

„NA SKRZYDŁACH ESTETYCZNEGO PIĘKNA KU ŚWIETLANYM SFEROM NIESKOŃCZONOŚCI”

MUZYKA I ŻYDOWSCY REFORMATORIZY W XIX-WIECZNEJ WARSZAWIE

Niniejszy tekst ukazał się po raz pierwszy w wersji angielskiej: „On the Wings of Aesthetic Beauty Toward the Radiant Spheres of the Infinite”: *Music and Jewish Reformers in Nineteenth-Century Warsaw* w: „The Musical Quarterly”, 2018, nr 4.

W 1875 roku w jednym z numerów „Izraelity”, ukazującego się w Warszawie tygodnika żydowskich reformatorów, autor obszernego artykułu na temat roli muzyki w żydowskiej liturgii żarliwie przekonywał:

W[e] wspinałym Przybytku niechaj rozbrzmiewają hymny wzniosłe, a pienia chórów i organów niechaj słowem chwały Bożej wtórują. [...] Taki rytuał, gdzie idea na skrzydłach estetycznego piękna unosi ducha ku świetlanym sferom Nieskończoności, działa budująco na każdego, a dla młodocianych dusz ma powab uroczysty, który korzenie swoje głęboko i niezatarcie zapuszcza...¹.

Artykuł, prawdopodobnie napisany przez Samuela Henryka Peltyna, redaktora „Izraelity”, był jednym z serii esejów opublikowanych na łamach pisma w 1875, prezentujących argumenty za i przeciw używaniu organów w obrządku synagogałnym. Dyskusja nad stosowaniem organowego akompaniamentu w żydowskiej liturgii nie była nowa: w XIX wieku temat roztrząsano już w innych krajach, szczególnie w Niemczech i we Francji, gdzie niektóre wspólnoty wprowadziły w muzyce liturgicznej daleko idące zmiany². Te debaty doczekały się już naukowych opracowań, w przeciwieństwie do sporów wokół muzyki w warszawskich tzw. gminach postępowych. Moim celem jest usytuowanie owych dyskusji w szerszym kontekście muzycznej działalności postępowych Żydów w Warszawie i zbadanie wzajemnych wpływów czynników muzycznych, duchowych, politycznych i intelektualnych³. Takie badania muzyczno-historyczne otwierają jednocześnie nową perspektywę na reformatorskie inicjatywy Żydów w Warszawie XIX wieku i na wizję reformatorów odnośnie do tego, co miałyby tworzyć nowoczesną kulturę żydowską.

Warszawskie zgromadzenia postępowe: kontekst historyczny

Haskala (żydowski ruch oświeceniowy) na ziemiach polskich miała wspólne korzenie z haskalą niemiecką: Mojżesz Mendelssohn (dziadek Feliksa, kompozytora), powszechnie uznawany za ojca żydowskiego oświecenia, był uczniem urodzonego w Polsce

1
Nasza służba Boża, „Izraelita” nr 9 z 14 (26) II 1875, s. 67–68. (Podwójne datowanie wynika z zastosowania kalendarzy gregoriańskiego i juliańskiego).

2
Dogłębne studia nad tym zagadnieniem przeprowadziła Tina Frühauf (zob. eadem, *The Organ and Its Music in German-Jewish Culture*, Oxford University Press, Nowy Jork 2009). Sytuacja we Francji omawiana jest przez Jaya Berkowitza (zob. idem, *The Shaping of Jewish Identity in Nineteenth-Century France*, Wayne State University Press, Detroit 1989, zwłaszcza s. 217–220) i Johna H. Barona (zob. idem, *A Golden Age for Jewish Composers in Paris: 1820–1865*, „Musica Judaica” 12 (1991–1992), s. 30–51).

3
Termin „Żydzi postępowi” jest zarówno w polskich tekstach źródłowych z XIX wieku, jak i przez samych żydowskich reformatorów używany najczęściej do opisanego dla żydowskich reformatorów programu reformowania religii i edukacji żydowskiej. Będę korzystać z niego w moim artykule, jest bowiem bardziej odpowiedni do oznaczenia umiarkowanego podejścia charakterystycznego dla żydowskich reformatorów w Polsce. Określenie to nie powinno być mylone z radykalniejszą postawą Amerykańskiego Judaizmu Reformowanego z tego samego czasu.

4

Zob. Shmuel Feiner, *The Jewish Enlightenment*, tłum. Chaya Noar, University of Pennsylvania Press, Filadelfia 2004, s. 69–70.

5

Na temat Menachema Mendla Lefina zob. Nancy Sinkoff, *Out of the Shtetl: Making Jews Modern in the Polish Borderlands*, Brown Judaic Studies, Providence 2004. Z powodu jednoznacznie antyhasydzkiej postawy Lefina proponowane przez niego koncepcje nie znalazły oddźwięku u następnej generacji warszawskich postępówców. Swoje poglądy zawdzięczał ideom sformułowanym przez Jacques'a Calmansona – urodzonego w Polsce jako Salomon Jakub, syn Kalmana – zwolennika żydowskiego oświecenia, pełniącego funkcję medyka na dworze króla Stanisława Augusta Poniatowskiego. Na temat dyskusji o różnych odmianach wczesnej haskali w Polsce zob. Marcin Wodziński, *Haskalah and Hasidism in the Kingdom of Poland: A History of a Conflict*, tłum. Sarah Cozens i Agnieszka Mirowska, Liverpool University Press – Littman Library of Jewish Civilisation, Oksford 2005, s. 17–33 (publikacja stanowi poprawioną poszerzoną wersję pracy *Oświecenie żydowskie w Królestwie Polskim wobec chasydyzmu. Dzieje pewnej idei.*, Wydawnictwo Cyklady, Warszawa 2003).

6

Tematyka ta została wnikliwie przedstawiona przez Artura Eisenbacha. Zob. idem, *Emancypacja Żydów na ziemiach polskich 1785–1870 na tle europejskim*, PIW, Warszawa 1988.

7

Terminologia związana z tymi procesami modernizacji została już szczegółowo omówiona. Na przykład Todd Endelman definiuje „asymilację” jako łączenie się czterech [rodzajów] zmian: „akulturacji (nabywanie nawyków kulturowych i społecznych dominującej grupy nieżydowskiej), integracji (wejścia Żydów w kręgi i sfery społeczne działalności [grupy] nieżydowskiej), emancypacji (nabycia praw i przywilejów przysługujących nieżydowskim obywatelom / poddany o podobnej randze społeczno-ekonomicznej) oraz sekularyzacji (odrzućenia przekonań religijnych oraz obowiązków i praktyk z nich wynikających)”. Todd M. Endelman, *Assimilation*, w: *YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe*.

8

Żydowska emancypacja na ziemiach polskich odbywała się etapami i w zgodzie z prawem krajów, które kontrolowały każdy z zaborów. Tę złożoną sytuację prawną przedstawił w swojej monografii Artur Eisenbach (zob. idem, *Asymilacja*, op. cit., s. 207–232). W Warszawie, która po krótkich okresach okupacji pruskiej i napoleońskiej ([tj. okresie istnienia] Księstwa Warszawskiego) znalazła się pod kontrolą Rosji, emancypacja postępowała stopniowo, ale już w roku 1861 nazwiska Żydów mogły zostać wpisane

(ok. 1700 roku) Izraela z Zamościa, wczesnego maskila (zwolennika reform religijnych i społecznych)⁴. W latach 80. XVIII wieku Menachem Mendel Lefin (ur. w 1749 roku w Satanowie) dołączył do kręgu Mendelssohna w Berlinie. Rozpowszechnił później nowe idee w Galicji, gdy został gubernierem synów księcia Adama Czartoryskiego, mającego duże wpływy zarówno polityczne, jak w dziedzinie kultury. W Warszawie podstawowe koncepcje haskali propagował Jacques Calmanson [Jakub Kalmanson] (ur. w 1722 w Hrubieszowie)⁵.

Pod koniec XVIII wieku, gdy w wyniku rozbiorów zachodnia Polska oraz Warszawa znalazły się pod władzą pruską, do lokalnych maskilów dołączały duże grupy nowo przybyłych Żydów – głównie studentów, napływających do Polski z miast uniwersyteckich: Lipska, Frankfurtu i Królewca, oraz handlowców i wykształconych przedsiębiorców, którzy przeprowadzali się do Warszawy zwabieni możliwościami ekonomicznymi. To ci członkowie warszawskiej społeczności żydowskiej stali się w następnym stuleciu siłą napędową starań o zdobycie praw politycznych i społecznych dla polskiego żydostwa. W tym samym czasie wśród polskiej społeczności żydowskiej podniosły się również inne głosy w reakcji na te polityczne postulaty⁶.

W pierwszych dekadach XIX wieku dwie frakcje postępowych Żydów w Warszawie – lokalni reformatorzy i niemieckojęzyczni imigranci – miały odmienne, choć w niektórych kwestiach zbliżone programy. Obie grupy dążyły do społecznej akceptacji i uzyskania pełni praw obywatelskich, dostrzegając potrzebę integracji Żydów i modernizacji żydowskich praktyk religijnych⁷. Różniły się jednak zaangażowaniem w kulturę polską i poparciem dla odbudowy państwa polskiego. Nowo przybyli koncentrowali się na bardziej uniwersalnych celach oświecenia, lokalni reformatorzy zaś opowiadali się za kulturową i polityczną integracją polskich Żydów oraz za dążeniem do przywrócenia polskiej państwowości. Aby osiągnąć swoje cele, reformatorzy musieli zapewnić intelektualnych i politycznych przywódców nieżydowskiej społeczności, że proponowane reformy będą skuteczne. Wymagało to poruszania się w kręgu skomplikowanych tożsamości i lojalności, jakie były wynikiem trudnej sytuacji politycznej.

W okresie zaborów⁸, po utracie autonomii Królestwa Kongresowego i ostatecznej integracji

z Imperium Rosyjskim, carska administracja zażądała od Żydów lojalności wobec cara; zaś polska szlachta i rodząca się polska inteligencja, które nigdy nie porzuciły marzenia o suwerenności, oczekiwały od nich przyłączenia się do ich sprawy.

Żydowscy reformatorzy musieli też dotrzeć do konserwatywnej ludności żydowskiej i przekonać ją, że zaproponowane zmiany są nie tylko możliwe i pożądane, ale wręcz konieczne. Ich działania adresowane były zarówno na zewnątrz, by utrzymać dialog ze wspierającą ich częścią polskich elit politycznych i kulturalnych, jak do wewnątrz, by zachęcać do zmiany tradycyjnych żydowskich form samorządności oraz do działania na rzecz poprawy warunków socjalnych i – jak to określali reformatorzy – oświecenia „mas żydowskich”.

Proces ten, często określany przez środowiska postępowe jako „cywilizowanie” owych mas, miał zapewnić żydowskim dzieciom „oświeconą” edukację religijną⁹. Zdaniem zwolenników reform odpowiednie kształcenie religijne pozwoliłoby zachować żydowską tożsamość, jednocześnie unikając fanatyzmu i powierzchowności, jakie cechowały nauczanie w tradycyjnych chederach (tj. w szkołach dla żydowskich chłopców oferujących lekcje języka hebrajskiego i judaizmu na poziomie podstawowym). W 1826 roku utworzono w Warszawie Szkołę Rabinów, której celem było kształcenie postępowych przywódców religijnych, by wysłani na prowincję krzewili nowoczesne sposoby myślenia i nauczania w całej społeczności żydowskiej.

Dużą wagę przykładano też do edukacji świeckiej. Zamierzeniem reformatorów było zarówno przygotowanie młodych ludzi do pożytecznych zawodów, jak przeciwdziałanie tradycyjnemu separatyzmowi Żydów, dzięki nauczaniu języka, kultury i historii Polski. Inicjowane przez środowiska postępowe programy społeczne, szczególnie te wspierające sieroty i biedotę, także sprzyjały realizacji edukacyjnych celów *haskali*. Wszystkie te przedsięwzięcia zyskały popularność w Królestwie Polskim głównie dlatego, że instytucjami rządowymi odpowiedzialnymi za ich wdrażanie kierowali wybitni maskilowie.

W połowie XIX wieku dzieci osiadłych w Warszawie niemieckich Żydów coraz bardziej się polonizowały. Tylko niewielki krąg postępowych Żydów, dla których hebrajski był językiem intelektualnych dysput, wciąż uznawał ideały *haskali* za odrębne od kultury polskiej. Inna nieduża grupa, asymilatorzy, opowiadała się za radykalną asymilacją z polskim społeczeństwem, połączoną z drastycznym odejściem od judaizmu. Największy i najbardziej wpływowy odłam żydowskich reformatorów, integratorzy, poparł włączenie się w polską kulturę i społeczeństwo przy zachowaniu zmodernizowanej formy judaizmu¹⁰.

Głównym forum dyskusji na temat tych inicjatyw integracyjnych były żydowskie czasopisma w języku polskim. Najdłużej istniał „Izraelita”. Wydawany w latach 1866–1915 podążał śladami wcześniejszych, efemerycznych żydowskich periodyków polskojęzycznych¹¹. Będąc czymś więcej niż tylko platformą rozpowszechniania idei

do rejestrów obywatelskich, co torowało im drogę do głosowania i kandydowania w wyborach (ibid., s. 231). W XIX wieku sytuacja prawna i polityczna Żydów w pozornie półautonomicznym Królestwie Kongresowym, w tym w Warszawie, nadal odbiegała od tej w Imperium Rosyjskim. Zob. Wodziński, *Haskalah and Hasidism in the Kingdom of Poland...*, op. cit., s. 37–38.

9
Znakomite podsumowanie nadrzędnych celów polskiej *haskali* znajduje się w: Wodziński, *Haskalah and Hasidism in the Kingdom of Poland...*, op. cit., s. 48–61.

10
Ibidem, s. 155–158.

11
„Dostrzegacz Nadwiślański”, 1823–1824; „Izraelita Polski”, 1830–1831; „Jutrzenka”, 1861–1863.

i projektów integracyjnych, „Izraelita” umożliwiał żydowskiej inteligencji angażowanie się w naukę, literaturę i kulturę wysoką. Takie samodoskonalenie, zdefiniowane przez koncepcję *Bildung*, poczytywano za niezbędne do osiągnięcia własnej dojrzałości i oświecenia, które uszlachetniały człowieka intelektualnie, duchowo, a nawet politycznie. *Bildung* stanowiło kluczowy element programu *haskali* już w czasach Mojżesza Mendelssohna¹². Redakcja „Izraelity” chętnie udostępniała też swoje łamy na dyskusje nad kwestiami religii, zarówno w szerszym kontekście, jak w odniesieniu do postępowej społeczności Warszawy.

Przez większą część XIX wieku warszawscy Żydzi postępowi modlili się w jednej z dwóch synagog: w tzw. Synagodze Niemieckiej (zob. lewa kolumna Aneksu), założonej przez niemieckich imigrantów pod koniec XVIII wieku, lub w Synagodze Polskiej (prawa kolumna Aneksu), ufundowanej przez duchowych spadkobierców kongregacji zgromadzonej wokół warszawskiej Szkoły Rabinów. Każda z synagog kilka razy zmieniała lokalizację. Ostatecznie Polska Synagoga mieściła się przy ul. Nalewki 39 (tzw. Synagoga na Nalewkach), natomiast Synagoga Niemiecka – przy ulicy Daniłowiczowskiej 8/10.

W pierwszych dekadach ich istnienia różnice między ideologiami przyjętymi przez obie kongregacje były wyraźne, ale kiedy potomkowie niemieckich imigrantów spolonizowali się, Synagoga Niemiecka pozostała niemiecka tylko z nazwy. W latach 1838–1858 jej kaznodzieja¹³ Abraham Meyer Goldschmidt głosił kazania po niemiecku, ale od 1861 roku jego następcą, Markus Jastrow przemawiał już do wiernych w języku polskim¹⁴. Poszedł w ten sposób w ślady rabina Izaaka Kramsztyka, który już od trzech lat w Synagodze na Nalewkach głosił patriotyczne kazania po polsku. Zaangażowanie Kramsztyka i Jastrowa w sprawę polską władze rosyjskie uznały za zagrożenie i tuż przed powstaniem styczniowym, w 1862 roku usunęły obu rabinów ze stanowisk, całkowicie zakazując w synagogach wygłaszania kazań po polsku¹⁵.

W 1878 roku kongregacja Synagogi Niemieckiej przeniosła się do nowego, reprezentacyjnego budynku – dumy postępowej społeczności – znanego jako Wielka Synagoga na Tłomackim, która przyciągnęła też większość członków Synagogi Polskiej. Gdy budowa na Tłomackim dobiegała końca, toczony od początku XIX wieku dyskusje na temat kształtu liturgii i charakteru towarzyszącej jej muzyki nabrały rozmachu.

Debata o używaniu organów w żydowskiej liturgii na łamach „Izraelity”

Dyskusja nad stosownością wykorzystania organów w obrządku żydowskim dotyczyła nabożeństw w Synagodze Polskiej przy ul. Nalewki. Niemniej wzniesienie Wielkiej Synagogi na Tłomackim poszerzyło krąg zainteresowanych i nadało debacie szerszy kontekst. Przeciwników wprowadzenia organów do liturgii

12
Yael Sela-Teichler,
Music, Acculturation, and Haskalah between Berlin and Königsberg in the 1780s, „Jewish Quarterly Review” 103, nr 3 (lato 2013), s. 352–384, zwł. 355.

13
Funkcja kaznodziei – zadanie wygłaszania kazań w języku ojczystym – stanowiło nowość dla rabinów w postępowych synagogach. Terminu „kaznodzieja” w języku polskim zaczęto używać zwyczajowo, chcąc opisać postępowych rabinów i podkreślić ten nowy aspekt postępowych nabożeństw.

14
Zob. Zdanie sprawy z działań komitetu synagogi 1860/1861 (Orgelbrand, Warszawa 1861), s. 5.

15
Przez wiele lat następcą Jastrowa, Izaak Cyłkow, musiał wygłaszać kazania w języku niemieckim, ale w 1878 roku, kiedy zgromadzenie przeniosło się na Tłomackie, kazania po polsku zostały przywrócone.

reprezentował Herman Klüger, kaznodzieja Synagogi Polskiej, w imieniu zwolenników występował Peltyn, członek zarządu tejże Synagogi. Spór na łamach „Izraelity” zaczął się od opublikowania krótkiej informacji (według wszelkiego prawdopodobieństwa przygotowanej przez redaktora Peltyna) o dyskusji w gronie komitetu synagogałnego na temat wprowadzenia muzyki instrumentalnej do liturgii. Przytoczył on argumenty Klügera, że organy są nieodpowiednie dla żydowskiego obrządku i nie pasują do wystroju izraelskiej świątyni, jednocześnie odnotował, że przeważała opinia dopuszczająca korzystanie z fisharmonii w ograniczonym zakresie¹⁶.

Klüger zareagował obszernym artykułem, w którym wyjaśnił, że jego sprzeciw nie dotyczył wprowadzenia do liturgii żydowskiej muzyki instrumentalnej, ale [konkretnie] organów. Twierdził, że we wczesnej praktyce chrześcijańskiej bojaźń wzbudzana dźwiękami organów wymuszała na prostych parafianach skrucę, ale dziś nawet chrześcijańscy hierarchowie negują rolę tego instrumentu we współczesnej liturgii. Aby wesprzeć to twierdzenie, Klüger powołał się na autorytet Moritza Hauptmanna – profesora konserwatorium w Lipsku i dyrektora znamienitego Thomanerchor (niegdyś kierowanego przez Johanna Sebastiana Bacha) – przywołując jego opinię, że organy „jestto [sic] instrument martwy, który na wielkie massy [sic] może wywierać wpływ jaki, lecz muzykalnie nie ma on żadnego znaczenia”¹⁷. Według Klügera organy zapewne zwabiałyby na nabożeństwa masy wiernych, ale pociągałyby ich nowość, nie zaś duchowe oświecenie. Uważał też, że ponieważ wspólnota żydowska jest generalnie bardzo przeciwna organom, ich użycie wywołałoby niezgodę i podziały oraz przeszkodziłoby szerzej pojmowanym „cywilizującym” wysiłkom społeczności¹⁸. Podkreślając retoryczną moc muzyki do wzbudzania emocji (*pathos*), Klüger poparł wykorzystanie, zamiast organów, orkiestry jako bardziej odpowiedniej do „naszych modlitw, [które] składają się przeważnie z psalmów, owych poezji, które węzeł tajemniczy stanowią między człowiekiem a Bogiem, i na skrzydłach natchnienia cicho unoszą duszę ku Stwórcy. Do akompaniowania tym pieniom bardziej się nadają skrzypce ze swymi rzewno-melodyjnymi, a dla każdego zrozumiałymi dźwięki, niż grzmiące a zimne organy”¹⁹.

Peltyn na wywód Klügera dał długą odpowiedź. Przedstawił przekonujące argumenty, w części zbieżne z opiniami, które wydawali zwolennicy używania organów w liturgii w innych krajach, i wskazał kazusy historyczne, czerpiąc zarówno z Biblii, jak i najnowszych dziejów niemieckich. Przestrzegł również, że za chęcią podtrzymywania tradycyjnej muzyki w synagodze stał wsteczny duch konfesjonalizmu, który blokował nowy sposób prowadzenia muzycznego nabożeństwa, bardziej atrakcyjnego dla postępowych Żydów w Warszawie i szczególnie zdolnego do budzenia prawdziwych uczuć religijnych żydowskiej młodzieży²⁰.

Obydwaj autorzy podnosili kwestie estetyczne, przy tym konstatacja Klügera, że „poezje [...] na skrzydłach natchnienia cicho unoszą duszę ku Stwórcy”, wydaje się bardzo bliska twierdzeniu Peltyna,

16
Pogadanki, „Izraelita”
nr 2 z 27 XII 1874
(8 I 1875), s. 11–12.

17
W kwestii organów,
„Izraelita” nr 5 z 17 (29)
I 1875, s. 33.

18
Ibidem, s. 33–34. Guter-
man błędnie przypisuje
ten artykuł Peltynowi.
Zob. Alexander Gu-
terman, *Me-hitbolelut
li-le'umiyut: Pera Kim
be-toldot bet-ha-keneset
ha-gadol ha-Sinagogah
be-Varshah 1806–1943*
[Od asymilacji po
nacionalizm: rozdzia-
ły w historii Wielkiej
Synagogi w Warszawie
1806–1943], Karmel,
Jerozolima, 1993, s. 46.
Jestem wdzięczna
Marcosowi Silberowi za
zwrócenie mojej uwagi
na to źródło i Zvi Gilboa
za przetłumaczenie od-
powiednich fragmentów.

19
Ibidem, s. 34.

20
Nasza służba Boża, „Izra-
elita” nr 8 z 7 (19) II 1875,
s. 57–58.

że „idea na skrzydłach estetycznego piękna unosi ducha ku świetlanym sferom Nieskończoności”. Uważniejsza analiza ujawnia jednak, że argument Klügera opierał się na koncepcji boskiej inspiracji, która pojawia się w chwili recytowania psalmów i doświadczania mistycznego połączenia z Bogiem; i choć Peltyn podejmuje metaforę Klügera, to wiąże ją nie tylko z bardziej uogólnionym doświadczeniem duchowym, „nieskończonym”, lecz także ogniskuje ją na ludzkim doświadczeniu tego, co piękne, przywołując pojęcie „estetycznego piękna”, nie „transcendentalnego” bądź „metafizycznego”, co osadzałoby je silnie w domenie boskości. „Piękno estetyczne” jest ważne dla Peltyna, ponieważ służy inspirowaniu „młodocianych dusz” i „ma powab uroczysty, który korzenie swe głęboko i niezatarte zapuszcza”. Peltyn twierdził, że wprowadzenie organów uczyniłoby obrządek piękniejszym, a argumentując za „upiększeniem i uduchowieniem naszego kultu”, bezpośrednio łączy uczucia religijne z doświadczeniem piękna²¹.

Koncepcja estetycznego piękna pojawiała się w „Izraelicie” niezwykle często, jako kontrast dla tych wszystkich żydowskich zwyczajów, które krąg Peltyna uważał za nieoświecone i chciał zmienić²². Odwołanie się do piękna pozwoliło Peltynowi osadzić kwestię użycia organów w żydowskim nabożeństwie w szerszym kontekście i jednocześnie wpisywało się w cztery dalekosiężne zadania realizowane przez redakcję „Izraelity”. Pierwszym było znaczenie muzyki świeckiej w żydowskim *Bildung* jako części procesu emancypacji i integracji. Drugi dotyczył reform liturgicznych, które obejmowały wprowadzenie do nabożeństwa nowej muzyki i instrumentów. Trzeci skupiał się na nasycaniu wyrażanych w piśmie poglądów estetycznych pojęciami romantycznego idealizmu, co służyć miało zatartciu granic między świeckimi a sakralnymi funkcjami muzyki. Ostatni reprezentował wysiłki podejmowane przez „Izraelitę” w walce z coraz bardziej powszechnymi poglądami, że Żydzi ze swej z natury nie są zdolni docenić ani stworzyć piękna w sztuce. Poniżej omawiam, w jakich kontekstach pojawiały się te koncepcje na łamach „Izraelity” i jak były realizowane w kręgach żydowskich reformistów.

Muzyka świecka w służbie żydowskiego *Bildung*

Głównym celem Peltyna w ciągu trzydziestu lat jego pracy jako redaktora „Izraelity” było zachęcanie do kształcenia następnej generacji polskich Żydów w duchu postępu i ułatwianie takiej edukacji. Od początku istnienia czasopisma muzyka i muzycy regularnie pojawiali się w reportażach i materiałach redakcyjnych, a muzyczne działania (w roli wykonawców, odbiorców i mecenasów) były propagowane jako jedna z istotnych dróg prowadzących do integracji i aktywnego obywatelstwa. Przez zaangażowanie w muzykę artystyczną Żydzi, których często krytykowano za kurczowe trzymanie się kilku tradycyjnych zawodów, mieli okazję wyróżnić się umiejętnościami w zupełnie nowych dziedzinach, łatwiej dostrzeganych

21
Nasza służba Boża,
„Izraelita” nr 9 z 14 (26) II
1875, s. 67–68.

22
Agnieszka Jagodzińska
w książce *Pomiędzy. Akulturacja Żydów Warszawy w drugiej połowie XIX wieku* (Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2008) pokazuje, jak rozważania estetyczne wpływały na różne kwestie związane z postępowymi Żydami, takie jak zmiana imion i nazwisk z jidysz na język polski.



Ilustracja 1. Skrzypek Izidor Lotto, zdobywca „Premier Prix (1853) du Conservatoire Impérial de Musique de Paris”, litografia Marie-Alexandre’a Alopha, 1853, Bibliothèque nationale de France, ark:/12148/brv1b84262999

przez szerszą publiczność, a także uczestniczyć w tworzeniu kultury narodowej. Wielokrotnie przywoływano sukcesy Feliksa Mendelssohna-Bartholdy’ego, Jacques’a Fromental’a Halévy’ego i Giacoma Meyerbeera jako przykłady potwierdzające tkwiący w Żydach ogromny potencjał do osiągnięcia doskonałości w nowych profesjach w głównym nurcie kultury nieżydowskiej²³.

Z czasem doniesienia o wybitnych żydowskich muzykach w innych krajach stopniowo zastępowano wiadomościami o lokalnych bądź zagranicznych triumfach rodzimych twórców i wykonawców. Historie tych artystów dowodziły, że również w Polsce możliwa była integracja kulturowa i że młodzi Żydzi nie powinni czuć się ograniczeni przez swoje pochodzenie, bez względu na to, jak skromne by ono było. Jednym z najwcześniejszych takich sukcesów, pilnie śledzonym w prekursorskim względem „Izraelity” piśmie „Jutrzenka” i w polskiej prasie nieżydowskiej, była międzynarodowa kariera Izidora Lotty (1840–1927) (il. 1). Lotto, słynne cudowne dziecko,

23

Nawet na łamach krótko wydawanego „Dostępczaka Nadwiślańskiego” (1823–1824), ilekroć dyskutuje się nad wagą wyboru przez młodzież nowych, świeckich zawodów, tylekroć mowa jest o muzyce. Wśród przykładów z Francji przedstawianych młodym ludziom jako wzory do naśladowania wymienia się muzyków – kompozytora Jacques’a Fromental’a Halévy’ego i „paryskiego śpiewaka synagogi Loevy’ego” (kantor Israël Lovy był głównym chazanem nowo utworzonej reformatorskiej synagogi na rue Notre Dame de Nazareth). Taka postawa wydaje się stanowić przeciwieństwo tych z pierwszych dziesięcioleci niemieckiej haskali. Yael Sela-Teichler dowodzi, że w *Ha-Me’asef*, głównej publikacji pruskiej haskali, „muzyka i sztuka są w zasadzie nieobecne” (Y. Sela-Teichler, *Music, Acculturation and Haskalah*, op. cit., s. 356). Powtarzające się zaliczanie do grona kompozytorów żydowskich Feliksa Mendelssohna przywoływanego konsekwentnie bez użycia drugiego członku jego nazwiska (pomimo jego przejścia na chrześcijaństwo) jest godne uwagi i stanowi skrajny kontrast względem całkowitego milczenia na temat kompozytorów polskich, takich jak Henryk Wieniawski i Adam Münchheimer, którzy urodzili się w prominentnych rodzinach Żydów i przeszli na chrześcijaństwo.

24

„W Gazecie Illustrowanej Niemieckiej czytamy: Skrzypek Lotto mianowany został przez Wielkiego Księcia Wejmarskiego nadwornym wirtuozem. Przytem nadmieniono: że Lotto jest synem biednych rodziców żydowskich z Warszawy, i grą swoją ściągnął na siebie uwagę jednego zamożnego Polaka, który go własnym kosztem wysłał do Paryża, gdzie u Berlioza uczyć go kazał. (Gaz. Pols.)”, „Jutrzenka” nr 7 z 14 II 1862, s. 55. Zob. też „Opiekun Domowy” nr 24 z 6 (18) VI 1870, s. 289, 291–293. Tożsamość mecenasa została ujawniona w nekrologu Toeplitza, „Echo Muzyczne i Teatralne” nr 10 (388) 1891, s. 140.

25

Pogadanki, „Izraelita” nr 5 z 21 I (2 II) 1877, s. 36–37.

26

Odnosnie do reakcji niemieckiej żydowskiej opinii publicznej na *Bildung* poprzez muzykę zob. Y. Sela-Teichler, *Music, Acculturation, and Haskalah*, op. cit., zwł. s. 355 i 374–380.

27

Zob. Jan Kosim, *Losy pewnej fortuny: Z dziejów burżuazji warszawskiej w latach 1807–1830*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław 1972, s. 58.

28

„Allgemeine musikalische Zeitung”, IX 1812, s. 612. Na temat rodziny Wolffów zob. Halina Goldberg, *O muzyce w Warszawie Chopina*, tłum. Marita Albán Juárez i Kamila Stępień-Kutera, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Warszawa 2016; szerzej na temat żydowskiego patronatu w Warszawie zob. idem, *Przynależność przez muzykę: wkład Żydów w kształtowanie się muzycznej polskości*, w: *Topos narodowy w muzyce polskiej okresu postromantyzmu i Młodej Polski*, red. Wojciech Nowik, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina, Warszawa 2008, s. 187–200, także „Muzykalia XI / Judaica 3”.

29

Rodzice Józefa i Henryka Wieniawskich przeszli na chrześcijaństwo, ale ich wujowie Edward i Robert Wolffowie – nie. To, że Edward Wolff nie dokonał konwersji, co wyraźnie potwierdza jego nekrolog w „Izraelicie” nr 42 z 17 (29) X 1880, s. 343.

pochodził ze zubożałej warszawskiej rodziny i rozpoczął karierę skrzypka jako muzyk uliczny. Prywatni sponsorzy ułatwili mu edukację: początkowo pobierał lekcje u Adama Sturma, żydowskiego skrzypka w warszawskiej operze; później Henryk Toeplitz sfinansował mu studia u Josepha Lamberta Massarta w Konserwatorium Paryskim²⁴. W latach 70. XIX wieku w lokalnej prasie, w tym w „Izraelicie”, zachwycono się z kolei międzynarodowym powodzeniem opery *Duch wojewody* warszawskiego kompozytora Ludwika Grossmana²⁵. Grossman, Lotto i inni odnoszący sukcesy muzycy żydowscy urodzeni w Polsce stali się symbolami ogromnych przemian społecznych, na które zasadniczy wpływ miało propagowane przez haskalę poszerzenie możliwości zawodowych.

Warszawscy maskilowie, podobnie jak postępowi Żydzi niemieccy, uważali kultywowanie wyrafinowanego gustu muzycznego za ważny aspekt *Bildung*, nie tylko jako katalizatora awansu społecznego, ale przede wszystkim dlatego, że pomagał w doskonaleniu impulsu moralnego²⁶. Z tego względu nauka muzyki stała się ważnym elementem edukacji dzieci z postępowych rodzin. W salonach wybitnych reformatory znanych ze wspierania sztuki – Toeplitzów, Kronenbergów i Rosenów – często odbywały się spotkania muzyczne. Pierwszy taki salon w Warszawie został założony około 1800 roku przez Judytę Jakubowicz (1749–1829), która wzorowała się na słynnych żydowskich damach z Berlina: Henriette Herz, Sarze Levy i Rahel Levin-Varnhagen²⁷. W niektórych salonach żydowskich muzyka zajmowała miejsce centralne: na początku XIX wieku lekarz Józef Wolff i jego żona Eleonora z domu Östreicher prowadzili salon muzyczny i organizowali koncerty. Eleonora, pianistka ceniona nawet przez profesjonalnych warszawskich muzyków, często grywała w zespołach kameralnych²⁸. W uznaniu jej zasług – jako pianistki i jako mecenasa – Józef Elsner zadedykował jej swój *Kwartet fortepianowy F-dur*. Wśród potomków Wolffów było wielu znamienitych mecenasów i trzech muzyków: ich syn Edward Wolff (1814–1880) został kompozytorem i profesorem fortepianu w Konserwatorium Paryskim, dwóch wnuków natomiast, Józefa i Henryka Wieniawskich, zaliczano do najwybitniejszych polskich wykonawców-kompozytorów ich pokolenia²⁹.

Muzycy żydowscy, należący do głównego nurtu życia muzycznego, w dedykacjach swoich utworów pozostawili świadectwa żydowskiego mecenatu. Na przykład *Masure* Adama Sturma, wspomnianego już członka orkiestry operowej, został zadedykowany w 1835 roku Zofii Toeplitz, pochodzącej ze znanej rodziny integracjonistów – jej ojciec Teodor sfinansował przekład na język polski i publikację dokonanego

przez Mojżesza Mendelssohna niemieckiego tłumaczenia *Pięcioksięgu*, a jej brat, wspomniany już Henryk, był wybitnym mecenasem sztuki, zwłaszcza muzyki (patrz il. 2). Edward Wolff kilka swoich kompozycji dedykował Mathiasowi Rosenowi, bankierowi i działaczowi społecznemu i politycznemu szczególnie silnie zaangażowanemu w integracyjne dążenia postępowych Żydów w Warszawie. W połowie stulecia wiele żydowskich rodzin słynęło z mecenatu nad muzyką i organizowało koncerty w swoich domach. Szczególnie wystawne odbywały się u wybitnych konwertytów, m.in. w domu bankiera Leopolda Stanisława Kronenberga, gdzie w 1855 roku młody Adam Münchheimer (Minchejmer) poprowadził oratorium (patrz il. 3)³⁰. Z czasem Münchheimer zyskał sławę jako kompozytor i został dyrektorem warszawskiej opery. W tym samym stuleciu kilku Żydów i żydowskich konwertytów – poza Münchheimerem także Henryk Toeplitz, Józef Wieniawski i Ludwik Grossman – zostało członkami założycielami Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, instytucji, która odegrała kluczową rolę w utworzeniu Konserwatorium Warszawskiego i powołaniu do życia Konkursu Chopinowskiego³¹.

Żydowska inteligencja warszawska chętnie angażowała się w kulturalne życie miasta, ceniąc muzykę nie tylko jako rozrywkę, ale też sztukę wysoką. Patronat muzyczny pomógł jej budować tożsamość klasy średniej i rozwijać poczucie przynależności do oświeconej elity. To drugie zakładało zaangażowanie w zachowanie nie tylko politycznej, lecz także kulturowej polskości, w tym również polskości muzycznej – rozumianej jako narodowe opery, pieśni bądź nawiązujące do tematów narodowych utwory instrumentalne – i leżało u podstaw przedsięwzięć sponsorowanych przez żydowskich mecenasów. Postępowi Żydzi bardzo cenili muzykę artystyczną, dostrzegając w niej wartości duchowe szczególnie pożądane w procesie *Bildung*, które sytuowały ją w bliskim metaforycznym sąsiedztwie duchowej tożsamości żydowskiej, jaką starali się zachować.

Muzyka w ramach reform liturgicznych

Wsparcie dla reformy liturgii było głównym punktem programu integracyjnego Pelty, w którym najważniejsze było wprowadzenie do nabożeństwa instrumentów i nowej muzyki. Początkowo skupiał on uwagę na utworzeniu chóru i włączaniu do obrzędów religijnych nowo skomponowanych utworów choralnych: w pierwszym roku istnienia „Izraelity” czasopismo informowało o sukcesie *Schir Zion*, słynnego zbioru nowej muzyki liturgicznej opracowanego w pierwszej połowie XIX wieku przez wiedeńskiego kantora i kompozytora Salomona Sulzera³². W artykule zwracano uwagę, że za drugi i bardziej rozbudowany tom *Schir Zion* Sulzer otrzymał od cesarza austriackiego pierścień z brylantem.

30

Leopold Stanisław Kronenberg przeszedł na protestantyzm zanim w 1845 roku poślubił Ernestynę Rozalię Leo; jego syn Władysław Edward, kompozytor, był jednym z inicjatorów powołania i pierwszym prezesem Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego (zob. Sprawozdanie komitetu Towarzystwa Muzycznego Warszawskiego za rok 1880); inny syn, Leopold Julian, także kompozytor, poślubił jedną z największych polskich sopranistek tego pokolenia, Józefinę Reszke, był też w gronie założycieli Filharmonii Narodowej. Ojciec Adama Münchheimera przeszedł na chrześcijaństwo w 1825 roku.

31

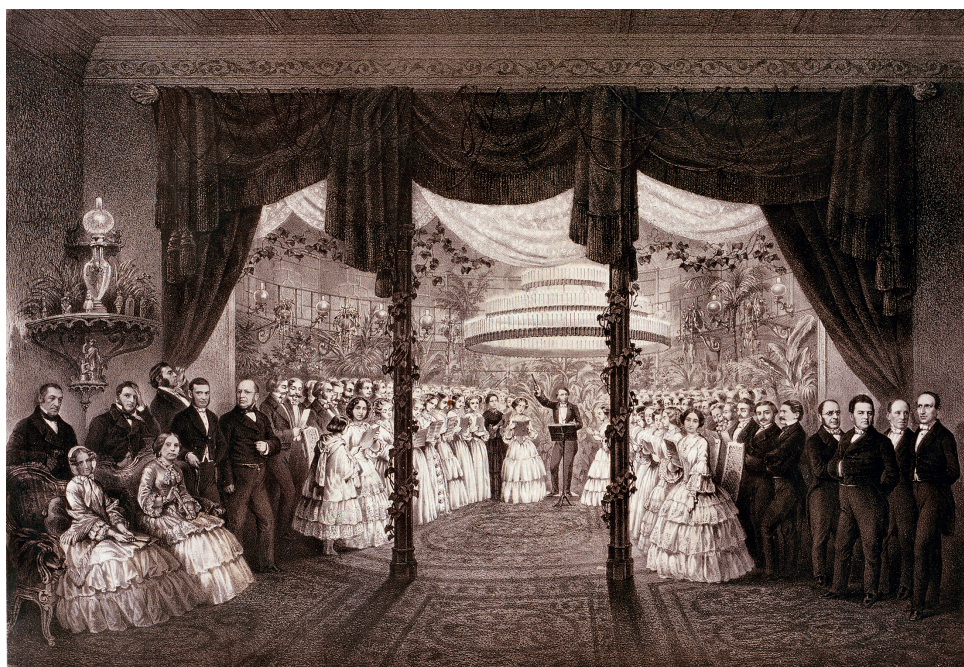
Sprawozdanie komitetu Towarzystwa Muzycznego Warszawskiego za rok 1871, s. 1.

32

S.H. Pelty, *Korespondencja*, „Izraelita” nr 5 z 6 (18) V 1866, s. 40.



Ilustracja 2. Strona tytułowa *Masure* Adama Sturma: *dédiée à Mademoiselle Sophie Toeplitz* (Klukowski, Warszawa [1835]), Biblioteka Publiczna m.st. Warszawy, Mus. n. 10874 Cim.



Ilustracja 3. *Oratorium w Palacu Kronenberga*, litografia Maksymiliana Fajansa, 1855, Muzeum Narodowe w Warszawie, Gr.Pol.21952 MNW, fot. Piotr Ligier

Wydany w 1866 roku wolumin przypadał jednocześnie na czterdziesty rok Sulzera przy pulpicie, rocznicę obchodzoną w Wiedniu z wielką pompą³³.

Dwa lata później życia i muzyce Sulzera poświęcił Peltyn długi esej, opublikowany w dwóch numerach „Izraelity”³⁴. Cytował w nim m.in. obszernie fragmenty z wydanego na łamach wiedeńskiego czasopisma tekstu anonimowego autora katolickiego, który podkreślał oryginalność i „narodowy charakter” utworów Sulzera oraz fakt, że obecność jego muzyki w żydowskiej liturgii dodaje obrządkowi „porządku” i „godności”. Wiedeński autor zauważył też, że chociaż większość kompozycji Sulzera była czysto wokalna, to wystąpił on „czynnie za uprawnieniem organów w synagodze przeciwko zbyt ortodoksyjnym [sic] głosom, sprzeciwiającym się tej reformie. W wielkich przestrzeniach, instrument ten do podtrzymywania i wypełniania czysto-wokalnej [sic] muzyki jest prawie niezbędny, a uniwersalnie religijny charakter jego nadaje go do użycia przy wszystkich kultach monoteistycznych”³⁵.

I faktycznie, z czasem dyskusje w „Izraelicie” przeszły do kwestii wykorzystania w synagodze muzyki organowej i instrumentalnej, ale w pierwszej połowie XIX wieku tworzenie tradycji chóralnej było dla reformatorskiej liturgii żydowskiej w Warszawie znacznie ważniejsze.

W obu postępowych warszawskich synagogach dość wcześnie zaakceptowano wykonywanie podczas nabożeństw kompozycji w europejskim stylu chóralnym, wkrótce usankcjonowano też użycie organów stroikowych poza Szabatem i *Haggim* (świętami religijnymi). Spory dotyczące wykorzystania organów w liturgii toczyły się już w pierwszych dekadach stulecia, a jeden z konfliktów doprowadził do tego, że z niemieckiej kongregacji wraz z grupą swoich zwolenników odszedł Ludwig Wolfsohn – w konsekwencji nabożeństwa odprawiał przy akompaniamencie fisharmonii w swoim mieszkaniu. Ów *minjan* (kworum modlitwne) nie odbywał spotkań długo, ponieważ większość jego członków pragnęła szerszych reform i „poszła, przy dźwiękach organów, do chrztu w Chrystusie”³⁶. To Wolfsohn podarował fisharmonię synagodze, by wykorzystywano ją na weselach i przy „okazjach, gdy gra jest dozwolona” oraz podczas prób chóru³⁷. Nekrolog z 1840 roku w „Allgemeine Zeitung des Judenthums” określa Ludwiga Wolfsohna, przedstawiciela Banku Polskiego, jako ucznia i wielbiciela Izraela Jacobsona³⁸. Jacobson (1768–1828), najbardziej znany dzięki założeniu w Seesen w Westfalii reformistycznej instytucji edukacyjnej, w 1810 roku wywołał wzburzenie, wprowadzając organy do liturgii w synagodze, którą zbudował w swojej szkole – był to pierwszy taki przykład w Niemczech. Podobne zmiany wprowadził później

33

Judah M. Cohen w *Jewish Religious Music in Nineteenth-Century America: Restoring the Synagogue Soundtrack* (Indiana University Press, Bloomington 2019) opisuje w rozdziale 5 obchody w 1866 roku jubileuszu Sulzera – *Sulzerfeier* – widziane z perspektywy amerykańskiej. Jestem wdzięczna Autorowi za udostępnienie mi maszynopisu jego książki, która nie była jeszcze wydana w chwili, gdy przygotowywałam niniejsze studium.

34

S... *Salomon Sulzer*, „Izraelita” nr 38 z 12 (24) IX 1868, s. 312–314 oraz nr 39 z 18 (30) IX 1868, s. 321–322.

35

„Izraelita” nr 39, 1868, op. cit., s. 321. [Sulzer do kilku pierwszych dodał akompaniament].

36

Guterman, *Me-hitbolelut li-le'umiyut*, op. cit., s. 24. Wiele konwersji nastąpiło wśród prominentnych postępowych Żydów (w niniejszym artykule wspominałam o rodzinach Kronenbergów, Münchheimerów i Wolffów), ale nic nie wiemy o tym, jak wpłynęło to na członkostwo w domowej synagodze Wolfsohna. Jak można się było spodziewać, przyczyną konwersji były znacznie bardziej złożone, niż suponuje autor. Sugerując bezpośredni związek między pragnieniem wprowadzenia do liturgii brzmienia organów a przejściem na chrześcijaństwo, autor przyjmuje ideologicznie obciążony pogląd na konsekwencje zmian liturgicznych i kulturowych.

37

Ibidem.

38

„Allgemeine Zeitung des Judenthums” nr 4 (1849), s. 102. W nekrologu czytamy również, że pierwsze niemieckojęzyczne kazanie zostało wygłoszone w mieszkaniu Wolfsohna, zanim praktykę tę podjęto w Synagodze Niemieckiej – nie ma tam jednak żadnej wzmianki o użyciu fisharmonii.

39

Tina Frühauf, *The Organ and Its Music in German-Jewish Culture*, op. cit., s. 28–29.

40

Hilary Nussbaum, *Szkice historyczne z życia Żydów w Warszawie od pierwszych śladów pobytu ich w tem mieście do chwili obecnej skreślił...*, Druk K. Kowalewskiego, Warszawa 1881, s. 94–95.

41

Ibidem, s. 96.

42

Kazanie na Jom Kipur na rok 1855 i nie-datowane kazanie na święto Sukot, w: *Kazania Izaaka Kramsztyka*, Gebethner i Spółka, Kraków 1892, s. 87 i 304–305.

43

Judah M. Cohen, *Jewish Religious Music in Nineteenth-Century America*, op. cit., rozdz. 1.

44

Zdanie sprawy z działań komitetu synagogi 1859/1860, Warszawa, Orgelbrand 1860, s. 3–4. Struktura chóru zmieniła się nieznacznie w kolejnych latach. Najważniejsze były tenory i basy i ci śpiewacy często otrzymywali wyższe lub dodatkowe honoraria.

45

W 1865, pierwszym roku służby Izaaka Cyłkowa jako rabina Synagogi Niemieckiej, Weiss zarobił więcej niż on: Cyłkow – 700 rubli; Jakub Weiss – 720 rubli; Szymon Weiss – 541 rubli; chór – 573 ruble; koszt nowej fisharmonii – 212 rubli; akompaniament na fisharmonii podczas wesela – 25 rubli; plus inne różne wydatki na muzykę. Zob. *Zdanie sprawy z działań komitetu synagogi 1865/1866*, Orgelbrand, Warszawa 1866. Wynagrodzenia osiągnęły najwyższy poziom w następnym roku, ale w związku z inicjatywą budowy nowej synagogi w kolejnych latach nie przyznano podwyżek, co najprawdopodobniej doprowadziło do rezygnacji Weissa w roku 1872. Zob. *Zdanie sprawy z działań komitetu synagogi 1872*, Orgelbrand, Warszawa 1873.

46

Zdanie sprawy z działań komitetu synagogi 1873, Orgelbrand, Warszawa 1875, s. 4. Sznycer został zatrudniony, aby pomóc chorującemu Szymonowi Weissowi, który zastąpił brata, gdy ten zrezygnował.

47

Eleonora Bergman, „Nie masz bóżnicy powszechnej”: *Synagogi i domy modlitwy w Warszawie od końca XVIII do początku XXI wieku*, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2007, s. 254–255. Ogłoszenia Weissa nadal pojawiały się co jakiś czas, więc prawdopodobnie organizował prywatne nabożeństwa również po 1878 roku.

w Berlinie³⁹. Zatem dla Wolfsohna, miłośnika muzyki, który przyjął Jacobsonowską wizję żydowskiej reformy, użycie organów w liturgii było sprawą wielkiej wagi.

Pod koniec lat 30. XIX wieku w synagodze warszawskiej Szkoły Rabinów utworzono chór, a w 1843 roku kongregacja niemiecka podpisała z dyrektorem Szkoły umowę dotyczącą przeszkolenia chóru dla swojego zgromadzenia⁴⁰. (Bardziej szczegółowo nakreślona historia działalności muzycznej w obu postępowych gminach warszawskich zamieszczona została w aneksie do niniejszego artykułu). Wygląda na to, że Synagoga Polska miała chór od samego początku⁴¹. Zespół był bez wątpienia dumą kongregacji, skoro legendarny kaznodzieja synagogi Izaak Kramsztyk wspominał o nim w swoich kazaniach⁴². Można sądzić, że – przynajmniej w niektórych okresach – muzyka w Synagodze Polskiej stała na bardzo dobrym poziomie. W 1849 roku na przykład uczeń Sulzera Leon Sternberger (1819–1897), sprawujący tam posługę w latach 40. XIX wieku, został kantorem kongregacji nowojorskiej Anshe Chesed we wzniesionym wówczas neogotyckim budynku przy Norfolk Street 172 i przypisuje się mu rozpoczęcie nowej ery amerykańskiej muzyki synagogalnej⁴³. W amerykańskich źródłach zachowało się wiele wzmianek podkreślających umiejętności muzyczne Sternbergera, można stąd wnosić, że i w Warszawie zapewniał swemu zgromadzeniu liturgię muzyczną porównywalnej jakości.

Gdy w 1860 roku w Synagodze Niemieckiej zatrudniono znakomitego nowego kantora, Jakuba Leopolda Weissą (patrz il. 4), powierzono mu również wyszukiwanie i wyszkolenie najlepszych śpiewaków do chóru⁴⁴. Jaką wagę kongregacja przywiązywała do dobrej muzyki do nabożeństw, świadczyć może ewidencja kosztów – wydatki muzyczne stanowiły zdecydowanie największą część budżetu⁴⁵. Od 1874 roku, po poruszeniu spowodowanym rezygnacją Weissą w 1872 roku (z powodu sporu o wynagrodzenie), synagoga miała nowego kantora, Szymona Grützhändlera, i ponownie zatrudniła Bernarda Sznycera, który z przerwami pełnił funkcję chórmistrza w tym zgromadzeniu od lat 40. XIX wieku⁴⁶; obaj przenieśli się do nowej synagogi na Tłomackiem zaraz po jej otwarciu w 1878 roku. Po opuszczeniu Synagogi Niemieckiej Weiss działał dalej i udało mu się przyciągnąć postępowych członków kongregacji do prywatnych nabożeństw, jakie organizował w wynajętych salach Pałacu Lubomirskich⁴⁷. Tak więc w latach 70. XIX wieku przez krótki czas

działały w Warszawie trzy postępowe zgromadzenia, które w swoich nabożeństwach wykorzystywały muzykę choralną.

Repertuar wykonywany przez chór podczas liturgii można odnaleźć w kilku źródłach. Niektóre kompozycje pochodziły najpewniej ze zbiorów opublikowanych za granicą – z *Schir Zion* Sulzera lub innych opracowanych dla zreformowanych synagog antologii, takich jak *Vollständiger Jahrgang von Terzett- und Chorgesängen* Maiera Kohna (Monachium 1839) lub Samuela Naumbourga *Semiroth Yisrael* (Paryż 1847) i *Schire Kodesch* (Paryż 1864) – inne zaś były dziełami kompozytorów miejscowych⁴⁸. Dowiadujemy się na przykład, że podczas próby generalnej w 1873 roku, poprowadzonej przez Bernarda Szyncera jeszcze przed objęciem przez niego stanowiska chórmistrza, chór zaśpiewał „trzy prześliczne i nader trudne” kompozycje: [Psalm 29] *Havu l'Adonai, Boruch habo* [Błogosławiony, który przybywa] Dobrzyńskiego i elegię Sulzera z *Schir Zion* na święto Tisza be-Aw, z udziałem solowym kantora Szymona Weissa⁴⁹. Nawet biorąc pod uwagę, że *Baruch habo* jest zazwyczaj wykonywane poza standardową liturgią (na specjalnych uroczystościach publicznych, takich jak święcenia kapłańskie i wesela), wzmianka o Dobrzyńskim jest znacząca, ponieważ sugeruje praktykę dostarczania kongregacjom warszawskim utworów choralnych przez kompozytorów nieżydowskich, podobnie jak czynili to w Wiedniu zaproszeni do współpracy przez Sulzera nieżydowscy kompozytorzy, między innymi Würfel i Schubert⁵⁰.

Szczególnie ważny dla choralnego repertuaru był jednak zbiór muzyki choralnej kantora Jakuba Leopolda Weissa, prawdopodobnie skomponowany dla kongregacji, w której sprawował posługę, i opublikowany pod tytułem *Ozar Schire Jeschurun* w dwóch tomach: pierwszy, z czterema kompozycjami, wyszedł w 1873 roku, drugi, obejmujący około dwudziestu utworów – w 1881 (il. 5)⁵¹. Muzyka Weissa wzbudziła w Warszawie żywe reakcje – niektórym członkom kongregacji trudno było zaakceptować nowe teksty i melodie⁵², inni uznali zaproponowaną przez Weissa oprawę muzyczną za „wzniosłą i powabną”⁵³. W tym studium nie ma oczywiście miejsca na szczegółową analizę kompozycji Weissa, ograniczę się więc do kilku obserwacji ogólnych. Większość utworów jest przeznaczona na chór, niektóre zawierają partie dla solistów, a tylko w nielicznych można odnaleźć cechy stylu kantoralnego – szczególnie w przejmującej solowej wersji *Super flumina Babylonis* (Psalm 137 – *Nad rzekami Babilonu*) i wirtuozowskim *Uweschofar gadol*. Partie choralne są melodyjne, choć proste, głównie homorytmiczne, ze sporadycznymi fragmentami imitacyjnymi (jak protestanckie kompozycje choralne sprzed 1800 roku), ale to charakterystyczny romantyczny język harmoniczny przydaje muzyce Weissa walorów i mocno osadza ją w dziewiętnastym wieku. Teksty we wcześniejszym tomie podano w zlatynizowanym hebrajskim, w późniejszym zbiorze każda kompozycja opatrzona jest słowami niemieckimi z jedną lub dwiema dodatkowymi wersjami językowymi – hebrajską, polską lub rosyjską.

48

Wydatki na zakupy i kopiowanie partytur są wymienione w rocznych sprawozdaniach Synagogi Niemieckiej. Zob. *Zdanie sprawy z działań komitetu synagogi 1873*, op. cit., s. 13, oraz *Zdanie sprawy z działań komitetu synagogi 1874*, Orgelbrand, Warszawa 1876, s. 13.

49

Pogadanki, „Izraelita” nr 26 z 22 VI (4 VII) 1873, s. 207.

50

Nie jest oczywiste, czy autorem był sławny Ignacy Feliks (uczeń Józefa Elsnera i kolega z klasy Chopina), jego brat Edward, czy też syn Bronisław – wszyscy kompozytorzy.

51

Chociaż Weiss opuścił Synagogę Niemiecką w 1872 roku, zakupienie przez kongregację opublikowanego w 1873 roku pierwszego tomu potwierdza, że następcy nadal wykonywali jego muzykę. Zob. pozycję dotyczącą zakupu muzycznej publikacji Jakuba Weissa w *Zdaniu sprawy z działań komitetu synagogi 1875*, Orgelbrand, Warszawa 1877, s. 14.

52

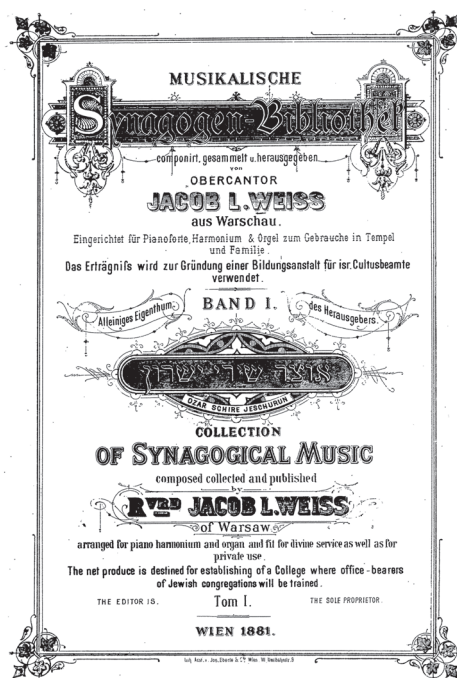
Wiadomości z kraju i z zagranicy, „Izraelita” nr 43 23 X (4 XI) 1870, s. 352.

53

„Kurier Warszawski” nr 212 z 17 (29) IX 1874, s. 4.



Ilustracja 4. JCS Universitätsbibliothek Frankfurt a.M. /Freimann Collection: Jakub L. Weiss, portret kompozytora z *Musikalische Synagogen-Bibliothek: Ozar Schire Jeschurun*, t. 1, Em. Gross., Wiedeń 1881, sygn. 27528921



Ilustracja 5. JCS Universitätsbibliothek Frankfurt a.M. /Freimann Collection: strona tytułowa, Jakub L. Weiss, *Musikalische Synagogen-Bibliothek: Ozar Schire Jeschurun*, t. 1, Eberle, Wiedeń 1881, sygn. 227528921

54
Wyróżniającym się wyjątkiem jest solowa wersja *Super flumina Babylonis*, bez wątpienia najlepsza kompozycja w zbiorze. Jej siła wyrazu tkwi w interakcji pomiędzy pięknie ukształtowaną linią melodyczną a intensywną chromatyczną harmonią. Weiss proponuje jednak także choralną wersję tego utworu, z której można korzystać, gdy niedozwolone jest użycie instrumentu klawiszowego.

55
Jakub Weiss, *Musikalische Synagogen-Bibliothek: Ozar Schire Jeschurun*, Wiedeń, E. Gross 1873; „zum Gottesdienst als auch zum häusliche Gebrauche geeignet”.

W kilku przypadkach głównym językiem tekstu wydaje się język polski.

Wszystkie utwory w *Ozar Schire Jeschurun* mają zapisaną partię instrumentu klawiszowego, określanego przez Weissą jako „fortepian lub fisharmonia” (w drugim tomie – „fortepian lub organy”). Zasadniczo dubluje ona głosy wokalne, z krótkimi łącznikami między frazami; kilka kompozycji poprzedza nieco bardziej rozbudowane preludium, zamiast zwyczajowo krótkiej introdukcji na instrument klawiszowy, a zamyka – postludium. Skrupulatnie opracowane przez Weissą partie instrumentalne mogły służyć podczas próby lub wzbogacić wykonanie choralne, o ile mu towarzyszyły; jeśli wymagał tego kontekst liturgiczny, akompaniament ów można było pominąć bez szkody dla całości⁵⁴. Partia instrumentu klawiszowego przeznaczona była również do grania poza synagogą – podtytuły obu zbiorów oraz przedmowy do nich mówią jasno, że kompozycje są „odpowiednie do nabożeństw, jak również do użytku domowego”⁵⁵. Tego rodzaju zapis, dopuszczający wykonanie z akompaniamentem lub bez niego, widzimy na przykład w zakończeniu Weissowskiego *Boże zmiłuj się nad nami*, do tekstu Psalmu 67 (66) w polskim przekładzie Franciszka Karpińskiego (1741–1825) (przykl. 1).

Zie-mi cie się, koń-ce bo-ja, Blo-go-sław bło-go-sław
ja Dich prei-sen al-le Völ-ker, der Bo-den gibt den Er-

Zie-mi cie się, koń-ce bo-ja, Blo-go-sław bło-go-sław
ja Dich prei-sen al-le Völ-ker, der Bo-den gibt den Er-

Bło-go-sław bło-go-sław
der Bo-den gibt den Er-

nas, trag. Bo-że wiel-ki! Zie-mi cie się, koń-ce bo-ja,
Gott, Er seg-net uns, fürchtet Ihn Ihr Enden der Er-de.

nas, trag. Bo-że wiel-ki! Zie-mi cie się, koń-ce bo-ja,
Gott, Er seg-net uns, fürchtet Ihn Ihr Enden der Er-de.

nas, trag.

J. L. W. 4

Przykład 1. JCS Universitätsbibliothek Frankfurt a.M. /Freimann Collection: Jakub L. Weiss, *Boże zmiłuj się nad nami, zakończenie*, s. 14 z *Musikalische Synagogen-Bibliothek: Ozar Schire Jeschurun*, t. 1, Eberle, Wiedeń 1881, Biblioteka Uniwersytetu we Frankfurcie nad Menem, sygn. 227528921

56

Hillary Nussbaum (*Szkice historyczne*, op. cit., s. 102) opisuje wesele, jakie odbyło się w Synagodze przy ul. Nalewki w 1858 roku, na którym muzykę wykonywano na organach i fisharmonii. Doniesienia o instrumentalnym akompaniamencie podczas pogrzebów i wesele w obu synagogach nadal pojawiały się w „Izraelicie” (zob. np. „Izraelita” nr 10 z 20 II (4 III) 1870, s. 80; nr 35 z 21 VIII (2 IX) 1870, s. 280; nr 43 z 23 X (4 XI) 1870, s. 351). Synagoga przy Daniłowiczowskiej wykazywała regularnie w sprawozdaniach naprawy fisharmonii: zob. naprawy w 1860 roku (*Zdanie sprawy z działań komitetu synagogi 1860/1861*, Orgelbrand, Warszawa 1861, s. 8); remonty dwóch „melodykonów” w 1869 roku (*Zdanie sprawy z działań komitetu synagogi 1869*, Orgelbrand, Warszawa 1870, s. 9); remonty „melodykonu” dokonane przez Potulskiego (*Zdanie sprawy z działań komitetu synagogi 1874*, Orgelbrand, Warszawa 1876, s. 13) i Bełcikowskiego (*Zdanie spraw z działań komitetu synagogi 1876*, Orgelbrand, Warszawa 1877, s. 12). O historii polskich pseudoorganów zob. Goldberg, *O muzyce w Warszawie Chopina*, op. cit., s. 49–54.

57

Najpierw wspomniany jest jako Jarocki w: *Zdanie sprawy z działań komitetu synagogi 1867/1868*, Orgelbrand, Warszawa 1869, s. 11. Jerzy Gołos identyfikuje go natomiast jako Józefa Jarockiego, w: idem, *Warszawskie organy: Historia i zabytki*, 3 t., Fundacja Artibus, Warszawa 2003, t. 3, s. 266.

58

Guterman zwraca uwagę, że niektórzy członkowie zgromadzenia byli tak zagorzałymi przeciwnikami stosowania organów w liturgii i instalowania organów stroikowych w nowej siedzibie Synagogi, że do swych datków pieniężnych dołączyli zastrzeżenie o zakazie użycia instrumentu. Niejaki Jehuda Lajb Lowenberg (1797–1872) przeznaczył w testamencie 20 000 rubli na synagogę, o ile w budynku nie zostaną zainstalowane żadne organy. Guterman, *Me-hitbolelut li-le'umiyut*, op. cit., s. 41.

59

O praktyce tej często wspomina na przykład Mark Kligman, *Jewish Liturgical Music*, w: *The Cambridge Companion to Jewish Music*, red. Joshua S. Walden, Cambridge University Press, Cambridge 2015, s. 93. Istnieje zaskakująco mało bezpośrednich informacji na temat tej praktyki na ziemiach polskich. Bez dalszych badań można tu przedstawić kilka wstępnych spostrzeżeń: 1) powiązania z Polską można dokonać poprzez kompozytorów takich jak Israel Levy – urodzony i wykształcony na zachodnich obrzeżach Polski, tworzący w stylu typowym dla zespołu chazana i meszorerów; 2) wielu śpiewaków na ziemiach polskich nadal identyfikowało siebie lub było określanymi jako „meszorer”, gdy chodziło o wskazanie okresu stażu lub służby w chórze w bardziej tradycyjnych synagogach. Zob. wzmianki w: Tadeusz Błaszczyk, *Żydzi w kulturze muzycznej ziem polskich w XIX i XX wieku: Słownik biograficzny*, Stowarzyszenie Żydowski Instytut Historyczny w Polsce, Warszawa 2014.

60

Pogadanki, „Izraelita” nr 21 z 19 (31) V 1872, s. 168.

Takie ograniczone używanie instrumentów zbliżonych do organów potwierdzają ówczesne źródła. Sądząc po stałych wydatkach i częstych wzmiankach w prasie, zarówno polska, jak i niemiecka kongregacja były bardzo dumne z posiadania takiego instrumentu i popierały jego użycie (aczkolwiek z pewnymi ograniczeniami) w liturgii. Po darowaniu przez Wolfsohna fisharmonii Synagodze Niemieckiej około roku 1840 roku, trafiamy w połowie XIX wieku na dalsze dowody, że obie synagogi dysponowały jakimś rodzajem organów stroikowych z miechem pompowanym za pomocą pedałów nożnych⁵⁶.

W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XIX wieku Synagoga Niemiecka zatrudniała nawet nieżydowskich organistów Józefa Jarockiego i Fryderyka Loppego, aby towarzyszyli chórowi podczas wesel i pogrzebów⁵⁷. Nic nie wskazuje jednak na to, by w jakiegokolwiek synagodze można było korzystać z organów stroikowych podczas regularnych nabożeństw⁵⁸.

Nawet jeśli postępowi Żydzi warszawscy nie zbyt chętnie akceptowali udział instrumentu w obrzędzie, to inne muzyczne elementy nabożeństwa uległy do połowy XIX wieku istotnej transformacji. Tradycyjnego chazana, śpiewaka biegłego w liturgii, któremu wokalny akompaniament zapewniało dwóch pomocników – meszorerów, zastąpiło zespołem składającym się z kantora i chóru, wykształconych nie tylko w zakresie liturgii, ale też dziedzictwa muzycznego Europy; wraz z nimi pojawił się nowy repertuar muzyczny⁵⁹. W 1872 roku publicysta „Izraelity” pisał z entuzjazmem:

Żydzi, wyszedłszy z dzielnic swoich, by z[e] współczesną kulturą się pojechać, wnieśli z zewnątrz do świątyni swoich i nowoczesną sztukę. Dziś, w oświeconych gminach nie usłyszysz już więcej po synagogach owych jęków żalosnych, owych krzyków beładnych, ale o uszy twe odbiją się pienia poważnej muzyki religijnej, wykonane przez wykształconych kantorów i takie chóry. [...] I u nas po większych miastach na prowincji słychać o urządzających się tu i ówdzie synagogach ze służbą Bożą chóralną⁶⁰.

Nowa tradycja chóralna, która zaspokajała potrzebę reformato-
rów „uporządkowanej”, „poważnej” i „upiękkszonej” muzyki, stała
się normą w postępowych synagogach w Warszawie, a trend ów
rozprzestrzenił się na kolejne zgromadzenia w innych częściach
ziem polskich.

Łączenie muzyki sakralnej i świeckiej a estetyka idealizmu romantycznego

W 1842 roku prasa warszawska z zapalem donosiła o koncercie
niejakiego pana Straszńskiego: „Podziwiano w nim zdatność
wrodzoną, łatwość w pokonywaniu trudności śpiewu, obfi-
tość trelów, rulań, szybkość kadencji”⁶¹; ze szczególnym uzna-
niem spotkało się jego wykonanie arii z *Pani jeziora* Rossiniego.
Wykonawcą, o którym mowa, był nie kto inny, jak młody kantor
wileński Joel Dawid Straszński, znany z późniejszych beletrizo-
wanych opowieści biograficznych opublikowanych w *Der Vilner
Balebes*⁶².

Z czasem postać Straszńskiego obrosła legendą, ale okolicz-
ności tego występu doskonale pokazują, jak wyjątkowe możliwo-
ści zbliżenia sfer muzyki sakralnej i świeckiej dawała haskała. Dla
muzyków i dla słuchaczy był to wyraźny przejaw nowej rzeczy-
wistości, pozbawionej starych podziałów. Jednocześnie poglądy
estetyczne mające źródła w zasadach niemieckiego idealizmu
romantycznego pozwalały na zacieranie granic między świeckimi
i sakralnymi funkcjami muzyki. Poglądy estetyczne wyrażane
w „Izraelicie” były tymi pojęciami filozoficznymi nasycone.

Wzajemne oddziaływanie muzyki świeckiej i sakralnej było
oczywiście przewidywalne i nieuniknione. Kantorzy i członko-
wie chóru dobrze znali europejskie tradycje muzyczne, a kom-
pozycje prezentowane w synagodze w dużej mierze czerpały
z głównego nurtu ówczesnego języka muzycznego. W sakralnej
muzyce żydowskiej zapożyczenia ze źródeł nieżydowskich nie
były nowym zwyczajem⁶³. Artykuł *Teatr i muzyka u żydów [sic].
Świeckie studia teologa* opublikowany w „Izraelicie” w 1875 roku
cytuje szanowanego węgierskiego rabina Leopolda Löwa jako
autora opracowania, w którym potwierdził on stosowanie i akcep-
towanie podobnych praktyk w historii⁶⁴. Ale praktyki takie, jak
wspólne występy kantorów i chórzystów czy koncerty charyta-
tywne bądź świeckie występy w synagodze – wynikały z reform
społecznych i liturgicznych (i były nieuznawane przez wspólnoty
ortodoksyjne).

Wzrosło zainteresowanie wprowadzaniem do synagogałnych
nabożeństw śpiewaków wyedukowanych w świeckich instytu-
cjach muzycznych. Bernard Sznycer – który kierował z prze-
rwami przez prawie pół wieku, od lat 40. XIX stulecia, chórem
Synagogi Niemieckiej w Warszawie – odbył studia w Konserwa-
torium Warszawskim pod kierunkiem Józefa Stefaniego⁶⁵. Kilku

61
„Kurier Warszawski” nr 223
z 25 VIII 1842, s. 1065.

62
Legendarna opowieść o lo-
sach Joela Dawida Strasz-
ńskiego zaczęła samodzielne
życie po zwieńczonej
wielkim sukcesem wydaniu
Der Vilner Balebes! Marka
Arnshteyna [Andrzeja Marka]
w 1908 roku (polska wersja
z 1903 roku nosiła tytuł *Pieś-
niarze*). Zainspirowała także
film *Overture to Glory* z 1940
roku (*Der Vilner Shtot Khazn*)
[w reżyserii Maxa Nosse-
cka]. Zrewidowany portret
kariery Straszńskiego zob.
w: James Loeffler, *Promising
Harmonies: The Aural Politics
of Polish-Jewish Relations in
the Russian Empire*, „Jewish
Social Studies” 20, nr 3
(wiosna-lato 2014), s. 1–36.

63
Ellen Koskoff opisuje takie
tradycje wśród chasydów
lubowickich w: *Music in Lu-
bavitcher Life*, seria „Music
in American Life”, University
of Illinois Press, Urbana
2001, s. 72–84.

64
„Izraelita” nr 24 z 6 (18) VI
1875, s. 195–196. Wspomnia-
ny cytat pochodzi z: Leopold
Löw, *Die Lebensalter in
der jüdischen Literatur*, S.
Burger, Segedyn 1875 [Autor
artykułu w „Izraelicie” przy-
wołuje publikację Löwa pod
polskim tytułem „Epoki życia
w literaturze żydowskiej” –
przyp. tłum.].

65
Odgłosy, „Izraelita” nr 23
5 (17) VI 1898, s. 248.
Józef Stefani – podobnie jak
Chopin uczeń Józefa Els-
nera – był synem słynnego
kompozytora operowego
Jana Stefaniego. W artykule
w „Izraelicie” czytamy, że
Bernard Sznycer odebrał
edukację muzyczną w Kon-
serwatorium, ale ponieważ
Konserwatorium Warszaw-
skie zostało zlikwidowane
w 1831 roku po powstaniu
listopadowym, autor praw-
dopodobnie odnosi się do
Szkoły Śpiewu przy Teatrze
Wielkim (dawniej Naro-
dowym), zorganizowanej
przez jego dyrektora Karola
Kurpińskiego w 1835 roku.

66

„Zdanie sprawy z działań komitetu synagogi 1870, Orgelbrand, Warszawa 1871, s. 4. W 1861 roku Apolinary Kątski założył Instytut Muzyczny.

67

„Kurier Warszawski” (nr 147 z 4 VII 1867, s. 920) donosi, że Fiszel Weishof był jednym z faworytów tego konkursu wokalnego. O tym, że otrzymał drugą nagrodę, dowiadujemy się z „Kuriera Warszawskiego” lnr 148 z 5 V 1867, s. 928.

68

Kronika krajowa i zagraniczna, „Izraelita” nr 18 26 IV (8 V) 1868, s. 148. W artykule tym mówi się o nim jako o kantorze Synagogi przy ul. Nalewki. Prasa donosi także, że prowadził występ chóru w synagodze na początku 1869 roku. „Izraelita” nr 7 z 31 I (12 II) 1869, s. 64.

69

„Izraelita” opisuje kilka takich wydarzeń, w tym w 1879 roku koncert Edwarda Darewskiego (który nie dostał pracy w Warszawie, natomiast [jako kantor w latach 1880–1881] zasłużył się w synagodze Tempel we Lwowie): przy akompaniamencie wybitnych lokalnych muzyków wykonał arie z *Żydówki* Halévy’ego, *Otella* Rossini’ego, *Roberta diabła* Meyerbeera i pieśń *Ich grolle nicht* Schumanna. Zob. *Pogadanki*, „Izraelita” nr 4 z 12 (24) I 1879, s. 29.

70

Urodzony w Brescii w 1822 roku Quattrini przybył do Warszawy w roku 1843 i wkrótce został dyrektorem opery (Teatru Wielkiego) i działającą przy niej szkołę, z którego to stanowiska zrezygnował dopiero dwa lata przed śmiercią w 1893 roku. O zainteresowaniu Quattriniego utalentowanym, ale ubogim tenorem z chóru Synagogi Polskiej wspomina się na przykład w notatce w 11 numerze „Izraelity” z 4 (16) III 1877, s. 84.

71

Pogadanki, „Izraelita” nr 36 z 2 (14) IX 1877, s. 289.

72

„Kurier Warszawski” nr 177 z 9 VII 1842, s. 849.

73

„Kurier Warszawski” nr 316 z 28 XI 1842, s. 1501.

członków chórów synagogałnych zdobyło formalne wykształcenie u czołowych warszawskich muzyków – jak choćby Zygmunt Dekler, student Konserwatorium, który w 1870 roku został zatrudniony jako bas chóru Synagogi Niemieckiej⁶⁶. W 1867 roku Fiszel Weishof, także student Konserwatorium, zdobył drugą nagrodę w konkursie wokalnym i został kantorem oraz dyrektorem chóru Synagogi Polskiej w roku 1868⁶⁷. Kantor Weishof nadal koncertował, śpiewając na przykład *Wędrowca* (*Der Wanderer*) Schuberta oraz arie z *Ernani*go [Verdiego] i *Mahometa* Rossini’ego⁶⁸. Oba tych umiejętności – śpiewu liturgicznego i operowego – oczekiwano od śpiewaków zatrudnianych przez postępowe synagogi w Warszawie. W procesie ich rekrutacji regułą stały się przesłuchania nie tylko w synagodze, ale też podczas publicznego koncertu muzyki artystycznej⁶⁹.

Zainteresowanie muzyką i muzykami związanymi z postępowymi synagogami skłoniło dyrektora Opery Warszawskiej, Jana Quattriniego, do pracy na rzecz utalentowanych żydowskich muzyków, a nawet do udziału w synagogałnych wydarzeniach muzycznych⁷⁰. Warto tu wspomnieć o jego wizycie w prywatnej synagodze prowadzonej przez Jakuba Weissa w Pałacu Lubomirskich, którą złożył, by usłyszeć kantora Kupfera (Izraela Kupfera z Bukaresztu), śpiewającego gościnnie podczas nabożeństwa *musaf* drugiego dnia Rosz ha-Szana – „koncertu religijnego”, z którego był „w zupełności zadowolony”⁷¹.

Biorąc pod uwagę, jak ważną funkcję pełniła w tradycji żydowskiej dobroczynność, i jak szczególną rolę społeczną przypisywali jej maskilowie, nie dziwi fakt, że w krótkim czasie muzyka stała się ważnym elementem działań filantropijnych skupionych wokół postępowych synagog warszawskich. „Izraelita” konsekwentnie popierał te wydarzenia: koncerty organizowane były, by zbierać fundusze dla biednych uzdolnionych studentów, dla szpitala bądź dla sierocińca. Krótco po przyjeździe do Warszawy w 1842 roku Straszunski zaśpiewał na rzecz ubogich podczas koncertu w Synagodze Polskiej przed piątkowymi nabożeństwem⁷². Nieco później w tym samym roku wystąpił w ramach wielkiej akcji gromadzenia pieniędzy dla ofiar pożaru, który kilka miesięcy wcześniej zniszczył jedną z dzielnic Warszawy – w Synagodze Niemieckiej modlił się wtedy przy akompaniamencie orkiestry⁷³.

Przez kolejne dziesięciolecia w synagogach zorganizowano wiele wydarzeń charytatywnych, do części angażowano muzyków synagogałnych, część ogłaszano jako

wydarzenie międzywyznaniowe⁷⁴. Ale najbardziej radykalnym krokiem w zacieraniu granic między muzyką sakralną a świecką było pojawienie się repertuaru religijnego poza świątynią, w budynkach świeckich. Według źródeł do pierwszego takiego wykonania w Warszawie doszło w 1874 roku, kilka miesięcy po objęciu stanowiska kantora Synagogi Niemieckiej przez Grützhändlera: to on wraz z Hermanem Borensztajnem i chórem synagogałnym pod kierownictwem Bernarda Szyncera wykonali muzykę religijną w sali koncertowej Stowarzyszenia Śpiewaczego „Harmonia”; towarzyszyły im dwa instrumenty: fortepian i wiolonczela⁷⁵.

Popierając zbliżenie tych dwóch muzycznych światów, reformatory otworzyli drogę do ważnych przeobrażeń roli muzyki artystycznej w życiu duchowym społeczności żydowskiej. Dla Peltyna takie zmiany szły w parze z ideami postępu i integracji. Co więcej, propagując je, z całego serca przyjął on estetykę romantycznego idealizmu, która podkreślała zdolność muzyki artystycznej do wyrażania mistycznego doświadczenia Niewysłowności.

W 1874 roku „Izraelita” opublikował niedługie opowiadanie zatytułowane *Dwóch braci*, przetłumaczone z niemieckiego. Zaczepnięte je ze zbioru *Musikalische Märchen, Phantasien und Skizzen* (1852–1872) pióra Elise Polko (1822–1899), niemieckiej śpiewaczki, autorki tekstów o muzyce i powieściopisarki, bliskiej przyjaciółki Feliksa Mendelssohna-Bartholdy’ego i Fanny Mendelssohn-Hensel. Polko opowiada historię żydowskich braci bliźniaków od urodzenia rozmiłowanych w muzyce: Jakuba, od wczesnego dzieciństwa gustującego w banalnej muzycznej rozrywce, oraz Dawida, którego pociągał subtelny głos natury i muzyka kościelnych organów. Przeznaczeniem Jakuba, który widział w muzyce jedynie blichtr i płynące z niej korzyści finansowe, było zostać dobrze prosperującym wirtuozem. Dla Dawida muzyka była intensywnym doświadczeniem emocjonalnym i duchowym – porywały go fugi Bacha i symfonie Beethovena, a kiedy po raz pierwszy usłyszał uverturę do *Don Giovanniego*, od razu poczuł, jak „wspaniała muzyka zagrzmiała; dłonie jego, trzęsąc się, złożyły [się] jak do modlitwy”⁷⁶. Później, kiedy wykonywał już nie wyuczone utwory, lecz własne nieziemskie improwizacje, źródłem jego inspiracji była wyższa siła. Prawdziwą muzykę odnalazł Dawid w improwizacji i muzyce artystycznej – która, tak jak Mozartowska, aspirowała do Nieskończoności – ale także w brzmieniu organów pobliskiego kościoła chrześcijańskiego. Zanurzony w tym niebiańskim pejzażu dźwiękowym Dawid nie zdołał odnieść sukcesu na Ziemi, lecz gdy umarł, jego dusza wyruszyła w podróż „do źródła tonów”⁷⁷.

Duchowa rola muzyki w obrządku religijnym, szczególnie w psalmach, często stanowiła przedmiot zainteresowania osiemnastowiecznych myślicieli żydowskich. Dla Mojżesza Mendelssohna na przykład muzyka była „boską sztuką”, ale jej oddziaływanie emocjonalne i etyczne zależało od jej nierozzerwalnego połączenia ze słowami⁷⁸ – jego przekonania zgadzały się z dominującą doktryną

74

„Izraelita” (w numerach: 42 z 22 X (3 XI) 1876, s. 333 i 43 z 29 X (10 XI) 1876, s. 342) przypominał czytelnikom o zbliżającym się koncercie charytatywnym dla biednych studentów uniwersytetu; w numerze 44 z 1 (17) XI 1876, s. 349, informuje, że koncert ów odbył się w całkowicie wypełnionej słuchaczami sali, zapowiadając także inny koncert charytatywny, tym razem wspierający uczniów gimnazjum; w numerze 45 z 12 (24) XI 1876, s. 358, proponuje koncert, który posłużyłby zebraniu funduszy na potrzeby szpitala i który byłby wydarzeniem międzywyznaniowym; w numerze 17 z 22 IV (4 V) 1877, s. 137, donosi o koncercie na rzecz studentów uniwersytetu; w numerze 45 z 7 (19) XI 1880, s. 369, odnotowuje, że wystąpiły dzieci z sierocińca pod kierownictwem kantora Weishofa.

75

Pogadanki, „Izraelita” nr 47 22 XI (4 XII) 1874, s. 381. Czasopismo donosiło również, że na koncercie w Berlinie wykonano *Kol nidrej*. Zob. *Rozmaitości*, „Izraelita”, 21 II (5 III) 1875, s. 82.

76

„Izraelita” nr 5 z 18 (30) I 1874, s. 36–37.

77

„Izraelita” nr 6 z 25 I (6 II) 1874, s. 45–47.

78

Por. Yael Sela (Teichler), *The Voice of the Psalmist: On the Performative Role of Psalms in Moses Mendelssohn's Jerusalem*, w: *Psalms in/on Jerusalem*, red. Ilana Par-des i Ophir Münz-Manor, De Gruyter, Berlin 2019. Jestem wdzięczna Yael Seli za udostępnienie mi jej studium, nim jeszcze zostało opublikowane.

79

Koskoff opisuje takie tradycje wśród chasydów lubowickich, w: idem, *Music in Lubavitcher Life*, op. cit., s. 77.

80

Por. Ora Wiskind-Elper, *Tradition and Fantasy in the Tales of Reb Nahman of Bratslav*, State University of New York, Albany 1998, s. 22. Wiskind-Elper w całej swojej książce podkreśla związek między naukami rabinów Nachmana a romantyzmem i sugeruje, że „romantyczny duch czasów dotarł do żydowskich enklaw Europy Wschodniej” (s. 7). Być może pojawia się tu jeszcze inne pytanie: czy pisarze wczesnego romantyzmu byli świadomi istnienia żydowskiego mistycyzmu i czy byli pod jego wpływem?

81

Frederick C. Beiser, *Romantic Imperative: The Concept of Early German Romanticism*, Harvard University Press, Cambridge-Londyn, 2003, s. 73.

82

Więcej na temat idealizmu romantycznego w Polsce zob. Halina Goldberg, *Chopin's Oneiric Soundscapes and the Role of Dreams in Romantic Culture*, w: *Chopin and His World*, red. Jonathan Bellman i Halina Goldberg (Princeton University Press, Princeton 2017), s. 15–42, zwł. 31–34.

83

Por. np.: *Do charakterystyki idealizmu i pozytywizmu*, „Izraelita” nr 7 z 2 (14) II 1873, s. 49–50 oraz nr 9 z 16 (28) II 1873, s. 66–68.

teoretyczną. Z kolei chasydzi (wyznawcy mistycznych odłamów chasydyzmu istniejących od XVIII wieku) muzykę bez słów odbierali jako istotną część doświadczenia mistycznego⁷⁹ – rabin Nachman z Braclawia (1772–1810), jedna z kluczowych postaci ruchu chasydzkiego, który w swoich pismach często odnosił się do duchowych walorów muzyki, uważał „muzykę – bezcielesną, całkowicie duchową – za jedyną nadzieję na zbawienie, jedyny sposób, dzięki któremu można przywrócić jedność”⁸⁰. Jednak mimo doceniania znaczenia muzyki w doświadczeniu religijnym, żaden z żydowskich myślicieli XVIII wieku nie przyznał jej, a szczególnie świeckim gatunkom instrumentalnym, centralnego miejsca w doświadczeniu transcendencji, jakie zajmowała według *Frühromantiker* (pisarzy i poetów wczesnoromantycznych). Aby zrozumieć kontekst opublikowania przez „Izraelitę” opowieści Polko, trzeba wrócić do romantycznego idealizmu i jego przededefiniowania w końcu wieku XIX, które miało na celu przeciwstawienie się pojawiającemu się materializmowi.

Idealizm romantyczny, ruch filozoficzny, który nabrał rozmachu w ostatnich latach XVIII wieku, nad rozumowanie przedkładał intuicję. Związani z nim autorzy – wśród nich filozofowie Friedrich Schlegel i Friedrich Wilhelm Joseph Schelling oraz pisarze Wilhelm Heinrich Wackenroder, Ludwig Tieck i Novalis – uważali metaforyczny język sztuki za wyjątkowo odpowiedni do wyrażania Ideału. Doświadczenie estetyczne stało się dla nich „kryterium, instrumentem i medium świadomości ostatecznej rzeczywistości lub abstraktu”⁸¹. *Frühromantiker* do rangi dziedziny metafizycznej podnieśli zwłaszcza poezję, wraz z jej jeszcze doskonalszą siostrzaną sztuką, muzyką. Muzyka, a mówiąc precyzyjnie: muzyka instrumentalna, bardziej niż jakakolwiek inna sztuka miała moc przybliżania do absolutu i ofiarowania przez chwilę wejrzenia w to, co dla umysłu musi pozostać nieodgadnione.

Niemiecki idealizm romantyczny szybko znalazł podatny grunt na ziemiach polskich. W pierwszych latach dziewiętnastego wieku przebywało tu trzech pruskich urzędników: E.T.A. Hoffmann, Zacharias Werner i Julius Eduard Hitzig (kuzyn matki Feliksa Mendelssohna-Bartholdy’ego i Fanny Mendelssohn-Hensel w pierwszej linii), którzy byli żarliwymi i aktywnymi orędownikami idei romantyzmu⁸². W latach dwudziestych XIX wieku nowe koncepcje estetyczne zostały przyjęte przez całe pokolenie polskich artystów i dotarły do społeczeństwa, w tym do postępowych Żydów w Warszawie. Po klęsce powstania styczniowego w 1864 roku zwolennicy pozytywizmu przypuścili atak na postulaty idealizmu. Opowiadali się oni za powrotem do światopoglądu empirycznego i racjonalistycznego; w zaborze rosyjskim wzywali do pracy organicznej, by zbrojny opór zastąpić edukacją biednych i odsuniętych na margines społeczeństwa.

Peltyń w wielu artykułach kwestionował te pozytywistyczne poglądy, broniąc idealizmu romantycznego⁸³. Na pozór owa wrogość

wobec pozytywizmu wydaje się niezgodna z oświeceniowymi korzeniami haskali i jej skupieniem na pracy społecznej i edukacji żydowskiej zbiorowości. Lecz, przynajmniej co do zasady, maskilowie i integracyjniści oddani byli refleksyjnej i uczonnej żydowskiej duchowości. W tym kontekście opierający się nowym trendom autorzy publikujący na łamach „Izraelity” rozumieli pozytywizm jako tożsamy z materializmem, oznaczającym powrót do pozbawionego głębszej duchowości osiemnastowiecznego empiryzmu. Materializm, jak twierdził autor obszernego artykułu z 1874 roku, miałby szkodliwy wpływ na sztukę, w tym także na muzykę. Rozzuchwiliłoby to tych śpiewaków, którzy przyswajają sobie kilka melodii i wykorzystują je podczas tras koncertowych niczym szarlatani, tylko by schlebiać hedonistycznym pragnieniom i zdobyć bogactwo. Uznał, że bez artystów, którzy przedstawiają swojej publiczności ducha nieśmiertelnych arcydzieł, sztuka i, co za tym idzie, ludzka egzystencja stałyby się zubożałe i pozbawione duchowej inspiracji⁸⁴.

Obawy te zostały doskonale uchwycone w *Dwóch braciach* Polko. Historia ta jest nową wersją *Osobliwego muzycznego życia kompozytora Józefa Berglingera* (*Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger*) Wackenrodera, paradygmatycznej opowieści wczesnoromantycznej, która mówi o tym, że muzyczne doświadczenie zdolne jest kierować ku absolutowi⁸⁵. Fikcyjny bohater, Berglinger, od dzieciństwa najlepiej czuł się „w swym pięknym wyimaginowanym świecie, pogrążony w niebiańskich marzeniach”, szczególnie zaś pociągała go muzyka. Wraz z wiekiem doświadczenie muzyki, zwłaszcza sakralnej, wzniosło go ku duchowości, gdy „jakiś szczególny promień światła pada[ł] na jego duszę”, nie miał zatem innego wyjścia, jak uczynić muzykę swoją profesją. Mechanistyczne zasady komponowania oraz materialistyczna i racjonalistyczna obojętność jego odbiorców były dla niego źródłem wielkiego rozczarowania, ale pod koniec swego krótkiego życia, w chwili największego smutku i bólu, „z najgorętszym pożądaniem wyciągnął ramiona ku niebu” i znalazł inspirację, aby skomponować arcydzieło, które obejmowało „całą głębię cierpienia”⁸⁶.

Dawid z *Dwóch braci* Polko także jest paradygmatycznym muzykiem romantycznym, wzorowanym na Berglingerze Wackenrodera – uwzględniając nawet takie szczegóły, jak ekstatyczna reakcja na dźwięki muzyki sakralnej. Jednocześnie są między nimi wyraźne różnice: Berglinger robi karierę jako muzyk, ale chociaż uważa muzykę za najcenniejsze doświadczenie duchowe, zмага się z przyziemnymi oczekiwaniami swoich pracodawców, mechanistycznym charakterem sztuki, którą wytwarza, i nieuważą słuchaczy. Jego doświadczanie muzyki cechuje konflikt między wzniosłymi aspiracjami a użytkowym, a nawet filistyńskim charakterem muzycznej rzeczywistości, w jakiej żyje. W opowieści Polko ów konflikt nie jest udziałem jednej postaci, lecz

84

Autor artykułu *Do charakterystyki materializmu* [sic] podpisany jedynie inicjałem „M.” z dopiskiem „b. Kandydat teologii”, „Izraelita” nr 19 z 3 (15) V 1874, s. 152–153.

85

Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger zostało opublikowane w *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, tomie wydanym wspólnie przez Wackenrodera i Tiecka w 1796 [Polski przekład dokonany przez Danię Ralińską, pt. *Osobliwe muzyczne życie kompozytora Józefa Berglingera*, zob. w: *Dawna nowela niemieckojęzyczna*, 2 t., wyboru dokonał i wstępem opatrzył Gerard Koziół, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1979, tu: t. 1, s. 99–114 – przyp. tłum.]

86

Cytaty z *Osobliwego muzycznego życia kompozytora Józefa Berglingera* Wilhelm Heinricha Wackenrodera w przekładzie Daniela Ralińskiego, zob. *Dawna nowela niemieckojęzyczna*, op. cit., s. 100–101 i 113. Tomas McAuley przekonuje, że swoje przedstawienie zaangażowania Berglingera w muzykę Wackenroder zawdzięcza wcześniejszym ideom estetycznym. Zob. McAuley, „The Impact of German Idealism on Musical Thought, 1781–1803”, dysertacja doktorska, King's College, Londyn 2013, s. 74–76. McAuley ma rację, wskazując, że historia zawiera koncepcje znalezione we wcześniejszych modelach estetycznych: Berlinger angażuje się w uważne słuchanie i wyobraża sobie kompozycję muzyczną w kategoriach teorii afektów. Jednak inne aspekty doświadczenia tego bohatera – jego pociąg do sfery fantazji i proroczego snu, głęboko duchowy sposób doświadczania przezeń muzyki i nieziemskie źródło jego kreatywności – wiążą go z nowym typem myślenia o muzyce w kategoriach metafizycznych.

podzielony został między dwóch braci: Dawid uosabia wszystkie idealistyczne dążenia Berglingera i pozostaje im wierny; Jakub akceptuje mechanistyczne, utylitarne, filistyńskie wartości i nimi żyje. To on cieszy się ziemskim sukcesem, Dawid nigdy nie realizuje swojego muzycznego potencjału w jakikolwiek widoczny sposób, niemniej całkowicie oddaje się muzycznemu ideałowi i to muzyka staje się jego bramą do Transcendencji.

Opowiadanie Polko znalazło się na łamach „Izraelity” w czasie, gdy idealizm był atakowany przez pozytywistów. Najwyraźniej Peltyn posłużył się postacią Dawida z *Dwóch braci*, aby wypowiedzieć się w obronie idealizmu i podkreślić bliskość między muzyką artystyczną i doświadczeniem religijnym. Muzyki nie można trywializować ani wykorzystywać, jakby była lśniąącym bibelotem – powinna ona żywić i unosić duszę. To odczytanie i związek z myślą wczesnoromantyczną sugeruje też motto z Schillera poprzedzające *Dwóch braci*: „Jednym jest ona boginią niebiańską; drugim – dojną krową, co ich w masło zaopatruje”⁸⁷.

Opowiadanie Polko niosło dla czytelników „Izraelity” jeszcze jedno ważne przesłanie: Dawid, uznający muzykę za sztukę duchową i objawienie Boskiej Prawdy, pozostał przy wyznaniu żydowskim, natomiast jego brat, dla którego muzyka stała się jedynie pragmatycznym sposobem na wydobyć się z biedy, przyjął chrześcijaństwo, by móc robić karierę i uciec od poniżania go jako Żyda. Dla Polko, a tym samym i dla Peltyna, podążanie za Fałszywą Muzą prowadziło do porzucenia szczerej relacji ze Stwórcą; tylko Prawdziwa Muza utrzymywała człowieka bezpiecznie w objęciach Boskości oraz zapewniała trwałą i rzeczywistą więź z żydowskim Bogiem.

Piękno w muzyce liturgicznej jako zaprzeczenie teorii o żydowskiej niższości rasowej

W perspektywie historycznej Żydzi w kulturze europejskiej prezentowani byli jako ci pozbawieni piękna, niewrażliwi na nie i niezdolni do tworzenia go. W swojej książce z 2011 roku Ruth HaCohen szeroko omówiła sięgające średniowiecza oskarżenia Żydów o „brzydotę dźwiękową” oraz wykorzystywanie hałasu i harmonii do identyfikacji i odróżniania Żydów od ich nieżydowskich sąsiadów⁸⁸. Te przekonania były tak powszechne, że stały się podstawą abstrakcyjnej koncepcji nazwanej przez HaCohen „Żyd jako kategoria estetyczna”. Zwolennicy haskali podjęli walkę z tą głęboko zakorzoną tezą⁸⁹. Stała się ona bodaj jednym z głównych celów żydowskiego *Bildung*. Zwalczając utrwalony w utworach muzycznych i literackich obraz Żydów jako hałaśliwych, niechłujnych, niemuzycznych i nieplodnych artystycznie, maskilowie działali na wielu frontach: w przestrzeni świeckiej i sakralnej, w wykonawstwie profesjonalnym i w amatorskim muzykowaniu, a także przez rozwijanie wyrafinowanego gustu, zarówno gdy chodzi o słuchanie, jak tworzenie muzycznych arcydzieł. Upiększanie żydowskiej muzyki synagoidalnej,

87

Ten epigram ukazał się po raz pierwszy w *Musen Almanach* z 1796 r. – w zbiorze dystychów opublikowanych wspólnie przez Johanna Wolfganga von Goethego i Friedricha Schillera. W oryginale nosi nagłówek „Wissenshaft”. [„Einem ist sie die hohe, die himmlische Göttin, dem Andern/ Eine tüchtige Kuh, die ihn mit Butter versorgt”, w: Friedrich Schiller, *Gesammelte Geschichte*, e-artnow 2014, nr 648 – przyp. tłum.].

88

Ruth HaCohen, *The Musical Libel Against the Jews*, Yale University Press, New Haven–London 2011.

89

Ibidem, s. 6.

rozumiane jako zastępowanie starych tradycji muzyką „uporządkowaną” i „harmonijną”, będącą pod wpływem kultury zachodniej, stanowiło część szeroko zakrojonych starań o estetyzację współczesnego Żyda⁹⁰.

W tym kontekście należy rozumieć liczne uwagi Peltyna poświęcone pięknu oraz wspieranie przezeń różnych „upiększających” przedsięwzięć, w tym edukacji muzycznej słuchaczy i mecenatu roztaczanego nad żydowskimi artystami. Powtarzane przez „Izraelitę” apele o upiększenie żydowskiej liturgii i muzyki synagogalnej były częścią tego właśnie projektu estetyzującego.

W latach 70. XVIII wieku propagowanie przez „Izraelitę” osiągnięć żydowskich artystów i koncentracja na pięknie nabrały nowych, bardziej wojowniczych tonów. Pojawiające się teorie rasowe sprawiły, że znów powróciły dyskusje nad zdolnością Żydów do integracji, a w relacjach i artykułach redakcyjnych „Izraelity” znajdujemy zaniepokojenie interpretacjami żydostwa w duchu esencjalizmu, dokonywanymi przez pisarzy takich jak Ernest Renan, którzy twierdzili, że braki Żydów w języku i sztuce mają podłoże biologiczne. Peltyn, odpowiadając w 1873 roku na zamieszczone w prasie streszczenie wykładu [Filipa Sulimierskiego] zatytułowanego *O rasach ludzkich*, wykazuje fałszywość każdego komentarza na temat rasy semickiej, w tym tego mówiącego o niższości kulturowej Żydów⁹¹. Trzy lata później „Izraelita” opublikował trzyczęściowy esej na temat żydowskich osiągnięć w sztuce, aby obalić argumenty Renana, Sulimierskiego i innych pisarzy esencjalistycznych.

Ów esej w „Izraelicie” z roku 1876 szczegółowo przedstawia historię sztuki żydowskiej od czasów starożytnych do współczesnych, wyjaśnia przyczyny wcześniejszego braku zaangażowania Żydów w sztukę wysoką w diasporze oraz wymienia przykłady żydowskich artystów odnoszących sukcesy, jeśli tylko dano im szansę⁹². Na liście są między innymi dziewiętnastowieczni kompozytorzy Giacomo Meyerbeer i Feliks Mendelssohn-Bartoldy. W centrum argumentacji autora znalazło się odniesienie do wyróżniającego się żydowskiego „orientalnego” ducha synagog projektowanych i wznoszonych przez europejskich Żydów w ostatnich dekadach⁹³. Autor nie odżegnuje się od teorii rasowych – w istocie jego główny argument jest poparty stwierdzeniem, że wszyscy budowniczy tych domów modlitwy to „żydzi [sic] najczystszej krwi”⁹⁴, projektujący budowle w stylu neomauretańskim, historycznie najbardziej odpowiednim dla świątyń żydowskich. Celem Peltyna nie jest zatem przekonywanie, że teorie rasowe są nieuzasadnione lub że Żydzi nie są odrębną rasą, ale udowodnienie, że są rasą *szlachetną*, równą pod względem dokonań innym w Europie. Ostatecznie wskazuje na bezpośredni związek między swoim odrzuceniem Renana a projektem Synagogi na Tłomackiem, która była wówczas w budowie⁹⁵. W ten sposób jednoznacznie łączy modernizację życia żydowskiego

90

Wstępne badania nad wcześniejszą fazą tych starań zob. Edwin Seroussi, *Beautifying Worship: Music in Early Reform Synagogues*, w: *Fasch und die Musik im Europa des 18. Jahrhunderts*, red. Guido Bimberg i Rüdiger Pfeiffer, Böhlau, Weimar-Kolonia-Wiedeń 1995, s. 241–252.

91

Rasa semicka, „Izraelita” nr 12 z 9 (21) III 1873, s. 89–91 oraz *Pogadanki* w nr 13 z 16 (28) III 1873, s. 97.

92

Kilka słów o sztuce żydów [sic] i o synagogach w Europie, „Izraelita” nr 25 z 18 (30) VI 1876, s. 196–197 c.d. w nr 26 z 25 VI (7 VII) 1876, s. 205–206 oraz w nr 28 z 9 (21) VII 1876, s. 219–220.

93

Tendencja do samoorientalizowania się Żydów zachodnich przyciągnęła uwagę innych autorów. Odnosnie do kwestii orientalizacji architektury synagogalnej zob. John M. Efron, *Of Minarets and Menorahs: The Building of Oriental Synagogues*, w: idem, *German Jewry and the Allure of the Sephardic*, Princeton University Press, Princeton 2016, s. 112–160; analiza zagadnienia z punktu widzenia muzykologii zob. Philip V. Bohlman, *East and West*, w: idem, *Jewish Music and Modernity*, Oxford University Press, Oksford–Nowy Jork 2008, s. 53–70. Obydwaj autorzy zgłębiają temat z perspektywy niemieckiej.

94

Kilka słów..., „Izraelita” nr 26 z 25 VI (7 VII) 1876, op. cit., s. 205–206.

95

Autor opowiada się za prze-myśleniem planów wnętrza warszawskiej synagogi, w tamtej chwili w budowie, i przedstawia szczegółowy opis wnętrza berlińskiej synagogi w stylu neomauretańskim jako wzór.

96

„Izraelita” nr 16 z 11 (23) IV 1869, s. 137–138, nr 44 z 24 X (5 XI) 1869, s. 366–367, nr 26 z 25 VI (7 VII) 1876, s. 205, nr 37 z 10 (22) IX 1876, s. 296.

97

Parę słów o broszurze Ryszarda Wagnera „Judaizm w muzyce”, „Izraelita” nr 16 z 11 (23) IV 1869, s. 137–138.

98

Ibidem, s. 138.

99

Kilka słów..., „Izraelita” nr 26 z 25 VI (7 VII) 1876, op. cit., s. 205.

100

Rozmaitości. O muzykalnej uroczystości Wagnera w Bayrucie [sic] oraz Żydzi wielbiciele Wagnera, „Izraelita” nr 13 z 10 (22) IX 1876, s. 296. Peltyn tłumaczy wyimki z recenzji przedstawień w Bayreuth zamieszczonych w „Allgemeine Zeitung des Judenthums”.

101

Retrospektywne artykuły opublikowane w „Izraelicie” w 1905 i 1908 roku wyjaśniły, że częścią misji czasopisma była walka z antysemityzmem poprzez użycie logiki do obalenia fałszywego myślenia. Zob. Zuzanna Kołodziejska, „Izraelita” 1866–1915: znaczenie kulturowe i literackie czasopisma, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2014, s. 36–37. Kołodziejska zwraca również uwagę na wyjaśnienia samego Peltyna wykazujące, że niektóre artykuły były specjalnie skierowane do nieżydowskich czytelników „Izraelity” (s. 158).

z przekształceniem „Żyda jako kategorii estetycznej”, obalając oparte na kategorii rasy teorie o niższości Żydów.

Najgwałtowniejsze protesty na łamach „Izraelity” skierowane były przeciwko Richardowi Wagnerowi i jego *Das Judenthum in der Musik*⁹⁶. W 1869 roku Peltyn nazwał Wagnera kpiąco „pro-rokiem przyszłej muzyki” i odmówił jego „kabbalistycznym [sic] kompozycjom” potencjału do stania się „przyszłą muzyką ludzkości”⁹⁷. Zaniepokojony wyraźnym antysemityzmem Wagnera i niezmennie licząc na przyszłość opartą na kosmopolityzmie, Peltyn podsumował:

Muzyka przyszłości pono inną będzie zupełnie: będzie to preczysta harmonia [sic] radosnych hymnów, jakie ludzkość, wyzwolona z pod więzów plemiennych nienawiści i narodowych niezgód i w jedną wielką rodzinę zjednoczona, wznosić będzie w[e] wspólnym pochodzie ku wyższemu celowi swego przeznaczenia!⁹⁸

W kolejnych latach, wraz z rozpowszechnieniem propagowanych przez Wagnera teorii, sytuacja zaostrzyła się. W 1876 roku Peltyn odnotował, że Wagner zaatakował Żydów „z bezprzykładną nienawiścią”, twierdząc, że „szkodliwi są [oni] Europie”, i określając ich fizyczną obecność jako „odrażającą, wstrętną i daleką od wszelkiego pierwiastku [sic] artystycznego”⁹⁹. W odwecie Peltyn poddał analizie wybory estetyczne i etyczne samego Wagnera. Opierając się na artykule z „Allgemeine Zeitung des Judenthums” pióra Ludwiga Philippsona (wybitnego rabina, który był założycielem tego czasopisma i często jego autorem) Peltyn dowodzi, że dzieła Wagnera same stanowią uosobienie moralnego zepsucia¹⁰⁰.

Odrzucając poglądy Wagnera, Peltyn zwrócił się do innych niż dotąd odbiorców. W pierwszych latach swoje obawy dotyczące „nieporządku” i braku piękna we wszystkich aspektach lokalnej żydowskiej praktyki religijnej – budynków, modlitw, liturgii i muzyki – kierował głównie do wewnątrz: jego celem było dotarcie do miejscowej ludności żydowskiej poprzez przykłady rytuału religijnego, który był przyjemny estetycznie (a dzięki temu budujący moralnie). W latach 70. XIX wieku poświęcone tym tematом artykuły „Izraelity” zdają się być skierowane na zewnątrz, do czytelników nieżydowskich, którym należało przedstawić argumenty przeciwko powodzi oskarżeń o rasową niższość Żydów (lub szerzej – Semitów)¹⁰¹. Akcentowanie znaczenia wznoszenia pięknych synagog i wypełniania ich dźwiękami pięknej muzyki miało obalić twierdzenia o żydowskiej niewrażliwości na piękno. Nadzieję pokładano w tym, że mit o żydowskiej niezdolności do tworzenia i doceniania sztuki rozwieje uroda Synagogi na Tłomackim, gdy zakończy się jej budowa, oraz wykonywana w niej wspaniała muzyka chóralna, z instrumentalnym lub najlepiej organowym akompaniamentem.

Zakończenie

Opublikowany na łamach „Izraelity” apel o użycie organów podczas nabożeństw w synagodze – by dzięki nim możliwa była podróż ducha „na skrzydłach estetycznego piękna [...] ku świetlanym sferom Nieskończoności” – daje wgląd w kwestie ideologiczne zajmujące postępową społeczność żydowską Warszawy w XIX wieku. Dla radykalnych reformatorów debata na temat organów w liturgii żydowskiej dotyczyła nie tylko muzyki, nawet gdy wysuwano argumenty estetyczne. Organy miały być narzędziem postępu, a jednocześnie powstrzymywać młodych, dążących do zintegrowania Żydów przed przechodzeniem na chrześcijaństwo. Obecność organów miała też pomóc odeprzeć dwa narastające zagrożenia: materializm i rasizm. Jednak w obliczu tych wszystkich ideologicznych kwestii Peltn i jego krąg nigdy nie porzucili idealistycznego przekonania, że muzyka ma siłę, by unieść ducha do nowej sfery doświadczenia religijnego.

Być może dalekosieężne reformy, takie jak wprowadzenie do liturgii muzyki instrumentalnej i organów, musiały zostać odrzucone w obawie przed zrażeniem większej części społeczności żydowskiej w Warszawie i poza nią. Jednym z głównych zamiarów reformatorów było wszak przekonanie przywiązanych do tradycji żydowskich mas, że unowocześnienie judaizmu byłoby korzystne – a takiego celu nie można było osiągnąć, wprowadzając radykalne zmiany, co, jak często argumentowali krytycy reform, groziłoby odstraszeniem tradycjonalistów. Przywódcy postępowych gmin w Warszawie zapewne pamiętali również o tragicznym losie reformatorskiego rabina Abrahama Kohna, który został zamordowany we Lwowie w 1848 roku przez fanatycznego wyznawcę ortodoksji¹⁰². W części zgromadzeń za granicą, głównie w Niemczech i we Francji, wprowadzono radykalne zmiany w muzyce liturgicznej, ale postępowe synagogi na ziemiach polskich swoje reformy muzyczno-liturgiczne wzorowały na bardziej konserwatywnym Wiedniu. W największych miastach Galicji – Tarnowie i Krakowie – rolę muzyki zmodyfikowano podobnie, jak uczyniły to postępowe społeczności w Warszawie. Lwów był wyjątkiem: po wielu latach debaty, w roku 1897 cieszący się największym szacunkiem miejscowy budowniczy organów, Jan Śliwiński, zainstalował w Synagodze Tempel instrument, który (towarzysząc chórowi mieszanemu) używany był w czasie szabatu i świąt liturgicznych; w 1928 roku jednak jego wykorzystanie w liturgii zostało ograniczone przez nowego rabina Jecheskiela Lewina¹⁰³.

Rzecz w tym, że przebieg klasycznej haskali w Królestwie Polskim dobiegł końca w połowie XIX wieku, a po klęsce powstania styczniowego, gdy dominującym kierunkiem myślenia stał się pozytywizm, nawet integracjoniści odeszli od niektórych spraw istotnych w poprzednich dekadach. Nie dość, że nowe tendencje zdominowały dyskusje, to jeszcze zaostrażająca się cenzura rosyjskiej i nasilająca się polityka rusyfikacyjna sprawiły, że wiele celów integracjonistów po prostu straciło aktualność.

102

Zob. Michał Galas, *The Influence of Progressive Judaism in Poland – An Outline*, „Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies” 29, nr 3 (2011), s. 8–9.

103

Zob. Alicja Maślak-Maciejewska, *The Association of Progressive Jews in Kraków and its Synagogue in the Last Quarter of the 19th Century*, „Scripta Judaica Cracoviensia” 13 (2015), s. 45. Zasadniczą różnicą było to, że Synagoga Tempel w Krakowie przyjmowała w okresie międzywojennym do swojego chóru kobiety. Wbrew licznym zapewnieniom o posiadaniu organów, synagoga miała tylko fisharmonię, której nie używano podczas liturgii. Na temat Lwowa zob. Majer Bałaban, *Historia lwowskiej synagogi postępowej*, Zarząd Synagogi Postępowej Lwów 1937, s. 146–148. Jestem wdzięczna Sylwii Jakubczyk-Ślęczce za informację o używaniu organów w synagogach Galicji.

W latach 70. XIX wieku, kiedy warszawscy postępowcy z zapałem dyskutowali nad kwestią organów, znaczenia zaczęły nabierać tendencje, które ostatecznie podzieliły społeczność żydowską. W następnych dziesięcioleciach bundyzm i syjonizm stały się najważniejszymi siłami ideologicznymi, które nie tylko kształtowały krajobraz polityczny żydowskiej Warszawy, lecz także narzucały przekonania estetyczne i artystyczne. Z nastaniem syjonizmu wiązało się odejście od wspierania europejskich modeli estetycznych na rzecz przyjęcia tożsamości orientalnej, co widoczne było już w lansowaniu przez „Izraelitę” neomauretańskiej architektury synagogi. Pod względem muzycznym zwrot w kierunku samoorientalizowania przejawiał się w malejącym poparciu dla muzyki, która służyła dostosowaniu judaizmu do zachodnich praktyk chrześcijańskich. Powściągliwy styl kantorski, wprowadzony przez Sulzera, został zastąpiony przez pewnego rodzaju odrodzenie tradycyjnego chazanut (śpiewu kantoralnego), charakteryzującego się nasiloną subiektywnością, rytmiczną swobodą i bogatą koloraturą¹⁰⁴. Przez wiele dziesięcioleci wydawało się, że jest zbyt wcześnie na wprowadzanie w muzyce radykalnych zmian; nagle stało się już na to za późno.

W 1908 roku, kiedy Szymon Grützhändler, ostatni sulzerowski kantor barytonowy służący warszawskim gminom postępowym, przeszedł na emeryturę, jego następcą został tenor Gerszon Sirota, wprowadzając do Synagogi na Tłomackiem odrodzony styl chazanut. Zarówno Sirota, jak tenor Mosze Kusewicz (który go zastąpił w 1927 roku i sprawował posługę w kongregacji warszawskiej do wybuchu II wojny światowej) słynęli z liryzmu, koloratury i nasyconych emocjami występów – śpiewając w stylu, który około stu lat wcześniej starał się utemperować Sulzer.

Postscriptum

Zatem co z organami? Czy Synagoga na Tłomackiem kiedykolwiek je otrzymała? Czy były używane podczas nabożeństw? We współczesnych źródłach często powtarza się twierdzenie, że Wielka Synagoga miała organy, ale bardziej dokładne badanie ujawnia, że informacja ta opiera się jedynie na kilku drobnych wzmiankach¹⁰⁵. W rzeczywistości brakuje dowodów na obecność organów w Synagodze w chwili jej otwarcia¹⁰⁶. Księgi prowadzone podczas budowy, w których wyszczególniono koszty zakupu wyposażenia oraz opłaty za usługi, nie zawierają pozycji dotyczącej zamówienia organów – a przecież tak duży wydatek wymagałby odnotowania. Jednocześnie do nakładów finansowych związanych z nową synagogą włączono koszt naprawy istniejącej fisharmonii, prawdopodobnie tej zakupionej w 1866 r. i przeniesionej do nowego budynku¹⁰⁷.

Podczas ceremonii otwarcia nowej synagogi 26 września 1878 r., dzień przed erew Rosz ha-Szana (wigilią żydowskiego Nowego Roku, który przypadł wówczas 28 września) chór i organy stroikowe pełniły ważną funkcję – w relacji z tego wydarzenia o instrumencie mowa

104

Por. Tina Frühauf, *Nineteenth-Century Reform of Synagogue Music*, w: *The Cambridge Companion to Jewish Music*, op. cit., s. 190–191.

105

Bergman, „Nie masz bóżnicy powszechnej”..., op. cit., s. 216, cytując Bernarda Singera, *Moje Nalewki*, Czytelnik, Warszawa 1959, s. 14, i Ewę Małkowską, *Synagoga na Tłomackiem*, PWM, Warszawa 1991, s. 61 i 82.

106

Takie jest także zdanie Jerzego Gołosa, który dokładnie przestudiował ten temat. Zob. Gołos, *Warszawskie organy*, op. cit., s. 265–268.

107

Odnosnie do reperacji „melodykonu” przez Blumberga zob. *Zdanie sprawy z działań komitetu synagogi 1879/1880*, Orgelbrand, Warszawa 1888, s. 18 i *Zdanie sprawy z działań komitetu synagogi 1865/1866*, op. cit., s. 9.

jest czterokrotnie. Organy towarzyszyły uroczystej procesji duchowieństwa i najznamienitszych członków kongregacji, niosących dwadzieścia dwa zwoje Tory. Chór dołączył do *Matovu*: „Jakże piękne są twoje namioty, Jakubie”, modlitwy tradycyjnie odmawianej przez Żydów do uczczenia miejsc kultu. Fisharmonia grała ponownie, gdy kantor Grützhändler śpiewał wraz z chórem „Twoja jest, o Panie, wielkość” (*Hawu la-Adonai*), a zwoje Tory powróciły do Arki. Po kazaniu rabina Cyłkowa towarzyszyła znów tzw. Hymnowi Lwowa (hymnowi Imperium Rosyjskiego Боже, Царя храни! – *Boże, Caria chrań!*), który zakończył uroczystość. Autor raportu konsekwentnie nazywa akompaniujący instrument „organami”, ale w świetle wszelkich innych dowodów musi to oznaczać „organy stroikowe”¹⁰⁸.

Nic nie wskazuje na to, by w kolejnych latach coś się zmieniło¹⁰⁹. Syjonistyczny działacz i pisarz Meir Jakob Freid, znany jako „Litwak”, który przybył do Warszawy w latach 80. XIX wieku, wyraźnie stwierdza w swoim pamiętniku, że w synagodze nie było żadnych organów ani chóru kobiecego, natomiast podczas wesel można było usłyszeć chór męski, któremu akompaniowały organy (przypuszczalnie fisharmonia)¹¹⁰.

Kolejne potwierdzenia znajdujemy u miejscowych autorów. W kazaniu rabina Izaaka Cyłkowa wygłoszonym w październiku 1880 roku i przekazanym przez Peltyna podkreślono, że nie było planów radykalnej modernizacji liturgii poprzez skrócenie modlitw i odmawianie ich w innym języku albo przez wprowadzenie organów – chociaż według Peltyna Cyłkow nie przedstawił przeciwko takim zmianom żadnych argumentów teologicznych¹¹¹. W 1885 roku w swojej książce opisującej projekt reformy judaizmu Peltyn ponownie opowiada się za liturgią z udziałem organów¹¹². Podobnie w 1881 roku publicysta Hilary Nussbaum wraca do rozważań, która frakcja postępców będzie miała decydujący głos w przyszłości – umiarkowani, widzący zakończenie reformy we wprowadzenie chóru i kazań, czy radykałowie, opowiadający się za dalszą ewolucją liturgii, obejmującą także udział organów w nabożeństwie¹¹³.

Na początku XX wieku wpływ integracjonistów na synagogę zmniejszył się, a dyskusja na temat organów straciła na znaczeniu¹¹⁴. Naoczni świadkowie potwierdzają we wspomnieniach, że instrumentalny akompaniament w Wielkiej Synagodze w okresie międzywojennym był identyczny z tym ustanowionym w połowie dziewiętnastego wieku przez reformowane warszawskie kongregacje – synagoga dysponowała organami stroikowymi, które wykorzystywano podczas prób chóru i wesel, jednak nigdy podczas szabatów czy ważnych świąt, kiedy praca była zabroniona¹¹⁵.

Być może dezorientacja naukowców wynikała z zachwyty, z jakim świadkowie wspominali brzmienie muzyki

108

Nowa Synagoga w Warszawie, „Izraelita” nr 38 z 15 (27) IX 1878, s. 302. Przebieg uroczystości referuje także Guterman, który podobnie jak ja rozumie wzmianki w tekście o organach jako odniesienia do organów stroikowych. Zob. idem, *Me-hitbolelut li-le’umiyut*, op. cit., s. 49.

109

To również opinia Gutermana, ibidem, s. 9.

110

Meir Jakob Freid, *Yamim veshanim*, 2 t., Tel Aviv, Dvir 1939, t. 2, s. 18–19, cyt. w: Guterman, *The Congregation of the Great Synagogue in Warsaw: Its Changing Social Composition and Ideological Affiliations*, „Polin” 11 (1998), s. 113–114. Zob. też Guterman, *Me-hitbolelut li-le’umiyut*, op. cit., s. 92. Kwestia poglądów na temat udziału kobiet w chórach synagogałnych na ziemiach polskich dojrzała do badań, których nie można tu podjąć.

111

Z tygodnia, „Izraelita” nr 43 z 24 X (5 XI) 1880, s. 351–360. Kazanie Cyłkowa referuje też Guterman (*Me-hitbolelut li-le’umiyut*, op. cit., s. 56).

112

Samuel Henryk Peltyn, *Projekt reformy w judaizmie ze szczególnym uwzględnieniem jego strony etycznej*, Drukem Emila Skiwskiego, Warszawa 1885, s. 174.

113

Nussbaum, *Szkice historyczne*, op. cit., s. 106–108.

114

Por. Guterman, *The Congregation of the Great Synagogue in Warsaw*, op. cit., s. 117.

115

„W szabat i święta nie było muzyki organowej”. Itzhak Borenstein, *Varshefun nekhtn*, nakł. własny autora, São Paulo 1967, s. 35, wyd. polskie, „Koj Nidrej” w *Synagodze na Tłomackiem*, tłum. Anna Ciałowicz, vashe.org.pl [dostęp: 26.11.2020]. Dziennikarz David Flinker, który mieszkał w Warszawie w okresie międzywojennym, również potwierdza, że Synagoga na Tłomackiem nie miała organów, a kobiety nie śpiewały tam w chórze. Zob. Guterman, *Me-hitbolelut li-le’umiyut*, op. cit., s. 122.



Ilustracja 6. Chór Synagogi na Tłomackiem, Warszawa, ok. 1929 roku. Dyryguje Dawid Ajzensztadt (z lewej), Ewa Małkowska, *Synagoga na Tłomackiem*, PWN, Warszawa 1991, s. 83.

w Synagodze na Tłomackiem¹¹⁶. Zwłaszcza dla tych żydowskich odbiorców, którzy nigdy nie doświadczyli takich wspaniałości, musiało to być fascynujące doznanie, nawet jeśli miało posmak świętokradztwa i wykroczenia:

W dni powszednie, kiedy w synagodze odbywała się ceremonia ślubna, wstęp był bezpłatny dla wszystkich. Z tej okazji korzystali przechodnie. Źródłem światła były lampy z każdej strony wejścia, podobnie jak wszystkie żyrandole i kandelabry od wewnątrz. Morze cylindrów, przeplatanych bielą odświeżonych sukni kobiet, zaczęło spływać po schodach, przez aleję drzew palmowych i oleandrów, które zostały umieszczone z tej okazji po obu stronach wejścia. Chór przy akompaniamencie organów powitał pana młodego i pannę młodą tradycyjnymi

116

Zob. wzmianki w: Guter-
man, *The Congregation
of the Great Synagogue
in Warsaw*, op. cit., s. 116
i 118.

dźwiękami *Marsza weselnego* Mendelssohna. Z teatralną powagą, krok po kroku, zgodnie z rytmem muzyki, procesja zbliżyła się do chupy. Małe dziewczynki, niekiedy chrześcijanki – krewnie, które zostały ochrzczone w wierze chrześcijańskiej – maszerowały na czele procesji, rzucając kwiaty pod stopy pary młodej¹¹⁷.

117

Guterman, *Me-hitbolelut li-le'umiyut*, op. cit., s. 94. [W niniejszej wersji polskojęzycznej tłumaczenie na podstawie angielskiego przekładu Zvi Gilboy – przyp. tłum].

A może nieporozumienie dotyczące organów wynika z tego, że w pierwotnych źródłach organy pompowe (fisharmonię) błędnie określano terminem, który zarezerwowany jest dla organów piszczalkowych (organy)?

Wskazuje to na szersze zagadnienie. W świetle wszystkich przedstawionych tu dowodów warto zbadać rolę, jaką te skromne instrumenty odegrały w reformie muzyki synagogałnej. Fisharmonia z Synagogi na Tłomackiem, widoczna na zdjęciu z ok. 1929 roku zrobionym podczas próby chóru kierowanego przez Dawida Ajzenstadt, była prawdopodobnie jedynym instrumentem typu organowego, jakim tam kiedykolwiek dysponowano (il. 6). Dążenie do upiększenia liturgii żydowskiej dało Warszawie pierwszorzędną chór i licznych wspaniałych kantorów, ale nigdy nie doprowadziło do zainstalowania organów piszczalkowych w Wielkiej Synagodze.

tłumaczyła Kamila Stępień-Kutera

Jestem wdzięczna Natalii Aleksjun, Judah M. Cohenowi i Marcosowi Silberowi za przeczytanie szkiców tego eseju i ich uwagi, Zvi Gilboa za jego pomoc przy tłumaczeniach z języka hebrajskiego. Podziękowania dla Kamili Stępień-Kutery i Sylwii Zabiegałińskiej za pracę nad tłumaczeniem tego tekstu na język polski, dla Ewy Pikulskiej za redakcję wersji polskiej oraz dla Ewy Boguli, redaktor prowadzącej.

Pragnę zadedykować ten artykuł Profesorowi Jerzemu Gołowski, człowiekowi wielkiego serca i wybitnemu znawcy polskich organów. Moje badania dotyczące warszawskich gmin postępowych mają swe początki w rozmowach „nad małą czarną” w Bibliotece Narodowej, które uprawialiśmy z profesorem pasjami w latach, gdy pisałam mój doktorat. Przemiały ten zwyczaj podtrzymywaliśmy przez lata podczas późniejszych moich wizyt w Warszawie. Bardzo mi tego rytuału i profesora teraz brak. To właśnie podczas tych rozmów, około ćwierć wieku temu, zastanawialiśmy się razem, czy w synagodze na Tłomackiem były kiedyś organy.

Aneks: Kalendarium działań muzycznych w postępowych synagogach Warszawy (działania związane z muzyką zapisano pogrubioną czcionką)

118

W głównych źródłach występują różnice co do datowania i co do szczegółów lokalizacji synagogi. O ile nie wskazano inaczej, wykorzystuję ustalenia Eleonory Bergman, „*Nie masz bóżnicy powszechnej*”..., op. cit.

119

Nussbaum, *Szkice historyczne*, op. cit., s. 94.

120

Leon Tadeusz Błaszczyk, *Żydzi w kulturze muzycznej ziem...*, op. cit., s. 239.

121

Guterman, *Me-hitbolelut li-le'umiyut*, s. 24, oraz „Allgemeine Zeitung des Judenthums”, t. 4 (1849), s. 102.

122

Warschau, „Allgemeine Zeitung des Judenthums”, 7 sierpnia 1843, s. 477; Błaszczyk, *Żydzi w kulturze muzycznej ziem polskich...*, op. cit., s. 97 i 222.

123

„Kurier Warszawski” nr 183 (1846), s. 1 oraz nry 184 i 235 (1848); nr 320 (1849), nry 232 i 320 (1850), nr 176 (1851); oraz Sara Zilbersztejn, „Postępowa Synagoga na Daniłowiczowskiej w Warszawie: przyczynek do historii kultury Żydów polskich XIX stulecia”, praca magisterska nr 57, pod kierunkiem Majera Bałabana, Uniwersytet Warszawski, 1933–1934; Archiwum ŻIH, s. 33.

124

Zilbersztejn, „Postępowa Synagoga na Daniłowiczowskiej w Warszawie...”, op. cit., s. 33.

125

„Kurier Warszawski” 183 (1846), s. 1 oraz 184 (1848), s. 1.

126

Judah M. Cohen, *Jewish Religious Music in Nineteenth-Century America...*, op. cit., rozdz. 1. Po pobycie w Warszawie Sternberger wyruszył w rejs do Stanów Zjednoczonych i, jak twierdzi Cohen, jego praca jako kantora nowojorskiej kongregacji Anshe Chesed zapoczątkowała nową erę w amerykańskiej muzyce synagogalnej. Jestem wdzięczna autorowi za udostępnienie tych informacji jeszcze przed publikacją jego książki.

127

Ibidem, s. 22.

128

Warschau, „Allgemeine Zeitung des Judenthums”, 7 VIII 1843, s. 476–477.

Synagoga Niemiecka

1800: Postępowa kongregacja niemiecka w prywatnej synagodze Izaaka Flataua przy ulicy Daniłowiczowskiej nr 12; po śmierci Flataua w 1806 roku synagoga jest wspierana przez zgromadzenie¹¹⁸.

1836: Izaak Szafir (zm. 1858) zostaje kantorem¹²⁰.

1838: Abraham Meyer Goldschmidt wygłasza pierwsze kazanie w języku niemieckim.

Przed 1840: Ludwig Wolfsohn odprawia nabożeństwa przy akompaniamencie fischermonii w swoim mieszkaniu; Wolfsohn przekazuje fischermonię synagodze niemieckiej, gdzie jest wykorzystywana podczas prób chóru, wesel i innych wydarzeń nieliturgicznych¹²¹.

Lata 40. i 50. XIX wieku: J. (Izaak) Szafir nadal jest głównym kantorem¹²³ a Bernard Sznycer (także Schnicer lub Schnitzer) – dyrygentem chóru¹²⁴.

1843: Zgromadzenie przenosi się do nowej lokalizacji przy ul. Daniłowiczowskiej nr 8/10; rabin Abraham Goldschmidt wygłasza kazania w języku niemieckim; **dr Ludwig Berg zakłada chór przy wsparciu finansowym Mathiasa Rosena**¹²⁷.

Synagoga Polska

1826: Postępowa kongregacja polska w warszawskiej Szkole Rabinów.

Lata 30. XIX wieku: **chór śpiewa podczas nabożeństw**¹¹⁹.

1839: Jan Guckel (1806–?) zostaje nauczycielem śpiewu i akompaniатorem w warszawskiej Szkole Rabinów (do około 1860)¹²².

Lata 40. XIX wieku: Kantorem jest J. (Leon) Sternberger¹²⁵; urodzony w 1819, służył kongregacjom warszawskim w latach 1843–1849¹²⁶.

1843: Kantor Sternberger wraz z chórem przygotowanym i prowadzonym przez Jana Guckla przy akompaniamencie melodikonu biorą udział w nabożeństwach [sic] podczas wizytacji rosyjskiego ministra oświaty Siergieja Uwarowa (kazanie wygłasza rabin Abraham Goldschmidt)¹²⁸.

1844: Umowa z dyrektorem warszawskiej Szkoły Rabinów Antonim Eisenbaumem: kantor Szkoły ma uczyć chór Synagogi Niemieckiej¹²⁹; fundusze na chórmistrza, basę, tenora i pięciu chórzystów¹³⁰.

1845: Schwarzbberg służy jako chórmistrz¹³¹.

1851: Chórmistrzem jest Bernard Sznycer (Sznicer, Schnitzer; 1830–1898)¹³².

1858: Markus Jastrow (1829–1903) jest rabinem.

1860: Jakub Leopold Weiss (1825–1889)¹³⁵, baryton (?), zatrudniony jako główny kantor; Maurycy Szafir (syn Izaaka), tymczasowo pełniący funkcję drugiego kantora, zastąpiony przez Szymona Weissa (brata Jakuba Leopolda; zm. 1876)¹³⁶, tenora, do którego zadań będzie też należało prowadzenie chóru złożonego z 13 zawodowych śpiewaków (1 tenora, 2 altów, 3 basów i 7 dyskantów); naprawa fisharmonii¹³⁷.

1861: Rabin Jastrow wygłasza kazania po polsku¹³⁹.

1862: Rabin Jastrow aresztowany i usunięty ze stanowiska przez władze rosyjskie.

1865: Izaak Cyłkow (1841–1908) rabinem; **podczas wszystkich wesel i „podobnych ceremonii akompaniuje instrument muzyczny”**¹⁴⁰.

1845: Absolwenci warszawskiej Szkoły Rabinów zbierają się w prywatnym domu, prawdopodobnie u Zelig Natansona.

1852: Synagoga Polska przy ul. Nalewki 28/30; rabin Izaak Kramsztyk (1814–1889) wygłasza patriotyczne kazania w języku polskim¹³³.

1858: Synagoga Polska przenosi się do nowej lokalizacji przy ul. Nalewki nr 39; **fisharmonia używana podczas wesel**¹³⁴.

Po 1860: Dawid Schwarzbard (ur. 1835?) pełni funkcję dyrektora chóru¹³⁸.

1862: Rabin Kramsztyk aresztowany i usunięty ze stanowiska przez władze rosyjskie.

1865: Krótkoterminowe nominacje kilku rabinów, w tym Hermana Klügera.

129
Nussbaum, *Szkice historyczne*, op. cit., s. 95; oraz Zilbersztejn, „Postępowa Synagoga na Daniłowiczowskiej w Warszawie...”, op. cit., s. 22.

130
Zilbersztejn, „Postępowa Synagoga na Daniłowiczowskiej w Warszawie...”, op. cit., s. 23.

131
Ibidem.

132
Odgłosy. *Jubileusz Bernarda Sznycera*, „Izraelita” 5 (17) VI 1898, s. 248. Zob. też Błaszczyk, *Żydzi w kulturze muzycznej ziem polskich*, op. cit., s. 245, który datuje życie Sznycera na lata 1828–1896. W nekrologu w „Tygodniku Ilustrowanym” nr 27, z 20 czerwca – 2 lipca 1898, s. 534; jego wiek w chwili śmierci określony jest na 64 lata. Na jego nagrobku na cmentarzu przy ulicy Okopowej w Warszawie znajdujemy informację, że zmarł w 1898 roku, mając lat 68.; zob. Baza Danych Nagrobków Cmentarzy Żydowskich w Polsce.

133
Nussbaum, *Szkice historyczne*, op. cit., s. 96–97.

134
Ibidem, s. 101–102.

135
Błaszczyk, *Żydzi w kulturze muzycznej ziem polskich*, op. cit., s. 273; oraz Abraham Idelsohn, *Jewish Music: Its Historical Development*, 1929; przedruk Dover, Nowy Jork, 1992, s. 290. Bergman, za Jakubem Szackim (*Di geschichte fun jidn in warsze* [Historia Żydów w Warszawie], 3 t., YIVO, Nowy Jork 1947–1953, tu: t. 3, s. 157) jako datę urodzenia Jakuba Leopolda Weissa podaje rok 1816 (s. 255). To, że Weiss przyszedł na świat w roku 1825, jest jednakże potwierdzone informacją na jego nagrobku na cmentarzu przy ul. Okopowej w Warszawie; zob. Baza Danych Nagrobków Cmentarzy Żydowskich w Polsce. Te sprzeczne dane biograficzne wymagają głębszego badania, które z powodu ograniczonej objętości niniejszego studium nie może tu być podjęte.

136
Zdanie sprawy z działań komitetu synagogi 1859/1860, op. cit., s. 3–4; *Zdanie sprawy z działań komitetu synagogi 1860/1861*, op. cit., s. 3; na temat Szymona Weissa zob. „Izraelita” nr 2 z 2 (14) I 1876, s. 16.

137
Zdanie sprawy z działań komitetu synagogi 1860/1861, op. cit., s. 8.

138
Błaszczyk, *Żydzi w kulturze muzycznej ziem polskich*, op. cit., s. 222.

139
Zdanie sprawy z działań komitetu synagogi 1860/1861, op. cit., s. 5.

140
Zdanie sprawy z działań komitetu synagogi 1865/1866, op. cit., s. 4.

141

Ibidem, s. 9.

142

Zdanie sprawy z działań komitetu synagogi 1867/1868, op. cit., s. 11. Pierwsze imię podaje Jerzy Gołos, *Warszawskie organy*, t. 3, s. 266.

143

Kronika krajowa i zagraniczna, „Izraelita” nr 18 z 26 IV (8 V) 1868, op. cit., s. 148.

144

Zdanie sprawy z działań komitetu synagogi 1869, op. cit., s. 9.

145

Ibidem, s. 8.

146

Kronika krajowa i zagraniczna, „Izraelita” nr 7 z 31 I (12 II) 1869, op. cit., s. 64.

147

Zilbersztejn, „Postępowa Synagoga na Daniłowiczowskiej w Warszawie...”, op. cit., s. 24.

Daty według <https://nekropole.info/pl/Fryderyk-Loppe> [dostęp: 29.06.2020]. Loppe wymieniony jest także jako nauczyciel organów w *Przewodniku warszawskim informacyjno-adresowym na rok 1869*, Orgelbrand, Warszawa 1869, s. 302.

148

Wiadomości z kraju i z zagranicy, „Izraelita” nr 10 20 II (4 III) 1870, op. cit., s. 80.

149

Wiadomości bibliograficzne, „Izraelita” nr 14 z 24 III (5 IV) 1871, s. 112.

150

Zdanie sprawy z działań komitetu synagogi 1872, op. cit., s. 4.

151

„Kurier Warszawski” nry 196, 212 i 215 (1874) – nr 241 (1883).

152

Rozmaitości, „Izraelita” nr 2 z 2 (14) I 1876, s. 16.

153

Zdanie sprawy z działań komitetu synagogi 1873, op. cit., s. 4.

154

Zdanie sprawy z działań komitetu synagogi 1874, op. cit., s. 4.

1866: Synagoga kupuje nową fisharmonię¹⁴¹.

1867: [[Józef] Jarocki, organista nieżydowski, zatrudniony do gry na fisharmonii¹⁴².

1868: Fiszel [Feliks] Weishoff zatrudniony jako główny kantor¹⁴³.

1869: Naprawa dwóch fisharmonii¹⁴⁴; płatności na rzecz organisty za grę podczas wesel i pogrzebów oraz dla „artystów muzycznych”¹⁴⁵.

1869: Synagodze zostaje przekazana przez Henryka i Jakuba Janasza nowa fisharmonia¹⁴⁶.

1870: Organista nieżydowski Fryderyk Loppe (1842–1905, luteranin) zatrudniony do gry na fisharmonii¹⁴⁷; Jakub L. Weiss z chórem i przy akompaniamencie fisharmonii uczestniczy w pogrzebie naczelnego rabina Warszawy Dowa Bera Meiselsa¹⁴⁸.

1871: Publikacja hymnu *Boże Wielki (Elohim)* Jakuba L. Weissa, z tekstem S.J. Hopfenbluma¹⁴⁹.

1872: Rezygnacja Jakuba L. Weissa¹⁵⁰; nadal odprawia w Warszawie prywatne nabożeństwa¹⁵¹; tymczasowym głównym kantorem zostaje Szymon Weiss¹⁵².

1873: Bernard Sznycer (Szni-cer) ponownie zatrudniony jako chórmistrz i dyrektor¹⁵³; publikacja *Musikalische Synagogen-Bibliothek: Ozar Schire Jeschurun* Weissa w Wiedniu.

1874: Szymon Weiss rezygnuje z przyczyn zdrowotnych (zm. 1876); Szymon Grützhändler (1838–1917), baryton, zatrudniony jako główny kantor¹⁵⁴.

1878: Zgromadzenie przenosi się do Wielkiej Synagogi na Tłomackiem, gdzie **swoje obowiązki nadal wypełniają Grützhändler i Sznycer**¹⁵⁵; **naprawiona i przeniesiona do nowej siedziby zostaje istniejąca fisharmonia**¹⁵⁶; **towarzyszy ona ceremonii otwarcia Synagogi**¹⁵⁷.

1881: Publikacja rozszerzonego wydania *Musikalische Synagogen-Bibliothek: Ozar Schire Jeschurun* Jakuba L. Weissa w Wiedniu.

1878: Kongregacja traci większość swoich członków na rzecz Synagogi na Tłomackiem; trwa tylko dzięki **Weishoffowi, który zadowolił umiarkowanych progresyistów, godząc „starodawną patryarchalną melodię z nowoczesnymi choralnymi pieśniami”**¹⁵⁸.

155

Błaszczyk, *Żydzi w kulturze muzycznej ziem polskich*, op. cit., s. 97 i 245.

156

Zdanie sprawy z działań komitetu synagogi 1879/1880, op. cit., s. 18.

157

Nowa synagoga w Warszawie, „Izraelita” nr 38 z 15 (27) IX 1878, op. cit., s. 302.

158

Nussbaum, *Szkice historyczne*, op. cit., s. 111.

ABSTRACT

„On the Wings of Aesthetic Beauty Toward the Radiant Spheres of the Infinite”: Music and Jewish Reformers in Nineteenth-Century Warsaw

This article outlines musical life of progressive Warsaw Jews during the nineteenth century. Starting around 1800, *Haskala* (the Jewish Enlightenment movement) helped to modernize the existence of Jews inhabiting Polish lands. The changes concerned both the music accompanying the Jewish liturgy in progressive Warsaw synagogues and also the participation of the *maskilim* (advocates of religious and social reforms) in the city's musical life. Studying those changes through the prism of the debate over the use of organs in Jewish worship that took place on the pages of the periodical *Izraelita*, the author explores four issues which were often addressed by its editors. The first is the importance of secular music in the Jewish *Bildung* for the process of emancipation and integration. The second concerns liturgical reforms, which included the introduction of new music and instruments into worship. The third focusses on how aesthetic views expressed in the periodical were suffused with the notions of Romantic idealism that encouraged the blurring of boundaries between secular and sacred functions of music. The last represents the role of music in the efforts made by *Izraelita* to combat theories of Jewish racial inferiority.

KEYWORDS

haskala and music, music in progressive synagogues, *Izraelita*, Samuel Henryk (Hirsz) Peltyn (Pełtyn), Jakub Leopold Weiss, organs and synagogues, Jews and music

ABSTRAKT

Artykuł przedstawia zarys życia muzycznego warszawskich Żydów postępowych w XIX wieku. Poczynając od około 1800 roku, *haskala* (żydowski ruch oświeceniowy) przyczyniła się do modernizacji bytu Żydów zamieszkujących ziemie polskie. Zmiany dotyczyły zarówno muzyki towarzyszącej żydowskiej liturgii w postępowych synagogach warszawskich, jak i udziału *maskilów* (zwolenników reform religijnych i społecznych) w życiu muzycznym miasta. Badając te zmiany poprzez pryzmat debaty na łamach czasopisma „*Izraelita*” o wprowadzeniu organów do żydowskiego obrządku, autorka zgłębia cztery zagadnienia, które były często podejmowane przez redakcję tygodnika. Pierwszym jest znaczenie muzyki świeckiej w żydowskim *Bildung* dla procesu emancypacji i integracji. Drugie dotyczy reform liturgicznych, które obejmowały wprowadzenie do nabożeństwa nowej muzyki i instrumentów. Trzecie skupia się na nasyceniu wyrażanych w piśmie poglądów estetycznych pojęciami romantycznego idealizmu, które nakłaniały do zatarcia granic między świeckimi, a sakralnymi funkcjami muzyki. Ostatnie reprezentuje rolę muzyki podjętej przez „*Izraelitę*” walce z teoriami o żydowskiej niższości rasowej.

SŁOWA KLUCZOWE

haskala i muzyka, muzyka w postępowych synagogach, „*Izraelita*”, Samuel Henryk (Hirsz) Peltyn (Pełtyn), Jakub Leopold Weiss, organy i synagoga, Żydzi i muzyka

HALINA GOLDBERG

jest profesorem i dyrektorem wydziału muzykologii w Jacobs School of Music na Indiana University w Bloomington, współpracuje też z Sandra S. Borns Jewish Studies Program, Slavic Languages and Literatures Department, Polish Studies Center oraz Robert F. Byrnes Russian and East European Institute. Jest autorką *Music in Chopin's Warsaw* (2008; polskie tłumaczenie *O muzyce w Warszawie Chopina*, 2016), redaktorką *The Age of Chopin: Interdisciplinary Inquiries* (2004) oraz współredaktorką wraz z Jonathanem Bellmanem książki *Chopin and His World* (2017). Jest szefem projektu w Digital Scholarly Commons poświęconego badaniu życia Żydów w międzywojennej Łodzi (<https://jewish-lodz.iu.edu>) E-mail: goldberg@indiana.edu