der Hand?
O süßes Lied.

[11] **Pieśń miłosna**

– Rainer Maria Rilke
Thum. Adam Pomorski

Jak przed zetknięciem się z twoją duszą mogę
zachować własną duszę? Ponad tobą
ku innym rzeczom jakże ją przeniosę?
Ach, obcą raczej wybierając drogę
w ciche ją miejsce zaniósłbym po ciemku,
gdzie już jej nie udzieli się jak wcześniej
drżenie twojego wewnętrznego lęku.

Zetknięcie nasze jest jak pociągnięcie
smyczka, oboje łączy nas ze sobą,
żeby dwie struny jednym brzmiały głosem.
Na jakim nas rozpięto instrumencie?
Jakież to skrzypek trzyma nas w swym ręku?
O, słodka pieśń.

[11] **Love Song**

– Rainer Maria Rilke
Trans. Stephen Mitchell

How can I keep my soul in me, so that
it doesn't touch your soul? How can I raise
it high enough, past you, to other things?
I would like to shelter it, among remote
lost objects, in some dark and silent place
that doesn't resonate when your depths resound.

Yet everything that touches us, me and you,
takes us together like a violin's bow,
which draws one voice out of two separate strings.
Upon what instrument are we two spanned?
And what musician holds us in his hand?
Oh sweetest song.

[12] **Ogrodnik**

– Czesław Miłosz

Wszyscy więc ciałem i w sprawach naszych
podlegamy diabłu i gościmy na świecie, którego on
jest panem i bogiem. Dlatego pod jego władzą jest
chleb, który jemy, napój, który pijemy, ubranie,
które nosimy, nawet powietrze, i wszystko, czym
żyjemy.

Martin Luther, *Komentarz do Galatów*, rozdział 3

Adam i Ewa nie na to zostali stworzeni,
Żeby kłaniać się księciu i władcy tej ziemi.

Inna, słoneczna, ziemia poza czasem trwała.
Im obojgu na wieczną szczęśliwość oddana.

Siwobrody ogrodnik drzew na niej doglądał,
Chociaż świat nie stał w blasku, tak jak tego żądał.

Na dni i wieki patrzył niby przez lunetę
Na całe swoje dzieło, tak dobrze zaczęte,

Które z winy poznania obrócić się miało
W nienasycenie duszy i ranliwe ciało.

Ostrzegł ich, ale wiedział, że to nie pomoże,
Bo już byli gotowi i tak jakby w drodze.

Niewidoczny w listowiu, dumal, zasmucony,
Widział ognie i mosty, okręty i domy,

Samolot w nocnym niebie migający iskrą,
Łoża z baldachimami i pobjowisko.

O biedne moje dzieci, więc tak się wam śpieszy
Do piachu, w którym czaszka żółte zęby szczyrzy?

Do zamykania bioder w majtki, krynoliny,
Do odkrywania ciągów skutku i przyczyny?

Oto zbliża się wróg mój i zaraz wam powie:
Spróbujcie, a staniecie się jako bogowie.

Lokaje samolubnej miłości i zbrodni,
I zaiste bogowie, tylko że ułomni.

Nieszczęsne moje dzieci, jaka długa droga,
Nim zrujnowany ogród zakwitnie od nowa,

I lipową aleją wróćcie przed ganek,
Gdzie na rabatkach pachną szalwia i tymianek.

I czy było konieczne nurzać się w otchłani,
Systemata układać, zamiast mieszkać w baśni,

Nad którą nieustanna jest moja opieka?
Bo prawdę mówi Pismo, że mam twarz człowieka.

[12] **Gardener**

– Czesław Miłosz
Trans. Brian Glazer and Martin Sabiniewicz

All of us, in our flesh and in the affairs of daily life,
are subject to the devil
and are guests in a world in which he is a master
and a god. That is why
the bread we eat, the clothes we wear, even the air,
everything by which we
live are under his power.

Martin Luther, *Commentary on Galatians*, chapter 3

Adam and Eve were created for another purpose
Than to bow to the prince and master of the world.

Beyond time there was another earth, sunlit,
Offered to both of them, for eternity and for bliss.

A gray-haired gardener tended the trees faithfully,
Though the world was less bright than he would
have liked.

He looked at days and ages, as if through field
glasses.

He looked at all his works, so well begun.

Which lust for knowledge was about to transform
Into the insatiable soul and the woundable flesh.

He warned, not thinking it would do much good.
For they were ready, and as if on their way.

Invisible among the leaves, he meditated sadly.
He saw bursts of fire. He saw bridges, ships, and
houses.

An airplane in the night sky like a pulsating spark,

Beds with canopies, the blackened earth of
a battlefield.

Oh my poor children. Were you in such a hurry to
get there
Where a skull in the sand grins with its yellow
teeth?

To enclose your loins in pants and crinolines,
To discover chains of cause and effect?

Here he comes, my adversary. He will tell you:
Try, just try, and you will be gods.

Lackeys of self-serving loves and crimes,
And gods indeed, though lame.

My miserable children, it's a very long road
Before a ruined garden begins to bloom again.

You will return down an alley of lindens to a porch,
And flower beds fragrant with salvia and thyme.

Did you really need to plunge into an abyss.
To compose systems rather than settling into the
fairytale

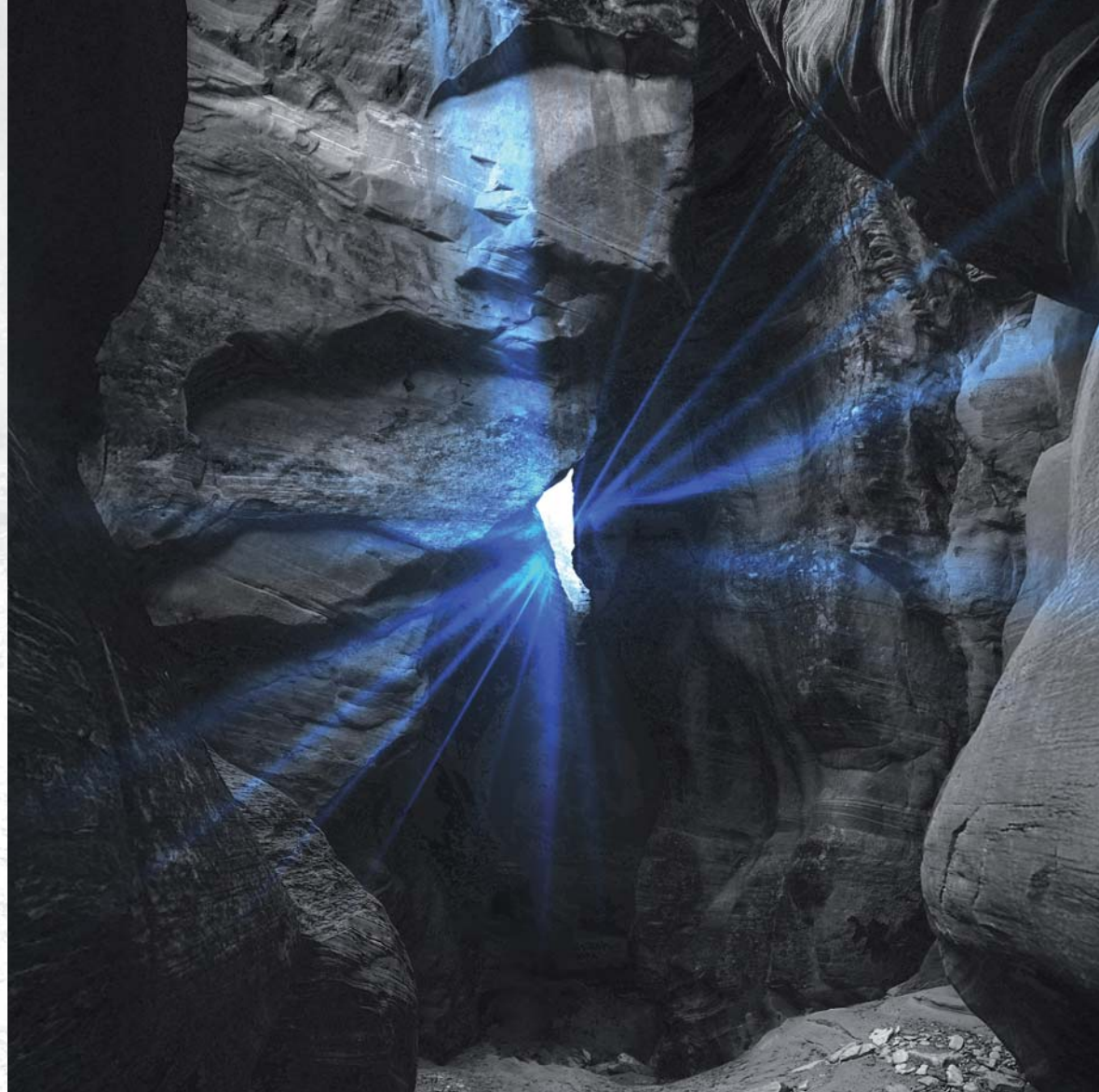
Over which I exert a permanent care?
For the Writ tells the truth: my face is a man's.

[13] **Dar**
– Czesław Miłosz

Dzień taki szczęśliwy.
Mgła opadła wcześniej, pracowałem w ogrodzie.
Kolibry przystawały nad kwiatem kaprifolium.
Nie było na ziemi rzeczy, którą chciałbym mieć.
Nie znałem nikogo, komu warto byłoby zazdrościć.
Co przydarzyło się złego, zapomniałem.
Nie wstydziałem się myśleć, że byłem, kim jestem.
Nie czułem w ciele żadnego bólu.
Prostując się, widziałem niebieskie morze i żagle.
Berkeley, 1971

[13] **A Gift**
– Czesław Miłosz
Trans. Czesław Miłosz

A day so happy.
Fog lifted early, I worked in the garden.
Hummingbirds were stopping over honeysuckle
flowers.
There was nothing on earth I wanted to possess.
I knew no one worth my envying him.
Whatever evil I had suffered, I forgot.
To think that once I was the same man did not
embarrass me.
In my body I felt no pain.
When straightening up, I saw the blue sea and
sails.
Berkeley, 1971



When Ewa Nidecka, Associate Professor at the University of Rzeszów, invited me to compose several songs that would thematically complement the international conference she was organising, “Jews in the Musical Culture of Galicia,” I immediately turned to the poems of Paul Celan. The conference and its accompanying concert took place on October 27, 2020 at the Institute of Music, University of Rzeszów. At that time, I had no experience in writing art songs, although I had already composed larger-scale vocal-instrumental works, such as a *Mass* and a *Magnificat*. I nevertheless accepted the invitation and wrote *Three Songs to Poems by Paul Celan* for tenor and piano. I was already familiar with Celan’s poetry – in 2002 I had written *Schwarze Milch* for double bass, piano, electronics and narrator. In that work, the narrator recites fragments of Paul Celan’s most famous poem, “Todesfuge” (“Death-fugue”), which opens with the words “Schwarze Milch der Frühe” (“Black milk of daybreak”). The choice of Paul Celan’s poetry was therefore a natural one – I already knew his work, and as a Jewish poet he corresponded perfectly with the theme of the conference.

Paul Celan was a Romanian Jew who wrote in German. He was born on November 3, 1920 in Chernivtsi (at that time part of Romania, now Ukraine), and died in Paris in 1970. His life was profoundly marked by World War II – Celan was nineteen years old when it began. Shortly before the war, he studied medicine in Paris for one year. In the autumn of 1939, Celan returned to

Chernivtsi to study literature. In 1940, the Red Army entered the city and it was annexed to the Soviet Union as part of the Ukrainian Republic. Persecution of the Jewish population began soon afterward. Then, in 1942, Chernivtsi once again came under Romanian control, but the persecution of Jews (under the dictatorship of Ion Antonescu, at the instigation of the Nazis) did not cease. In 1942, Celan’s parents were deported to an extermination camp, and Paul himself was sent to a labour camp in Moldova. His father died of typhus in a camp in Transnistria and his mother was shot by German soldiers. Paul Celan survived the Holocaust. After the war, he lived in Bucharest for several years, and in 1948 he moved to Paris, where he remained for the rest of his life.

Paul Celan is regarded as one of the most outstanding poets of the twentieth century. He wrote in the shadow of the Holocaust and has been called the poet of memory. Michał Bristiger said that Celan’s poetry “contains a recognition of absolute evil and an attempt to depict its consequences, (...) it expresses the consequences of the epiphany of evil; the world as we know it disintegrates. The human is imperceptible in it, our ordinary language disintegrates, and so this poetry communicates all the more strongly and irrevocably the impossibility of returning to the old world. God is invisible in it, yet there still remains room for conversation with Him, and sometimes – as in “Psalm” or “Tenebrae” – for dispute.” (quotes from M. Bristiger’s

text, „Między elegią a zamilknięciem. Paul Celan i muzyka” [“Between Elegy and Silence. Paul Celan and Music”]).

In 1949, Theodor W. Adorno, in a review of Celan’s “Death Fugue”, said that “to write poetry after Auschwitz is barbaric.” Many years later, he softened his assessment – in *Negative Dialectics* (1966) he wrote: “Perennial suffering has as much right to expression as the tortured have to scream; hence it may have been wrong to say that after Auschwitz no poem could be written” (Theodor W. Adorno, *Negative Dialectics*, 1966; trans. E. B. Ashton, Seabury Press, 1973)

Marcin Baran wrote of Celan: “...no one in the entire history of world poetry (from the most ancient to the most modern) has been able to place words side by side in so condensed a manner that they simultaneously describe, on the one hand, real or felt states of things and people, and on the other hand, those same words serve to express their own completely autonomous, often surreal cosmos of meanings” (M. Baran, *Książka wieku (Book of the Century)*, “Gazeta Wyborcza”, 26 January 1999, p. 15).

Paul Celan’s poetry truly fascinated me. I felt that if I were to write songs, only his poems would do. The sharpness and concentration of meanings conveyed in condensed form, as well as the crystalline purity of the words, were precisely what most captivated me in this poetry and inspired me to compose seven songs to the words of this poet.

[1] *Es war Erde in ihnen / A była ziemia w nich (There Was Earth inside Them)* (2024), words by Paul Celan: “Es war Erde in ihnen, und sie gruben” (“There was earth inside them, and they dug”).

World premiere: 26 May, 2025, Vienna, Festsaal des 3. Wiener Bezirkes (historic Borromeo Hall in the 3rd district building in Vienna), concert as part of the Wiener Festwochen festival; Maciej Gallas – tenor, Magdalena Prejsnar-Wasacz – piano.

Paul Celan’s poem “Es war Erde in ihnen” comes from the volume *Die Niemandrose (The No-One’s-Rose)* published in 1963. I gave this song a double title, in German and Polish, as the individual stanzas of the poem are sung alternately in German and Polish (in Feliks Przybylak’s translation). This poem depicts the utter hopelessness of the enslaved forced to dig (trenches? fortifications? graves?). They are so merged with digging the earth that they become like part of the earth itself, and the earth is in them and they dig the earth like worms: “I dig, you dig, and the worm too digs.” In such despair, the conviction arises that God is no longer the defender of Israel, since He has allowed all this misery: “And they did not praise God, / who, so they heard, wanted all this, / who, so they heard, knew all this.” At the end of the poem, a ray of hope appears: “Oh, you dig and I dig, and I dig myself toward you, / and on our finger the ring awakens.” The ring here may symbolise betrothal or marriage. In the

Polish version, the tenor reaches a high C on the Polish text “budzi się nam” [and on our finger the ring **awakens**] and it is the highest note among all the songs on this CD.

It was important to me that the music should very precisely and vividly convey the content of the poem. Digging is thus represented by the persistent repetition of a low note in the piano part – E-flat in the great octave; the hope at the end is expressed by a tonal chord – E-flat major; and in the middle sections of the poem, silence and storm are musically rendered by very high and very low notes, constituting a kind of musical onomatopoeia.

[2–4] *Three Songs to Poems by Paul Celan* for tenor and piano (2020).

World premiere: 27 October 2020, Rzeszów, concert hall of the Faculty of Music of the University of Rzeszów, as part of a Jewish Music Concert; Maciej Gallas – tenor, Magdalena Prejsnar-Wąsacz – piano.

[2] *Psalm*: “No one kneads us again out of earth and clay”

The song *Psalm* opens the cycle *Three Songs to Poems by Paul Celan*, followed by *Andenken* and *Die Pole*. The first song sets Celan’s poem “Psalm”, from the collection *Die Niemandrose (The No-One’s-Rose)*, belonging to the late period of Celan’s work (published in 1963). The poem

alludes to the conviction held by many Jews that God either no longer exists—or at least has suspended His existence (whatever that might mean)—because otherwise He would not have allowed the Holocaust to happen. The poem opens with a line full of despair: “No one kneads us again out of earth and clay.” The words echo the biblical description of the creation of man in the *Book of Genesis*, or perhaps the vision in the *Book of Ezekiel* 37:1–14 – the Valley of Dry Bones revived by God. Yet in Celan’s poem, there is a hopeless certainty that no such revival will occur. What follows is a hymn of praise full of cynicism and mockery: “Blessed art thou, No One. / In thy sight would / we bloom. / In thy spite”. Rebellion, then. The lyrical I seems to be saying: there is no God; we are left to ourselves, and since that is the case, we will live, grow, and flourish without Him—or even against Him. The title *Psalm*, given by Celan to a poem of this character, is clearly ironic, since the biblical *Psalms* (by King David) are largely poetic works praising God – songs of thanksgiving and supplication, but by no means ones that challenge His authority. Celan’s poem could therefore more fittingly be called an “Anti-Psalm”.

The song *Psalm* is largely tonal, though moments of rebellion and mockery are highlighted by atonality, including the use of tone clusters.

[3] *Andenken (Remembrance)* (2020): “Nourished by figs be the heart”. In the second song of the *Three Songs* cycle, I set Celan’s poem “Andenken”,

from the volume *Von Schwelle zu Schwelle (From Threshold to Threshold)*, published in 1955. This poem, the shortest of all those used here, begins with the words: “Nourished by figs be the heart / wherein an hour thinks back / on the deadman’s almond eye”, Celan attempts to recall a painful past without shouting, without accusation, without pointing the finger of blame – as suggested by the calm tone at the beginning. Yet this intention does not entirely succeed, and words evoking death and cruelty soon break through: “Steep, in the seawind’s breath, / the shipwrecked / forehead, / the cliff-sister”.

The song *Andenken* opens with a kind of motto – a quotation from Beethoven’s *Piano Sonata No. 30 in E major*. It is the beginning of the theme of the variations in the third movement. Beethoven’s music here symbolises German culture. Through Beethoven, I sought to portray Germany as a nation full of creative and constructive power, a nation of profound spiritual strength – but also, sadly, a nation capable of systematic and well-organised destruction and killing. The Beethoven quotation thus symbolises a view of the creative nation of philosophers, poets and composers—seen from its brighter side. Yet it is evident that the Nazis who started the Second World War did not come from nowhere; they came from Germany. While Celan does not speak directly of German guilt in “Andenken”, he did so earlier, in his famous poem “Todesfuge” (“Deathfuge”), published in the collection *Mohn und Gedächtnis (Poppy and Memory)* in 1952:

der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich genau

death is a Master from Deutschland his eye is blue his lead bullets strike you his aim is true
(trans. Dean Reader)

Throughout the song *Andenken*, set in E major (with a modulation to B minor in the middle section), a serene mood is maintained – despite the poem’s sombre ending – and further reinforced by the opening quotation from Beethoven’s *Variations* in the same key.

[4] *Die Pole (The Poles)* (2020): “The Poles / are within us, / insurmountable / while we’re awake”. For the third song of the cycle *Three Songs* I chose the poem „Die Pole”, from the volume *Zeitgehöft (Timestead)*, published in 1976, after Celan’s death. „Die Pole“ is an erotic poem with eschatological elements. It begins with a dramatic struggle: „The poles / are within us, / insurmountable / while we’re awake, / we sleep across, up to the Gate / of Mercy“. The music at this point is dense, saturated; there is a progression of diminished chords built on the notes of the octatonic scale. The most important line in the entire poem is: „say, that Jerusalem is“, which is why it is repeated three times in the song. The third time it is set melodically, in a manner reminiscent of a cantor’s singing in a synagogue. At this point, the tenor sings a tonal melody solo, in a very high register. This can be understood to mean that if

Jerusalem exists, then there is also hope. Yet, it should be said by her – the speaker’s partner. And if she says it, then he, the speaker, will agree with it. The word „is“ was emphasized by Celan through spaced printing, therefore one can also discern here the Old Testament designation (definition) of God, who, when asked by Moses what His name is, answered: „I am that I am“ and „Thus you shall say to the children of Israel: ‚I Am has sent me to you‘“ (Exodus 3:14).

[5–6] *Flowers of Time – Two Songs to Poems by Paul Celan* for tenor and piano (2021).

World premiere: 9 September 2021, Kraków, Centre for Jewish Culture, Judaica Foundation, as part of a Jewish Music Concert; Maciej Gallas – tenor, Magdalena Prejsnar-Wąsacz – piano.

[5] The first song of this cycle is *Espenbaum* (*Aspen Tree*) (2021): „Aspen tree, your leaves glance white into the dark. / My mother’s hair never turned white“. The poem „Espenbaum“ comes from the volume *Mohn und Gedächtnis* (*Poppy and Memory*) published in 1952, from Celan’s early creative period. This poem refers to the poet’s mother, murdered in Romania by German Nazis during World War II. As mentioned before, in 1942 Paul Celan and his parents were separated, sent to different camps, and knew nothing of each other; Paul learned of his parents’ deaths from acquaintances. Celan was emotionally closer to his mother than to his father. In „Espenbaum“, the poet pays tribute to his mother while also expressing sorrow

that she is no longer among the living. This sorrow is gentle, quiet; the poet does not cry out.

The poem „Espenbaum“ has a highly regular structure – it consists of five stanzas, each with two lines, containing between 9 and 11 syllables. In the first line of each stanza, the poet describes nature – the trembling leaves of the aspen, a field dandelion, a rain cloud, a star, and oak wood from which a door is made. In the second line, the poet turns to his mother – he states that she has fair hair, is quiet, gentle, and weeps over everyone. The poet’s sadness and grief at his mother’s death never rise to a cry. Even in the line referring to her death, the poet only states that a bullet of lead wounded her heart. He speaks with restraint, observing that it is lead that caused her death, yet names no culprit, saying nothing of the German soldier who fired the bullet from his rifle.

The song *Espenbaum* is tonal, and in the second line of each stanza I used the Jewish scale, with its characteristic augmented second on the second degree of that scale.

[6] *Tenebrae* (*Darkness*) (2021) is the second song in the cycle *Flowers of Time – Two Songs to Poems by Paul Celan*: „Near we are, Lord, / near and graspable“. Celan’s „Tenebrae“ comes from the 1959 volume *Sprachgitter* (*Speech-Grille*). The poem carries an iconoclastic charge: „Pray, Lord, / pray to us, / we are near.“ In my song *Tenebrae*, I used extensive fragments from the choral com-

position of the same title by Michael Haydn (the younger brother of Joseph Haydn; 1737–1806). Yet the darkness in Celan’s poem is of an entirely different kind from that in Haydn’s work. The Latin text of Haydn’s *Tenebrae* speaks of the darkness that fell during the agony of Jesus Christ upon the cross:

Tenebrae factae sunt, dum crucifixissent Iesum Iudaei et circa horam nonam exclamavit Iesus voce magna: Deus meus, ut quid me dereliquisti? Et inclinato capite, emisit spiritum.

(From the sixth hour, darkness covered all the land until the ninth hour. About the ninth hour Jesus cried out in a loud voice: „Eli, Eli, lema sabachthani?“ that is, „My God, my God, why have you forsaken me?“ And bowing his head, he gave up his spirit.)

(Mt 27:45–46; Jn 19:30b; the text used by M. Haydn is a compilation of two biblical passages)

In Celan’s poem, however, the darkness portrayed is that in which a soul without faith finds itself. The speaker goes so far as to make an extremely audacious, even insolent demand: „Pray, Lord, / pray to us, / we are near.“ Thus, it is God who is to pray to man, rather than man to God. Here, the order of things is inverted – the Creator is to pray to His creation. I used fragments of Michael Haydn’s choral work *Tenebrae* because I wished to intercede for Paul Celan – for he knew not what he was doing.

[7] *Nächtlich geschürzt* (*Nocturnally Pursued*) (2022), words by Paul Celan: „Nocturnally pursued / the lips of flowers, / crossed and folded / the shafts of spruce“.

World premiere: 18 September 2022, Kirmser Hall at Kansas State University, Manhattan, USA, (Kansas); Maciej Gallas – tenor, Magdalena Prejsnar-Wąsacz – piano.

The poem „Nächtlich geschürzt“ once again evokes dark tones, as in „Tenebrae“. It refers to the dead:

Nocturnally pursued / the lips of flowers, / crossed and folded / the shafts of spruce, / moss grayed, stone jolted / jackdaws roused to unending / flight over the glacier. / this is the region where / those we’ve caught up with are resting.

The song *Nocturnally Pursued* is predominantly tonal; only in the middle section does an atonal vocal melody appear, accompanied by a static piano texture. This section movingly describes the dead: „They stand sundered in the world, / each one next to his night, / each one next to his death“.

A particularly significant moment in this poem is the following passage: „A word – you know: / a corpse“. This can be understood in at least two ways: 1/ as the burial of the word, which is no longer able to express what man and poet feels (in Adorno’s sense, then), and 2/ the phrase „A word – you know: / a corpse“ may also refer to

the dead Jesus, who is the eternal Word of God (cf. Jn 1:1: “In the beginning was the Word”).

At the close of the poem, a prayer emerges:

Laß uns sie waschen, / laß uns sie kämmen, / laß uns ihr Aug / himmelwärts wenden.

(Come let us wash it, / come let us comb it, / come let us turn / its eye heavenward.)

This passage may also be rendered as “Let us wash it, let us comb it, let us turn its eye heavenward,” since, for instance, *laß uns beten* means “let us pray.” I wished to give this prayerful passage particular prominence; therefore, in the conclusion of the song, I used a piano texture reminiscent of the chorale style of J. S. Bach’s cantatas and passions.

42

The song *Nocturnally Pursued* concludes the cycle of seven songs on poems by Paul Celan, a Romanian Jew who wrote in German. The next song, *Mother*, sets a poem by Julian Tuwim – a Polonised Jew, a Jewish Pole deeply assimilated into Polish culture, and one of Poland’s most distinguished poets.

[8] *Matka (Mother)* (2022), words by Julian Tuwim: “At the cemetery in Łódź / The Jewish cemetery, stands / The Polish grave of my mother, / My Jewish mother’s tomb”.

World premiere: 18 September 2022, Kirmser Hall at Kansas State University, Manhattan, USA, (Kansas); Maciej Gallas – tenor, Magdalena Prejsnar-Źasacz – piano.

The poem “Mother” was written by Julian Tuwim in memory of his mother, Adela Tuwim, a Jewish woman murdered by German soldiers during the liquidation of the Otwock ghetto near Warsaw in August 1942, at the age of seventy. Around 10,000 people were murdered by the Nazis in that act of extermination. A German soldier threw Adela Tuwim’s dead body from a balcony, after which someone buried it in a courtyard. The poet was in the United States at the time. After returning to Poland, Julian Tuwim exhumed his mother’s remains and buried them in the family tomb at the Jewish cemetery in Łódź.

The regular rhythm of the poem “Mother” (written in seven-syllable metre) prompted me to compose music with a symmetrical structure made up of phrases of equal length. The song is tonal at the outset (the keys of the first four stanzas are F-sharp minor, F minor, E minor and A major). In the later stanzas, which describe the murder of the poet’s mother (“A fascist shot my mother / when she was thinking of me”), the music could no longer remain tonal, and these passages are therefore realised atonally. In the tenor part, motifs are built from harsh, dissonant intervals – the tritone, the minor seventh and the major seventh. The text of the next stanza (“He shot through my mother’s world: / Two tender syllables; / Threw the corpse out the window / Upon the holy pavement”) is accompanied by a twelve-tone row of very regular construction – it consists of a tritone (up or down) and a minor second downward: Eb–A–Ab–D–Db–G–Gb–C–B–F–E–Bb.

In the following stanza (“Remember well, little daughter...”), this row appears in retrograde. In the atonal passages, the piano accompaniment employs diminished and augmented chords.

Let us compare two poets – Julian Tuwim (1894–1953) and Paul Celan (1920–1970). What connects them? We can find many shared characteristics. Both were Jewish poets born in Central and Eastern Europe. The lives of both poets were marked by the Second World War. Their mothers died in similar circumstances – murdered by the German Nazis. Neither poet was present with his mother at the time of her death; both learned of the circumstances from witnesses. Finally, both poets dedicated moving and beautiful poems to their deceased mothers. Of course, there are many differences between the poetic languages of Celan and Tuwim, yet their poems dedicated to their murdered mothers share a certain resemblance. Tuwim’s *Mother* is written in regular seven-syllable verse, while Celan’s *Aspen Tree* contains a comparable number of syllables in its individual lines – nine, ten or eleven.

The song *Mother* concludes the section of the album devoted to poems by the Jewish poets Celan and Tuwim, which comprises eight songs. The album also includes three songs set to poems by Czesław Miłosz (1911–2004), the Polish Nobel laureate of 1980, and two songs set to poems by Rainer Maria Rilke (1875–1926), the distinguished Austrian poet active at the turn of the nineteenth and twentieth centuries.

[9] *O aniolach (On Angels)* (2024), words by Czesław Miłosz: “All was taken away from you: white dresses, / wings, even existence”.

World premiere: 13 January 2024, concert hall of the Polish Hearth Club, London; Maciej Gallas – tenor, Magdalena Prejsnar-Źasacz – piano.

In all three songs set to poems by Czesław Miłosz (*On Angels*, *The Gardener*, *A Gift*), I based the harmony on a twelve-tone row consisting exclusively of major and minor thirds. There are several such rows; one example is the series Ab–C–Eb–Gb–Bb–D–F–A–C#–E–G–B – that is, the chords Ab9 and A9 appear at the beginning and end, connected in the middle by the notes D–F. I treat this row modally – as a kind of scale, a defined collection of pitches. Because the row is constructed entirely from thirds, every four adjacent notes form a seventh chord, which in turn makes it possible to use the material tonally. The result is a kind of “neo-tonal dodecaphony”, inspired more by the technique of Witold Lutosławski than by that of Alban Berg. As is well known, Lutosławski created twelve-tone rows built from a few carefully selected intervals – for example, the major second, fourth and fifth (as in *Les espaces du sommeil*) – in order to ensure harmonic coherence. The opposite of such rows would be all-interval series.

In the song *On Angels*, in addition to the row built on thirds, I also used chords based on perfect fifths. Naturally, twelve different pitches spaced

43

a perfect fifth apart (that is, the circle of fifths) can form a twelve-tone series. The same applies to perfect fourths descending. Both series – the fifth-based and the fourth-based – are extremely uniform and, as such, were not harmonically attractive to me. However, fragments of such series, consisting for example of four or five fifths or fourths, produce interesting harmonic effects and can be used alongside the third-based row. They appear, for instance, in groups of grace notes functioning like arpeggios – a symbolic representation of the movement of angelic wings.

[10] *Die Worte des Engels (The Words of the Angel)* (2024), words by Rainer Maria Rilke: “You are not nearer God than we; / we are all far from him”. World premiere: 27 October 2024, Hermann-Levi-Saal concert hall, Town Hall, Gießen, Germany (Hessen); Maciej Gallas – tenor, Krzysztof Kostrzewa – piano.

Rainer Maria Rilke’s poem *Die Worte des Engels*, from *The Book of Images* (at the beginning of the *Second Book*), is also sometimes known as *Verkündigung (The Annunciation)*. It offers a poetic vision of the Annunciation as seen through the experience of the Archangel Gabriel. The speaker (the angel) repeatedly stresses his incorporeal nature: “I am the dew”, “I am whatever is beginning”, “I am a breath inside the forest”. In contrast to the angel’s fleeting, spiritual being, Mary is human – a tangible, earthly presence whom the angel describes as “Du aber bist der Baum” (“you though are the tree”).

The symbolism of the tree in the Bible is richly layered. In the Book of Genesis, within the Garden of Eden, stood the Tree of Life and the Tree of the Knowledge of Good and Evil. The Tree of Life signified unity with God and immortality. Eating the fruit of the forbidden Tree of Knowledge of Good and Evil brought about humanity’s separation from God, its fall, and death. In the New Testament, the tree – the Cross – symbolises the sacrifice of Jesus and the redemption of humankind.

The song is strophic and tonal, in the keys of A minor, B minor, D-flat major, B-flat major, and A minor. To achieve a serious, solemn tone, I adopted a simple, unembellished texture. The recurring refrain (“you though are the tree”), which appears four times in the poem, is emphasised through a *nota contra notam* texture shared between the tenor and piano parts.

[11] *Liebeslied (Love Song)* (2024), words by Rainer Maria Rilke: „How can I keep my soul in me, so that / it doesn’t touch your soul?”

World premiere: 25 October 2024, concert hall at Hungen Castle, Germany (Hessen); Maciej Gallas – tenor, Magdalena Prejsnar-Wąsacz – piano.

The song is conceived in the style of a *perpetuum mobile* – the piano part sustains a continuous quaver motion from beginning to end, alternating between 6/8 and 5/8 metre. The 6/8 metre may symbolise harmony between lovers, while

the 5/8 metre disrupts this regularity, evoking, in a sense, tension or disharmony. The work is entirely tonal in its harmonic language, unfolding through the keys of A minor, G-sharp minor, A minor, A major, and back to A minor. At the song’s climax (“Yet everything that touches us, me and you, / takes us together like a violin’s bow, / which draws one voice out of two separate strings”), I sought to imitate the sound of the two highest violin strings, A and E, resonating together in the piano’s dense tremolando. Here the key shifts to A major – the major version of the main key, A minor. Certain lines of the poem are repeated within the song; for example, the final invocation, “Oh sweetest song”, occurs five times, creating a sense of musical fading away.

[12] *Ogrodnik (The Gardener)* (2024), words by Czesław Miłosz: “Adam and Eve were created for another purpose / Than to bow to the prince and master of the world”.

World premiere: 27 October 2024, Hermann-Levi-Saal concert hall, Town Hall, Gießen, Germany (Hessen); Maciej Gallas – tenor, Magdalena Prejsnar-Wąsacz – piano.

Czesław Miłosz, in his interpretation of the Book of Genesis, portrays the situation of Adam and Eve after their fall and expulsion from Paradise. According to the poet, the consequences of humanity’s first transgression persist to this day and remain clearly visible. On the same plane, he juxtaposes the achievements of modern technol-

ogy (“An airplane in the night sky like a pulsating spark”) with the need to conceal the shameful parts of the body (“pants and crinolines”). The titular gardener is God, who observes the first people from hiding, wishing to see whether they will respect the divine prohibition against eating the fruit from the Tree of the Knowledge of Good and Evil. Man is free, and so God could only observe and await his decision. And events unfolded as God had foreseen – people did not heed the divine command, committed the original sin, and thus evil entered the world. Paradise, the realm of eternal happiness created by God for humankind, ceased to be a place friendly to man because of that sin.

The poem “The Gardener” (from the volume *It*, published in 2000) depicts the human condition after the fall of the first parents – the lasting consequences of the original sin. Miłosz expressed a similar view many years earlier in his collection of essays *Ziemia Ulro (The Land of Ulro)*, published in Paris in 1977). The term “Ulro” comes from the poetry of William Blake and denotes the realm of man’s spiritual suffering.

The song *Ogrodnik* is tonal. In extensive fragments, the piano part is reduced and simplified to single, long-sustained tones. In this way, I sought to portray the distance with which God regards the history of humankind. The piano part becomes animated only in those fragments that refer to the intervention and machinations of Satan – the enemy of God.

[13] *Dar (A Gift)* (2024), words by Czesław Miłosz: “A day so happy. / Fog lifted early, I worked in the garden”.

World premiere: 13 January 2024, concert hall of the Polish Hearth Club, London; Maciej Gallas – tenor, Krzysztof Kostrzewa – piano.

The poem “A Gift” was written in Berkeley in 1971, when the poet was sixty years old. It portrays the happiness of a man who does not envy others, complains of no pain, is reconciled with his fate, accepts his place among people, has forgiven everyone their faults, and works peacefully in his garden. The garden may call to mind the biblical Paradise, the realm of eternal happiness, and is also a setting of pastoral serenity. In just such an idyllic atmosphere this song begins and ends, highlighted by the radiant key of G major. The harmonic foundation of the song is a twelve-note row built entirely of thirds: G–B–D–F–A–C–E_b–G_b–B_b–D_b–E–A_b – that is, G₉ chord and G_b9 chord separated by the notes C and E_b.

Among the thirteen songs on this CD, the first eight belong to the “martyrological” group, songs 9 and 10 to the “angelic” group, while the final two songs (12 and 13) embody hope – a vision of the world suffused with optimism. For the most part, these are through-composed songs, allowing every nuance of the text to find its musical counterpart. In my songs I sought to unite two worlds – that of tonal music and that of atonality. Somewhat paradoxically, I employed tonal harmony and the style of the Romantic art song to set modern, avant-garde poetry (particularly that of Celan and Miłosz). I chose tonal harmony, at times enriched with elements of atonality, sonorism, and musical onomatopoeia, striving to ensure that the music remains communicative. I did draw upon elements of earlier musical eras, yet aimed to infuse them with an energy unmistakably of our own time.

Krzysztof Kostrzewa



MACIEJ GALLAS

Operatic tenor and Professor of vocal arts. He obtained his master's degree in vocal arts from the Academy of Music in Cracow (Christian Elsner's and Adam Szybowski's class). He also studied with Hanno Blaschke in Munich. Maciej Gallas was a soloist at the Krakow Chamber Opera for eleven seasons and has sung at the Krakow Opera and the Silesian Opera. He has worked with esteemed early music ensembles, such as Concerto Polacco (Warsaw), Arte Dei Suonatori (Poznań), Capella Cracoviensis (Cracow), Camerata Silesia (Katowice), Capella Bydgostiensis (Bydgoszcz), Capella Gedanensis (Gdańsk), Kapela Jasnogórska (Częstochowa), Euromusicantica Baroque Orchestra (Rovereto, Italy), Harmonologia and OH! Orkiestra Historyczna (Katowice), as well as with numerous symphonic orchestras (Białystok, Częstochowa, Katowice, Cracow, Opole, Rzeszów, Wałbrzych, Zabrze). He has performed at leading international festivals, including Wratlavia Cantans, Music in Old Cracow, the Jan Kiepura Festival in Krynica and the Early Music Festival in Cracow. He has recorded over a dozen CDs and DVDs and has appeared in numerous radio and television productions. He has given concerts in Poland and abroad, for example in the USA, the UK, Germany, Austria, Italy, France, Spain, the Netherlands, Sweden, Switzerland, Lithuania and Slovakia.

He is the author or co-author of over 20 monographs; his academic focus is on vocal perfor-

mance, the methodology of vocal studies and the psychology of teaching in vocal education. Maciej Gallas obtained his doctorate (PhD) in 2004, followed by his post-doctoral degree (DSc) in 2014, both from the Karol Szymanowski Academy of Music in Katowice. In 2022, the President of the Republic of Poland awarded him the title of Professor of Arts. He works at the Faculty of Music of the University of Rzeszów and at the Krzysztof Penderecki Academy of Music in Cracow, where he teaches singing.

For more information about the Artist, see
<http://gallas.pl>

MAGDALENA PREJSNAR-WĄSACZ

(1970 – 2025)

She obtained her master's degree in piano chamber music from the Fryderyk Chopin Academy of Music in Warsaw (now: the Fryderyk Chopin University of Music) in Bronisława Kawalla's piano class and Maja Nosowska's chamber music class.

She participated in piano masterclasses in Duszniki-Zdrój, Freiburg, Zurich and New York, studying under Halina Czerny-Stefańska, Elza Kolodin and Rudolf Buchbinder.



Magdalena Prejsnar-Wąsacz obtained her doctorate (PhD) from the Fryderyk Chopin Academy of Music in 2001, followed by her post-doctoral degree (DSc) in instrumental studies from the Karol Szymanowski Academy of Music in Katowice in 2012.

She gave concerts, recorded for radio and television, and conducted lectures and workshops both in Poland and abroad (the Czech Republic, Spain, Canada, Germany, Austria, Slovakia, Switzerland, Ukraine, the USA, Hungary, the UK, Italy).

In 2009, she recorded the CD *Piano Preludes* (Dux) in the Witold Lutosławski Concert Studio of the Polish Radio in Warsaw. The recording is devoted to piano preludes by twentieth-century Polish composers: W. Kilar, K. Serocki, Z. Mycielski, H. M. Górecki, M. Magin, K. Knittel and P. Mykietyń.

She also features on the recordings: *To co najpiękniejsze. The Very Best of Kilar* (Dux 2012), *To co najpiękniejsze. The Very Best of Górecki* (Dux 2015), *Wiktor Labuński/Complete Piano Works* (Acte Préalable 2020) and *Chopin Piano Music* (Dux 2020).

She was the author of *Form, sound technique and problems of interpretation in selected piano preludes of twentieth-century Polish composers* (University of Rzeszów Publishing House, 2010) and a co-author and editor of *Master-mentor-edu-*

cator. Problems in education for creativity (Aureus, Kraków 2018)

Magdalena Prejsnar-Wąsacz worked at the Faculty of Music of the University of Rzeszów, serving as Associate Professor in her final years.

KRZYSZTOF KOSTRZEWA

He obtained his master's degree in music theory and composition from the Academy of Music in Cracow (Bogusław Schaeffer's class), where he also studied orchestration with Krzysztof Penderecki and electroacoustic music with Józef Patkowski, Marek Chołoniewski and Magdalena Długosz. From 1994 to 1996, he studied music theory at Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Stuttgart with Matthias Hermann, as part of the Katholischer Akademischer Ausländer Dienst scholarship programme. From 1989 to 2000, he participated in electroacoustic music courses in Cracow, Amsterdam, Schwaz, Stuttgart and Helsinki. He took part in the Stockhausen Courses in composition in Kürten near Cologne in 2005 and 2007. Krzysztof Kostrzewa obtained his doctorate (PhD) in composition in 1999, followed by his post-doctoral degree (DSc) in 2012, both from the Academy of Music in Cracow.



He taught music theory at the Academy of Music in Cracow from 1988 to 1994. He has worked at the Faculty of Music of the University of Rzeszów since 1988, where he currently holds the position of Associate Professor. From 2014 to 2019, he served as Vice-Dean for Education Quality at the same faculty. He has lectured in Spain, Germany, Portugal, Romania, Slovakia, Turkey, Hungary and Italy.

He has written ninety-four works, mostly for solo instruments and chamber ensembles, as well as *Concerto for bass clarinet and orchestra*, *Mass for alto solo, mixed choir and orchestra*, *Magnificat for soprano, tenor, choir and orchestra* and *Symphony*. His works have been performed at the Krakow International Festival of Composers as well as in Austria, Spain, Germany, Portugal, Romania, Slovakia, Turkey, Ukraine, the USA, the UK, Hungary and Italy, and have been performed by ensembles such as AUKSO – Chamber Orchestra of the City of Tychy and the Camerata Silesia Katowice City Singers' Ensemble.

He has published thirty articles and the monograph *My "Magnificat" in the context of postmodern composition techniques* (University of Rzeszów Publishing House, 2010). His academic focus is on contemporary Polish music and serial music.

Krzysztof Kostrzewa is a member of the Polish Composers' Union and currently sits on the board of the Cracow Division of the PCU.



KLEJ