

KONTAKTY MUZYCZNE SPOŁECZNOŚCI POLSKIEJ I ŻYDOWSKIEJ ORAZ WIZERUNEK KULTURY ŻYDOWSKIEJ W POPULARNYM NURCIE MUZYKI POLSKIEJ XIX WIEKU

Do niniejszej publikacji tekst został przyjęty w trybie *double blind review process*.

Wprowadzenie

W polskiej muzykologii stosunkowo niewiele miejsca poświęcono kulturze muzycznej polskich Żydów¹. Do jeszcze rzadszych należy zaliczyć opublikowane uwagi na temat wzajemnych relacji między społecznością polską i żydowską na gruncie kultury muzycznej². A przecież wchodzenie we wzajemne relacje było nieuniknione nie tylko dlatego, że społeczności te od przełomu XII i XIII wieku pozostawały względem siebie w stałych relacjach sąsiedzkich, lecz również dlatego, że bacznie siebie nawzajem obserwowały, poddawały ocenie przejawy kultury³, a także muzycznie na siebie wpływały. Z perspektywy badań nad tradycjami muzycznymi społeczności polskiej istotnym zadaniem jest określenie płaszczyzny i charakteru owych relacji oraz absorbowanych wzorców muzycznych, jak również oddziaływania kultury żydowskiej na nasze rodzime tradycje muzyczne. Sprzyjają temu zachowane – choć rozproszone – przekazy w formie źródeł normatywnych, relacji kronikarskich i dziennikarskich, komentarzy obserwatorów i badaczy, ikonografii, w końcu – zapisów nutowych, dźwiękowych i filmowych. Oczywiście nie sposób w formie artykułu omówić całość obszernej problematyki. Dlatego autor niniejszego szkicu stawia sobie za cel zarysowanie obrazu kształtowania się wzajemnych relacji obydwu grup narodowościowych na gruncie praktyki muzycznej z uwzględnieniem najważniejszych uwarunkowań społecznych, następnie określenie stanu tych relacji w XIX wieku, w końcu scharakteryzowanie tego, jak Polacy postrzegali Żydów i ich kulturę – w tym kulturę muzyczną – tak w głównym nurcie dokumentalistyki tradycji

1

Większość prac powstała w ostatnich dekadach. Z ważniejszych należy wymienić: Michał Jaczyński, *Moniuszko w kulturze żydowskiej – historia w trzech odsłonach*, w: *Życie – Twórczość – Konteksty. Eseje o Stanisławie Moniuszce*, red. Magdalena Dziadek, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2019, s. 271–291; Sylwia Jakubczyk-Słęczka, *Żydowskie środowisko muzyczne międzywojennego Lwowa*, „*Musica Galiciana*” 14/2014, s. 245–254; eadem, *Musical Life of the Jewish Community in Interwar Galicia. The Problem of Identity of Jewish Musicians*, „*Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ*” nr 3 (34), 2017, s. 135–157; eadem, *Żydowskie organizacje muzyczne w międzywojennym Rzeszowie*, „*Kamerton*” nr 59, 2015, s. 80–86; Agnieszka Jeż, „*Śpiewniki*” *Menachema Kipnisa jako źródło do badania muzyki i kultury muzycznej w dwudziestoleciu międzywojennym*, „*Kwartalnik Historii Żydów*” nr 3, 2002, s. 303–317; eadem, *Świat za kratami – obraz życia na marginesie społecznym w „Pieśniach złodziejskich” Szmuela Lehmana / The World Behind Bars – A Picture of Life on the Margins of Society in the Thieves’ Songs by Shmuel Lehman*, tłum. Jan Sielicki, „*Etnografia Nowa*” 7/8, 2015/2016, s. 475–489; Bożena Muszkalska, *Problem modusu w aszkenazyjskich śpiewach synagogałnych*, „*Muzyka*” nr 3, 2004, s. 91–103; eadem, „*Po całej ziemi rozchodzi się ich dźwięk...*” *Muzyka w życiu religijnym Żydów aszkenazyjskich*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2013; eadem, *In Search of a Disappearing World*, „*New Eastern Europe*” nr 4, 2014, s. 215–220.

2

Na brak badań w zakresie obecności żydowskich wątków w polskiej kulturze muzycznej Marian Fuks wskazał w książce *Muzyka ocalona. Judaica polskie*, Wydawnictwa Radia i Telewizji, Warszawa 1989, s. 23. Od tego czasu ukazały się dwa teksty częściowo wypełniające tę lukę: Bożena Muszkalska, *Wątki żydowskie u Kolberga na tle historyczno-kulturowym*, „*Polski Rocznik Muzykologiczny*” 12/2014, s. 159–168; Tomasz Nowak, *Wątki żydowskie w XIX-wiecznej polskiej kulturze muzycznej w świetle zbiorów Oskara Kolberga*, „*Polski Rocznik Muzykologiczny*”, 5/2006, s. 221–240. Na gruncie etnologii analogiczne badania na przełomie lat 70. i 80. XX wieku przeprowadziła Alina Cała (por. eadem, *Wizerunek Żyda w polskiej kulturze ludowej*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2005).

3

Zob. A. Cała, *Wizerunek Żyda...*, op. cit. Takie obserwacje dotyczące zwyczajów i przesądów żydowskich poczynił już Oskar Kolberg, *Chełmskie. Część I*, w: idem, *Dzieła wszystkie*, t. 33, PWM – Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Wrocław-Kraków-Warszawa 1964, s. 39–40.

4

T. Nowak, *Wątki żydowskie...*, op. cit., Por. też O. Kolberg, *Chelmskie. Część I*, op. cit., s. 39–40; idem, *Przemyskie*, w: idem, *Dzieła wszystkie*, t. 35, PWM – Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Wrocław–Kraków–Warszawa 1964, s. 181–183; idem, *Góry i Podgórze. Część II*, w: idem, *Dzieła wszystkie*, t. 45, PWM – Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Wrocław–Kraków–Warszawa 1968, s. 351; idem, *Mazowsze. Część VI*, w: idem, *Dzieła wszystkie*, t. 41, PWM – Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Wrocław–Kraków–Warszawa 1969, s. 161–162, 294–295. Warto podkreślić, że następne zbiory, choć znacznie szersze, są jednak o kilkadziesiąt lat późniejsze, por. Menachem Kipnis, *60 folkslider*, A. Gitlin, Warszawa 1918; Fritz Mordechai Kaufmann, *Die Schönsten Lieder der Ostjuden. Siebenundvierzig ausgewählte Volkslieder*, Jüdischer Verlag, Berlin 1920 i in.

5

Joachim Braun pod pojęciem muzyki żydowskiej rozumie muzykę, „która zestawia razem formalne, stylistyczne i semantyczne wyróżniki żydowskiej kultury i zachowania” (idem, *Aspekte der Musiksoziologie in Israel*, w: *Studien zur systematischen Musikwissenschaft*, red. Walter Wiora i in., Laaber-Verlag, Laaber 1986, s. 87). Definicję tę należy przyjąć pod pewnymi warunkami: 1) trudno jest w muzyce jakiegokolwiek kultury wskazać elementy, które nie występowałyby w innych – stąd oczywiście także wyróżniki żydowskich kultury i zachowania pojawiają się w innych kulturach; 2) pewne elementy uznajemy jednak za wyróżniki danej kultury ze względu na częstość ich występowania i to, że trudno je uznać za zjawiska uniwersalne.

6

Andrzej Żbikowski, *Żydzi*, Wyd. Dolnośląskie, Wrocław 2000, s. 17–21.

7

Zdzisław Jachimecki, *Muzyka polska w rozwoju historycznym od czasów najdawniejszych do doby obecnej*, T. I – *Od Bogurodzicy do Chopina włącznie*, S. Kamiński, Kraków 1948, s. 147.

muzycznych (środowisko Oskara Kolberga, który był też pionierem dokumentacji muzyki ludowej polskich Żydów⁴), jak w powszechnym obiegu muzycznym. Z tego też powodu podjęta zostanie tu nie tylko problematyka nawiązań do muzyki żydowskiej wyrażonych *explicit*e oraz obecności w polskim folklorze muzyki żydowskiej w rozumieniu Joachima Brauna⁵, ale również problematyka kontaktów w obrębie życia muzycznego nurtu kultury popularnej.

Kształtowanie się relacji muzycznych społeczności polskiej i żydowskiej do końca XVIII wieku

Jak już wspomniano, stałe kontakty społeczności polskiej i żydowskiej zaczęły się kształtować od przełomu XII i XIII wieku, kiedy to na ziemiach polskich, a przede wszystkim w otoczeniu głównych ośrodków władzy, osiedliły się pierwsze grupy przybyszów z Europy Zachodniej. Nadawane na ziemiach polskich przywileje immunitetowe (postanowienia Statutu kaliskiego z 1264 r., rozszerzone w 1334 r. na całe Królestwo Polskie, a w 1388 roku także na Wielkie Księstwo Litewskie, co miało konsekwencje dla późniejszej Rzeczypospolitej) wraz ze wzrastającą na zachodzie Europy presją migracyjną powodowały falowy napływ ludności żydowskiej przede wszystkim do Polski i niewątpliwie przyczyniły się do nasilenia się kontaktów międzyetnicznych. Jakkolwiek z epoki późnego średniowiecza nie mamy na ten temat relacji, to jednak ponawianie w kolejnych konstytucjach synodalnych pomiędzy 1267 a 1420 rokiem licznych zakazów kontaktów chrześcijan z Żydami świadczy o tym, że zapewne nie przestrzegano ich zbyt sumiennie⁶. Z całą pewnością do intensyfikacji tych kontaktów doszło w wieku XVI, kiedy to na ziemiach Rzeczypospolitej znalazło się około 80% całej ówczesnej populacji Żydów.

Napływ tak dużej grupy ludności żydowskiej już w XIV wieku wywołał żądania – ze strony rad miejskich, a później także rycerstwa – ograniczania praw Żydów oraz wzajemnych kontaktów Polaków i Żydów, co najmocniej zaznaczyło się w wieku XVI. Ograniczenia te spowodowały z kolei pauperyzację ludności żydowskiej i coraz częstsze przechodzenie Żydów do mniej intratnych profesji, a także wpłynęły na ustanowienie wielu regulacji utrudniających wzajemną działalność usługową. I tak w 1549 roku król Zygmunt August wydał dekret stanowiący o organizacji cechowej muzyków, w którym paragraf dziesiąty zabraniał członkom cechu muzyków w Krakowie grania w domach żydowskich, a każdego, kto by trzykrotnie wystąpił przeciw niemu, uznawał za osobę występłą i pozbawioną czci (*putridus i indignus*)⁷. Z kolei statut muzyków lwowskich, nadany przez rajców miasta Lwowa w 1580 roku,

stwierdzał: „item żydzi⁸, którzykolwiek się bawią muzyką, aby żaden nie ważył się grać na bankietach, biesiadach żadnych, także na weselach catholicich [sic], tak i ruskich i ormiańskich, pod utraceniem instrumentów muzycznych [sic]. A jeśliby się upornie żydzi stawili, na to nic nie dbając, takowi z urzędu [sic] miejskiego powinni być karani”⁹. Statut ten został potwierdzony przez króla Władysława IV w roku 1634. Wcześniej jednak, bo już w 1629 roku kompania trzynastu muzyków żydowskich „zawarła porozumienie z cechem muzyków lwowskich, dające jej prawo grywania na katolickich weselach”¹⁰. Zresztą i na gruncie prywatnym przedstawiciele obydwu społeczności często się porozumiewali, skoro statut cechu krakowskich uzualistów zakazywał bez zgody cechu nauczania gry na instrumentach, szczególnie akcentując zakaz nauczania przechrzt¹¹.

Jak ze wskazanych powyżej dokumentów możemy wnioskować, wzajemna użyteczność muzyczna uzualistów żydowskich i polskich podczas uct i uroczystości ich sąsiadów odmiennej narodowości i wyznania świadczy o znajomości co najmniej najistotniejszej części muzycznego repertuaru towarzyskiego i obrzędowego. Co więcej, zaskakuje wszechstronność muzyków żydowskich ze Lwowa umożliwiającą swobodę wykonywania również repertuaru obrzędowego i towarzyskiego społeczności ukraińskiej i polskich Ormian. Być może właśnie dlatego cechy polskich muzyków starały się o uzyskanie przywilejów ograniczających działalność muzyków żydowskich. Nie wszędzie jednak wyglądało to w ten sposób. W Wilnie, przy kościele św. Trójcy, powstały w 1703 r. „Kontubernia Uzualistów” i „Konfraternia”¹², które pomimo religijnego, katolickiego charakteru otwarte były też dla Żydów, mogących w zamian grać w kościołach i na ślubach chrześcijańskich, za co płacili do brackiej skrzynki po groszu. Dzięki wileńskim aktom brackim znamy też imiona niektórych muzyków żydowskich przyjmowanych do bractwa, sugerujące znane nam także z o wiele późniejszych przekazów dziedziczenie praktyki muzycznej w niektórych rodzinach żydowskich¹³ – w 1755 roku przyjęto Leyzora Mejerowicza, Szmujła Leyzerowicza, Josela Szewłowicza, Leybę Nochimowicza, Abrama Markowicza, Moyżesza Leyzerowicza, a w roku 1791 Josela Moyżeszowicza i Szołomowicza¹⁴. W niektórych miastach istniały również oddzielne cechy żydowskich muzyków, jak choćby lubelski, któremu przywilej nadał król Jan Kazimierz w roku 1654¹⁵. Zdarzało się też, że najlepsi muzycy żydowscy cieszyli się wielką sławą i byli sprowadzani z dość dużych odległości. Przykładowo wesele jednych z najbogatszych mieszczan warszawskich w dniu 5 lipca 1725 roku „[...] rozweselił też Żydek sprowadzony [...] z Brześcia, który wyśpiewywał jak Słowik”¹⁶.

8

Pomimo tego, że autor niniejszej publikacji przyjął traktowanie społeczności żydowskiej jako przede wszystkim wspólnoty narodowej, której religia jest tylko jednym z wyznaczników, i w związku z tym przyjął generalną pisownię wyrazu „Żyd” wielką literą, w tekstach źródłowych zachowuje oryginalną ortografię, co pozwoli czytelnikom prześledzić, w jaki sposób na przestrzeni omawianego okresu postrzegano przedstawicieli tej społeczności – czy jako członków wspólnoty narodowościowej („Żyd”), czy religijnej („Żyd”). Niekiedy wybór pisowni świadczyć mógł także o stosunku autora do przedstawicieli mniejszości żydowskiej.

9

Z. Jachimecki, *Muzyka polska w rozwoju historycznym ...*, op. cit., s. 147.

10

Zbigniew Chaniecki, *Organizacje zawodowe muzyków na ziemiach polskich do końca XVIII wieku*, PWM, Kraków 1980, s. 40, 94, 154.

11

Ibidem, s. 68.

12

Por. Antoni Miller, *Teatr polski i muzyka na Litwie jako strażnice kultury zachodu (1745–1865): studjum z dziejów kultury polskiej*, Wydawnictwo im. Stanisława i Tekli z hr. Borychów Łopacińskich, Wilno 1936, s. 156.

13

Irena Zabłocka-Bączkowska, *Kujawski bał*, w: eadem, *Krajobrazy i ludzie. Opowiadania norfoldzkie*, Instytut Historii Uniwersytetu Opolskiego, Opole 1995, s. 99–100 (pierwodruk: „Wiadomości” nr 432, 1954); Feliks Parnell, *Moje życie w sztuce tańca (pamiętniki 1898–1947)*, Grako, Łódź 2003, s. 118.

14

A. Miller, *Teatr polski...*, op. cit., s. 157.

15

Z. Chaniecki, *Organizacje...*, op. cit., s. 40.

16

„Kurier Warszawski” nr 158 z 5 VII 1825, s. 747.

Z XVII i XVIII wieku dysponujemy przekazami potwierdzającymi, że muzycy żydowscy grali nie tylko dla mieszczan, ale również dla koronowanych głów i magnaterii. Król Władysław IV w roku 1638 był zabawiany przez „musicorum synagoga symphoniaci de tribu Juda” [muzyków synagogi z żydowskiej części miasta] ubranych w stroje tureckie¹⁷. Jan III Sobieski chętnie słuchał kapel żydowskich, jak miało to miejsce w roku 1694 we Lwowie i w Wysocku¹⁸ czy też 20 stycznia 1695 roku podczas kuligu (*szlichtady*) w Warszawie, kiedy to „Żydzi z cymbałami” poprzedzali „Ukraińców z teorbami, trębaczy, fajfrów i janczarów zebranych z różnych dworów”¹⁹. Także rok później, w 1696 roku, kapela żydowska w towarzystwie kozackiej i janczarskiej zapewniała rozrywkę królowej Marii Kazimierze²⁰. A w roku 1717 podczas wizyty w Puławach pozbawionej kapeli dworskiej Elżbiecie Sieniawskiej zaoferowano usługi muzyków żydowskich z Tarnobrodu²¹. Instrumentalna muzyka żydowska – oprócz pieśni i tańców z istotnym dla dalszych relacji między Polakami i Żydami *majufesem* (z fr. *majouques*) – towarzyszyła także swoistemu homagium społeczności Żydów zamojskich złożonemu w 1763 roku u ks. Adama Kazimierza Czartoryskiego²². Jak widać, na dworach królewskich i magnackich muzycy żydowscy bardzo często zastępowali – pożądanymi w dobie sarmackiej mody na orientalizm, a możliwymi do pozyskania wyłącznie w charakterze łupu wojennego – muzyków z kapel janczarskich. Zdarzało się jednak, że muzycy żydowscy traktowani byli także bardziej wielofunkcyjnie. Potwierdza to znacznie późniejsza relacja Maurycego Karasowskiego z rozmowy z przypadkowo spotkanym muzykiem żydowskim z Berdyczowa:

Dotarłszy do pewnej ciasniejszej jeszcze od innych i osamotnionej nieco uliczki, posłyszałem wyraźny głos klarnetu, wygrywający albo raczej wyplakujący jakiegoś o nadzwyczajnie oryginalnym rysunku poloneza. [...] Zbliżyłem się nareszcie do okna, skąd rozlegał się żalostny głos klarnetu, i spostrzegłem staruszka izraelitę, który pomimo podłego wieku, dzielnie jeszcze biegle władał tym instrumentem.

– Przepraszam cię, mój przyjacielu – rzekłem[,] pozdrowiwszy starca ukłonem – ale racz mi powiedzieć, co to za polonez co go tak dobrze wygrywasz?

– Co to za polonez? – odrzeknie pewnym głosem, [–] albo ja wiem! Nauczyłem się go od mojego ojca.

– A twój ojciec gdzie go się nauczył?

– Hm, tego ja nie wiem; zapewne na dworze Radziwiłła, wojewody wileńskiego²³.

– Cóż on tam robił? – pytam zdziwiony.

– Jakto, co mój ojciec tam robił? On był klarnecistą w nadwornej kapeli Jego Ks. Mości. Oprócz mojego ojca było jeszcze jedenastu innych żydów grających na rozmaitych instrumentach, stanowiących oddzielną muzykę; bo była także i druga, z samych chrześcijan złożona. Wszystkich żydów książę wojewoda ubierał po turecku i czasami, kiedy

17
Z. Chaniecki, *Kapele janczarskie jako przejaw sarmatyzmu w polskiej kulturze muzycznej*, „Muzyka” nr 2, 1971, s. 50.

18
Z. Chaniecki, *Organizacje...*, op. cit., s. 95.

19
„Kurier Warszawski” nr 22 z 23 I 1827, s. 85.

20
Z. Chaniecki, *Kapele janczarskie...*, op. cit., s. 52.

21
Janusz Nowak, *Kapele muzyczne na dworze hetmana Adama Mikołaja Sieniawskiego i jego żony Elżbiety z Lubomirskich (1685–1729)*, „Muzyka” nr 3, 2003, s. 30.

22
Jean Claude Pingeron, *Un épisode de la vie des Juifs polonais au dix-huitième siècle: Hommage de Salomon Reinach à M. Joseph Derenbourg le 21 août 1891*, L. Cerf, Paryż 1891, za: Nathan Michael Gelber (*Eine jüdische Huldigung in Polen im 18. Jahrh.*, „Mitteilungen zur jüdischen Volkskunde” z. 1/2 (61/62), 1919, s. 32).

23
Mowa o Karolu Stanisławie Onufrym Janie Nepomucenie Radziwiłł, „Panie Kochanku” (1734–1790).

tego żądał, w pokojach dla niego grywali, a już to najczęściej w kościele podczas nabożeństwa. Tego poloneza zapewne tamże w Nieświeżu mój ojciec się nauczył, a ja od niego²⁴.

W początkach XIX wieku – okresie wygasania pozostałości sarmatyzmu – echem dawnej obecności muzyków żydowskich na dworach i w kościołach było korzystanie z usług kapel żydowskich przez klasztory i teatry konwiktowe, jak w przypadku dominikanów nowogrodzkich na przełomie 1816 i 1817 roku, kiedy „najęto Żydów z cymbałami do grania [...] po rubli srebrnych cztery co wieczora”²⁵. Wkrótce jednak i to ustało, a pamięć podobnych praktyk zatarła się do tego stopnia, że Maurycemu Karasowskiemu w połowie XIX wieku nie mieściło się w głowie, „by ten lud niewierny[,] co ukrzyżował niegdyś Chrystusa, w bisurmański strój przebrany zmuszać do oddawania w świątyni katolickiej czci Temu, w którego świętość nie wierzy, i muzyką przyczyniać się do chwały Jego!”²⁶. W kulturze ziemiańskiej jednak kapele żydowskie były obecne do drugiej wojny światowej, towarzysząc uroczystościom rodzinnym i balom właścicieli średnich i mniejszych majątków ziemskich²⁷.

Wyjąwszy sytuacje, w których zastępować mieli muzyków janczar-skich, Żydzi na ogół grywali na instrumentach będących wówczas w powszechnej miejskiej praktyce muzycznej na ziemiach Rzeczypospolitej – zazwyczaj na „skrzypcach (w ich ludowej odmianie tzw. serbach), cymbałach, rzadziej basach (basetli) i dudach”, a „skład zespołu był najczęściej 3-osobowy, np. skrzypce, cymbały basetla”²⁸. Takie instrumenty będą też przeważały w składzie kapel żydowskich do drugiej połowy XIX wieku.

Muzycy żydowscy żyli i grywali także na wsi. Zapewne funkcjonowali tam już od XVI wieku, kiedy znaczny napływ ludności żydowskiej do Polski wraz z ograniczeniem jej miejskich praw wymusił osiedlanie się i podejmowanie zajęć zarobkowych również w środowisku wiejskim. Jednak w literaturze przedmiotu za początek wiejskiej praktyki klezmerskiej zwykło się przyjmować dopiero połowę XVIII wieku. Na wykształceniu się tego poglądu zaważył zapewne fakt, że właśnie z drugiej połowy XVIII wieku zachowały się pierwsze pisemne relacje potwierdzające grywanie żydowskich muzykantów dla społeczności chłopskiej. Przykładem jest tu relacja przebywającego w Polsce w latach 1777–1781 francuskiego podróżnika Huberta Vautrina, który w swoich pamiętnikach pisał:

W czasie karnawału chłopci z kilku wsi zbierają się w karczmie, gdzie dwa lub trzy kieliszki wody ognistej i trochę chleba składają się na całą ich ucztę. Przy dźwiękach cymbałów lub skrzypiec żydowskiego grajka kręcą się rytmicznie, stłoczeni na małym kawałku podłogi. Przerwy w tańcu zapełniają piciem wódki i ożywioną rozmową²⁹.

W przekonaniu autora niniejszego artykułu druga połowa XVIII wieku nie była jednak początkiem muzykanckiej praktyki Żydów

24

Maurycy Karasowski, *Rys historyczny opery polskiej poprzedzony szczegółowym poglądem na dzieje muzyki dramatycznej powszechnej*, M. Glücksberg – S. Orgelbrand, Warszawa 1859, s. 233–234.

25

Zbigniew Jędrzychowski, *Teatralia grodzieńskie 1784–1864*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012, s. 150.

26

M. Karasowski, *Rys historyczny opery polskiej...*, op. cit., s. 234.

27

O. Kolberg, *Mazowsze. Obraz etnograficzny. T. III – Mazowsze Leśne*, W.L. Anczyc i Sp., Kraków 1887, s. 112; I. Zabłocka-Bączkowska, *Kujawski bal*, op. cit., s. 99–100.

28

Z. Chaniecki, *Organizacje...*, op. cit., s. 72.

29

Cudzoziemcy o Polsce: relacje i opinie. T. 2: Wiek XVIII–XIX, t. 2, red. Jan Gintel, Wydawnictwo Literackie, Warszawa 1971, s. 97.



Ilustracja 1. Kazimierz Żwan, *Karczma*, 1818, litografia dwubarwna, Biblioteka Narodowa, G.50918/II

na wsi, lecz raczej okresem jej wzmożenia w związku z pogłębiającym się od dawna kryzysem ekonomicznym, który w połowie tego stulecia doprowadził do znacznego zubożenia społeczności żydowskiej oraz zmiany jej struktury zawodowej³⁰. Niewątpliwie jednak w drugiej połowie XVIII wieku pojawiło się zjawisko wędrownych muzykantów żydowskich.

30
Por. A. Żbikowski, *Żydzi*,
op. cit., s. 30–32.

Muzyczny folklor żydowski w XIX wieku w relacjach zbieraczy folkloru i komentatorów prasowych

Żydowska – bałagulska od Przemysła

Fuhr ech mijer araus mit mane vier Feird ge - ko - wet auf
int ti - je a knack mit mane Batsze - le gajn sie mur vier Fuss,
sis wio!

Zwa be - kim men die Muus, zwa be - kim-men cha - las a waj cy mir

cy ma-ne juhr, ech hab schon meir mit wue cy fuh-ren, wio! nej naj na no no na
na naj na naj na, na naj na naj na naj na naj na.

Przykład 1. Pieśń bałagulska z tomu *Przemyskie* Oskara Kolberga

Chociaż muzyka żydowska nie stanowiła przedmiotu badań polskich zbieraczy folkloru, to jej przykłady zostały odnotowane przez Oskara Kolberga. I chyba nie był to materiał zgromadzony przypadkowo, skoro Kolberg w pierwszym tomie *Chełmskiego* pisał:

Żydzi, po małych zwłaszcza miasteczkach, stanowią główny ludności kontyngens, trudnią się tu jak wszędzie handlem i faktorstwem. Obyczaje ich i sposób życia, lubo nieraz opisywane w rysach ogólnych (jak np. przez Niemcewicza, Czackiego itd.)[...] warte są szczegółowych studyów³¹.

Jakkolwiek sam Kolberg nigdy takich studiów nie przeprowadził, to jednak ze względu na przytoczoną opinię, jak również odnotowane materiały stał się niewątpliwie pionierem dokumentacji tradycyjnego repertuaru muzycznego społeczności żydowskiej na ziemiach polskich. Zapisy te z perspektywy tematu niniejszego artykułu stanowią zaś nieoceniony materiał do ukazania cech muzycznego folkloru żydowskiego w XIX wieku, użycie do tego celu o wiele zasobniejszych zbiorów dwudziestowiecznych mogłoby bowiem zniekształcić nasz wizerunek folkloru muzycznego zupełnie innego okresu historycznego.

od Przemysła

Re - be Rebe gaj, freg die Toch- teref sie will sie ins Bad, a - ran gain, a - ran gain,
Ma-me, ma - me, lo mechgaindie kanst mich ta - ki nich ver - steihn, nich ver - steihn,
a je waj, daj daj, daj, a - je wa - je, daj daj, taj daj daj, taj daj daj daj.
Hej - sa hej sa taj daj daj, a je wa - je daj daj.

Przykład 2. Pieśń *Rebe rebe gaj* z tomu *Przemyskie* Oskara Kolberga

W zbiorach Oskara Kolberga odnajdujemy łącznie cztery pieśni w języku jidysz odnotowane po dwie w monografiach *Przemyskie* oraz *Góry i Podgórze. Część II*. W tomie poświęconym Przemyskiemu Kolberg udokumentował pieśń *Fuhr ech mijer araus*³² o pechowym i smutnym, choć pełnym wiary w przyszłość i odmianę losu furmanie żydowskim, określanym w języku jidysz jako *bałegule*, oraz obyczajową pieśń *Rebe rebe gaj*³³, oddającą konflikt pokoleniowy na tle miłosnym pomiędzy dorastającą córką rabina a jej rodzicami. Pieśni te stanowią przykłady większych grup tematycznych repertuaru muzycznego – pieśni *bałegulskich* oraz typowych dla XIX wieku pieśni miłosnych związanych z zaniechaniem praktyki zaślubin małoletnich i emancypacją młodzieży żydowskiej³⁴. Obydwa

31
O. Kolberg, *Chełmskie. Część I...*, op. cit., s. 39–40.

32
O. Kolberg, *Przemyskie...*, op. cit., s. 181–183. Pieśń ta musiała się cieszyć sporą popularnością – odnajdujemy ją w późniejszych o kilkadziesiąt lat śpiewnikach Mena-chema Kipnisa (*60 Folks lider*, op. cit., poz. 47) oraz Fritza Mordechaja Kaufmanna (*Die Schönsten Lieder...*, op. cit., s. 84). Ciekawostką jest, iż Kaufmann wprowadza uwagi wykonawcze, jak też określa tekst jako wariant w dialekcie warszawskim jidysz.

33
O. Kolberg, *Przemyskie...*, op. cit., s. 183.

34
M. Fuks, *Muzyka ocalona...*, op. cit., s. 24.

przykłady utrzymane są w skali eolskiej (określanej w tradycji żydowskiej jako *Mogen-Avos*), z nielicznymi alteracjami trzeciego stopnia w pieśni *bałegulskiej*³⁵, mogącymi być przejawem oddziaływania skali miksolidyjskiej (*Adonai Malakh*) lub trybu durowego. Właśnie skalę eolską wraz ze stosowanymi w niej licznymi alteracjami Abraham Cwi Idelsohn uznał w świetle swoich badań za jedną z najbardziej typowych dla tradycyjnej muzyki żydowskiej, co uzasadniał powszechnym stosowaniem jej przy melorecytowaniu ksiąg prorockich Pisma Świętego (stąd Idelsohn określał ją, jako „modus profetyczny”)³⁶. W melodyce obydwu pieśni łatwo wskazać stosunkowo często występujące repetycje dźwięku, a w pieśni *Rebe rebe gaj* dodatkowo wyróżnić możemy charakterystyczne motywy oparte na trójdźwięku tonicznym oraz skoki interwałowe pomiędzy pierwszym i piątym stopniem skali. Cechy melodyki wskazują więc przede wszystkim na wpływy śpiewów synagogałnych³⁷. Metrum obydwu pieśni jest parzyste z charakterystycznymi, descendentalnymi figurami rytmicznymi ♩ ♩ ♩ ♩ lub też izorytmicznymi przebiegami ósemkowymi i szesnastkowymi, co również odpowiada cechom charakterystycznym dla znacznej części repertuaru żydowskiego odnotowywanego w okresie późniejszym.

35
Jakkolwiek centrum tonalne w pieśni *bałegulskiej* się zmienia, to jednak autor niniejszego tekstu za decydującą uznał tonalność pierwszego i ostatniego segmentu melodii.

36
Prophetic mode – zob. Abraham Cwi Idelsohn, *Jewish Music. Its historical Development*, Henry Holt & Co, Nowy Jork 1929, s. 24, 35, 76, 397–398, 403.

37
Agnieszka Jeż, „Literacki i muzyczny obraz żydowskiego miasteczka na podstawie «Śpiewników» Menachema Kipnisa”, praca magisterska napisana pod kierunkiem Anny Czekanowskiej-Kuklińskiej, Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1999, s. 84.

38
O. Kolberg, *Góry i Podgórze. Część II*, op. cit., s. 351.

39
A. Jeż, „Literacki i muzyczny obraz...”, op. cit., s. 74, 84, 88–89.



Ma noimer u ma na anse
chel eng erzehle e neue mensche
etz meint ich bin gekimmen auf getuwes
iach bin Itzek fin di schlochsche uwes.

Przykład 3. Śpiew *Ma noimer* z tomu *Góry i Podgórze* Oskara Kolberga

Zapisane przez Kolberga w Zakopanem (tom *Góry i Podgórze*) dwie inne pieśni – *Ma noimer* i *Och und meine schnelle lufem*³⁸ – mają natomiast improwizacyjny, wolnometryczny charakter, z prostą melodią zbudowaną na skali tetratonicznej lub heksatonicznej i zorganizowaną w sposób izorytmiczny. Specyficzne dla nich jest wykorzystanie głównie stopni należących do trójdźwięku tonicznego i stosunkowo częste ich powtarzanie, przez co śpiewy te przypominają inwokacje uroczystych śpiewów obrzędowych. Nawiązując do badań Agnieszki Jeż nad zbiorami Menachema Kipnisa, śpiewy tego typu należy odnieść do pierwszej części biesiadnych czy satyrycznych śpiewów chasydzkich, lub też raczej antychasydzkich parodii, w swym tekście bowiem odwołują się żartobliwie do osoby podanego przy zapisie informatora, Izaaka Engela, i kręgu jego znajomych – Zadka Awruhoma oraz Scholia³⁹.

Więcej melodii żydowskich odnajdujemy w grupie tańców i melodii bez tekstów, a więc najprawdopodobniej przykładów muzyki instrumentalnej. Do ciekawszych należą tu melodie zapisane w Rudzie Guzowskiej (obecnie Żyrardów) podczas wesela żydowskiego⁴⁰. Faktura obydwu przykładów o tanecznym charakterze zdaje się najbardziej odpowiadać aplikaturze skrzypcowej (wskażują na to też stosowane ornamenty – mordenty, tryle, dwudźwięki). Tańce te wykazują zbliżoną formę muzyczną (abb'c), skalę (eolską lub eolską z alterowanym siódmym stopniem), a także metrykę (dwumiar z izorytmicznymi przebiegami ósemkowymi i szesnastkowymi oraz charakterystycznymi descendentalnymi figurami rytmicznymi). W przykładzie oznaczonym numerem 259 uwagę zwraca oparcie melodyki na trójdźwięku tonicznym, w 260 – na powtarzanych dźwiękach, co wskazuje na omawiane wyżej oddziaływanie repertuaru synagogałnego⁴¹. Podobne cechy muzyczne (choć w skali eolskiej pojawia się akcydentalnie podwyższenie VI stopnia) ma również *Żydowski taniec* zapisany w Guzowie – osadzie oddalonej o kilkanaście kilometrów od Rudy Guzowskiej⁴². Ta niewielka odległość czyni wielce prawdopodobnym przypuszczenie, że przykład ten mógł zostać wykonany przez tego samego skrzypka żydowskiego, który tym razem znajdował się poza kontekstem obrzędu weselnego. Ciekawostką jest umieszczenie przez Kolberga w nawiasie obok opisu „żydowski taniec” określenia „turecki” – czyżby miało ono sugerować powielanie przez hrabiego Feliksa Sobańskiego przykładów Karola Stanisława Radziwiłła „Panie Kochanku”? Tej bardzo odważnej hipotezy niestety nie uda nam się raczej potwierdzić.



Przykład 4. Repertuar instrumentalny z wesela żydowskiego w Rudzie Guzowskiej z VI części tomu *Mazowsze* Oskara Kolberga

40
O. Kolberg, *Mazowsze. Część VI*, op. cit., s. 161–162.

41
A. Jeż, „Literacki i muzyczny obraz...”, op. cit., s. 84.

42
O. Kolberg, *Mazowsze. Część VI*, op. cit., s. 294–295.

43

O. Kolberg, *Sanockie-Krośnieńskie. Część II*, w: idem, *Dzieła wszystkie*, t. 50, PWM – Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa–Wrocław–Kraków 1972, s. 406, 412–413.

44

A.C. Idelsohn, *Jewish Music...*, op. cit., s. 24, 35, 76, 397–398, 403.

45

A. Jeż, „Literacki i muzyczny obraz...”, op. cit., s. 84.

46

O. Kolberg, *Sanockie-Krośnieńskie*, op. cit., s. 413.

47

Ibidem, s. 406.

48

Grażyna Władysława Dąbrowska, *Taniec w polskiej tradycji. Leksykon*, Muza – Polskie Towarzystwo Etnochoreologiczne, Warszawa 2005/2006, s. 295–297.

49

M. Fuks, *Muzyka ocalona...*, op. cit., s. 30, 49.

50

Piotr Dahlig, *Jankiel – historia, poezja i codzienność*, „Muzykalia XIII/Judaica 4”, 2012, s. 6. Zob. też O. Kolberg, *Mazowsze Leśne*, op. cit., s. 112. Galicyjską kapelę żydowską w składzie skrzypce, basy i cymbały utrwalił Kajetan Wawrzyniec Kielisiński na jednym z miedziorytów z lat 1832–1842 i Wincenty Smokowski na obrazie *Wesele żydowskie* z ok. 1840 r. – http://cyfrowe.mnw.art.pl/dmuseion/docmetadata?id=4634&show_nav=true [dostęp: 25.08.2020]. Kazimierz Żwan na litografii *Karczma* z 1818 r. przedstawił natomiast kapelę w składzie cymbały i basy – <https://polona.pl/item/karczma,OTEzNDMONzA/O/#info:metadata> [dostęp: 25.08.2020].

51

Rękopiśmienne „Zapiski o Druskiennikach”. Por. Z. Jędrzychowski, *Teatra grodzieńskie...*, op. cit., s. 284.

52

O. Kolberg, *Kujawy. Część II*, Jan Jaworski, Warszawa 1867, s. 209.

Inną grupę repertuaru zapisanego przez Kolberga stanowią przykłady określone jako „Żyd” lub „Żydek”⁴³. Sama nazwa wskazuje na wysokie prawdopodobieństwo przejęcia wykonywania owego repertuaru przez muzyków chrześcijan, choć niewątpliwie przyswojony był od muzyków żydowskich, o czym świadczy również to, że charakteryzują go cechy muzyki żydowskiej opisane przez Abrahama Cwi Idelsohna⁴⁴: prosta, dwuczęściowa forma, metrum parzyste, rytmika izorytmiczna, alterowane skale – dorycka (*Mi-Sheberah*), frygijska (*frejgisz*, *Ahavah-Rabbah*), eolska (*Mogen-Avos*). Poza tym pojawia się skala lidyjska, będąca jednak zapewne przejawem oddziaływania repertuaru mieszkańców wsi polskich. Prócz wymienionych powyżej cech możemy również wyróżnić dalsze: skoki interwałowe pomiędzy drugim i piątym stopniem oraz skoki oktawowo na piątym stopniu skali jako gesty zaczerpnięte ze śpiewów synagogałnych⁴⁵. Niemniej w przykładach odnotowanych w karpackiej wiosce dostrzegamy też charakterystyczne dla kręgu karpackiego zwroty melodyczne i rytmiczne lub też kojarzone z krakowiakiem ugrupowania synkopowe⁴⁶, co świadczy o podatności repertuaru muzycznego społeczności żydowskiej na oddziaływanie otoczenia. W jednym przypadku Kolberg wskazał, że zapisana melodia to w istocie „taniec we czterech, z pokłonami”⁴⁷. Grażyna Władysława Dąbrowska w swoim leksykonie tańców polskich wyróżniła całą grupę repertuaru tego typu, definiując ją jako:

[...] taniec przejmowany niekiedy przez polską społeczność małych miasteczek i niektórych wsi, w różnych częściach kraju, od żyjącej wśród niej populacji wyznania mojżeszowego. [...] Wszędzie tańczony przy podobnej dwuczęściowej muzyce, w jednej części – z ukłonami, w drugiej – w rodzaju drygliwej polki, chodu lub biegu⁴⁸.

W tym miejscu nieco uwagi poświęcić należy wykonawcom opisanych powyżej tańców – muzykom. W pierwszej połowie XIX wieku korzystano z tych samych instrumentów, o których była mowa w poprzednim podrozdziale⁴⁹, a najczęściej muzycy żydowscy występowali w składzie: skrzypce i basy; skrzypce, basy i bębenek obręczowy; skrzypce, basy i cymbały⁵⁰. Trio żydowskie złożone z cymbałów, skrzypiec i bębna obręczowego wymienił Wasilij von Rotkirch, relacjonując działalność teatru w Druskiennikach ok. 1854 roku⁵¹. W miarę upływu czasu składy zespołów zaczęły się jednak rozrastać, dołączano do nich instrumenty dęte, a cymbały zaczęto albo zastępować innymi instrumentami o zbliżonych walorach, albo też całkiem eliminować z zespołów⁵². Przykładowo Cyprian Godebski na płaskorzeźbie z 1875 roku zobrazował kapelę żydowską w składzie: cymbały, skrzypce, flet poprzeczny, basy i klarnet. Marian Fuks wśród instrumentów kapel żydowskich końca XIX wieku i początku wieku XX obok skrzypiec, kontrbasu, bębna i cymbałów



Ilustracja 2. Franciszek Streitt, *Wędrujący kwartet, „Kłosa”*, nr 535 z 30 IX 1875, Biblioteka Cyfrowa Uniwersytetu Łódzkiego

wymienia też lutnie i trąbki oraz podkreśla wirtuozerię grających na nich muzyków⁵³.

Ale kapele żydowskie nie wyczerpują podjętego przez nas tematu. Pamiętać należy, że XIX wiek był okresem *haskali* (odrodzenia), które także na ziemiach polskich przyniosło znaczne zmiany w świadomości i sytuacji Żydów. Ruch ten wytworzył między innymi swego rodzaju presję społeczną, w wyniku której wielu muzyków – najczęściej wywodzących się z rodzin o wielopokoleniowych tradycjach klezmerskich – zaczęło przejawiać chęć zarzucenia muzyki użytkowej na rzecz praktyki koncertowej. Niestety, na ziemiach polskich drzwi na estrady koncertowe i do orkiestr teatralnych dla muzyków żydowskich uchylały się stopniowo. Stąd z jednej strony kolejne pokolenia muzyków żydowskich wkraczały w świat muzyki poważnej etapami, z drugiej zaś strony w związku z rosnącym zapotrzebowaniem społecznym na nowe formy rozrywki wytworzyło się zjawisko pośrednie – orkiestry taneczne, objazdowe, uzdrowskowe złożone wyłącznie z muzyków żydowskich⁵⁴. Miało to swoje konsekwencje także dla kapel klezmerskich – w wielu miejscowościach, szczególnie na terenie Galicji, zaczęły się one rozrastać, osiągając czasem rozmiary orkiestr kameralnych w służbie zamożnych mieszczan i lokalnego ziemiaństwa. Niektóre z tego rodzaju zespołów znamy z pochlebnych przekazów prasowych, tj. orkiestry Auberów z Tarnowa, Wolfsthalów z Tarnopola (skąd jeździli też na wesela i bale m.in. do Lwowa)⁵⁵, Judki Melodysty, międzyrzecką Jontela, łączycką Nusbauma oraz najśłynniejszą – radomską Siwka vel Chwata⁵⁶. Dla lepszego wyobrażenia sobie ówczesnych realiów warto zwrócić uwagę, że ta ostatnia grupa miała następujący skład: „dwie trąby, jeden puzon, pikulina i 4-ry smyki z maryną”⁵⁷.

Najbardziej spektakularnym zjawiskiem w dziewiętnastowiecznej kulturze muzycznej Żydów z ziem dawnej Rzeczypospolitej było pojawianie się wybitnie uzdolnionych, samorodnych wirtuozów.

53

M. Fuks, *Żydzi w Warszawie – życie codzienne, wydarzenia, ludzie*, Sorus, Poznań–Daszewice 1996, s. 49.

54

Halina Goldberg, *Przynależność przez muzykę: wkład Żydów w kształtowanie się muzycznej polskości*, w: *Topos narodowy w muzyce polskiej okresu postromantyzmu i Młodej Polski*, red. Wojciech Nowik, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, Warszawa 2008, s. 194 (zob. też „Muzykalnia XI / Judaica 3” 2011).

55

Józef W. Reiss, *Polska muzyka taneczna XIX wieku*, „Muzyka” nr 9–10, 1953, s. 33.

56

Wojciech Tomaszewski, *Między salonem a jarmarkiem*, Biblioteka Narodowa, Warszawa 2002, s. 237, 238.

57

„Kurjer Warszawski” nr 159 z 9 VI 1856, s. 827, zob. też „Kurjer Warszawski” nr 51 z 23 II 1854, s. 261, „Kurjer Warszawski” nr 65 z 9 III 1859, s. 330.

58

Wojciech Sowiński, *Słownik muzyków polskich dawnych i nowoczesnych, kompozytorów, wirtuozów, śpiewaków, instrumentalistów, lutnistów, organistów, poetów lirycznych i miłośników sztuki muzycznej, zawierający krótki rys historii muzyki w Polsce, opisanie obrazów cudownych i dawnych instrumentów z muzyką i portretem autora, nakł. autora, Paryż 1874, s. 154–155.*

59

Zob. *Old Jewish Folk Music: The Collections and Writings of Moshe Beregovski*, red. Mark Slobin, University of Pennsylvania Press, Filadelfia 1982, s. 536–537.

60

Wacław Szymanowski, *Ostatni cymbalista warszawski*, „Tygodnik Ilustrowany” nr 407 z 13 VII 1867, s. 16. Numer 36 warszawskich „Nowin” z 1878 roku (*Wiadomości bieżące. Cymbalista*, s. 3) donosił, że muzyk liczył sobie wówczas 97 lat. Wydaje się to jednak albo chochlikiem drukarskim, albo też fantazją redaktora lub samego klezmera.

61

Zygmunt Gloger, *Encyklopedia staropolska ilustrowana*, P. Laskauer – W. Babicki, Warszawa 1900, t. I, s. 256. Zob. też *Zarzucony instrument muzyczny*, „Biesiada Literacka”, nr 42 z 17 X 1914, s. 277–278.

62

W. Szymanowski, *Ostatni cymbalista...*, op. cit., s. 16.

63

Barbara Szydłowska-Cegłowa, *Staropolskie nazewnictwo instrumentów muzycznych*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1977, s. 223.

W pierwszej kolejności należy wskazać tu Samsona Jakubowskiego z Kowna (ur. 1801), wynalazcę w latach dwudziestych „harmoniki drewnianej” (ksylofonu o sztabkach ułożonych w czterech rzędach na słomianych wałkach) – grą na niej zachwycił publiczność między innymi w Petersburgu, Królewcu i Paryżu (od 1832 r.), a także w Niemczech, Danii i Anglii (pochlebnie wypowiadali się o nim np. Cherubini, Rossini, Paganini, Paër, Auber). Komponował i improwizował fantazje, potpourri, polonezy. Po krótkiej, błyskotliwej karierze estradowej stracił jednak swą popularność⁵⁸.

Większą sławą cieszył się Michał Józef Guzikow. Pochodzący z rodziny klezmerskiej przysły ksylofonista urodził się 2 września 1806 roku w Szklowie, w obwodzie mohylewskim. Ojciec, grający zawodowo na flecie i bębnie, nauczył początkowo Józefa również gry na flecie. Wspólnie zresztą występowali, koncertując w duecie w różnych miastach Rosji. Wkrótce jednak dała znać o sobie gruźlica płuc, zmuszając Józefa do zmiany instrumentu. W 1831 roku skonstruował on „instrument drewniano-słomiany”, który w rzeczywistości był tylko udoskonalonym ksylofonem Jakubowskiego. Modernizacja Józefa Guzikowa polegała na bardziej ergonomicznym ustawieniu płytek drewnianych na specjalnie spreparowanych wałkach zszytej słomy (stąd często mówiono o „harmonice słomianej”). Dzięki nim instrument był głośniejszy i bardziej dźwięczny, a figuracje przebiegały płynniej. W 1834 r. Guzikow koncertował w Moskwie, Kijowie i Odessie, gdzie poznał Karola Lipińskiego. Z pomocą tego wybitnego skrzypka, jak też poety Alphonse’a de Lamartine’a, odbył trasę koncertową po Niemczech, Austrii, Belgii i Francji, budząc entuzjazm swymi fantazjami na tematy polskie, transkrypcjami arii operowych, koncertów Carla Marii von Webera, Johanna Nepomuka Hummela oraz Niccolò Paganiniego. Wyczerpany chorobą i trasą koncertową zmarł 21 października 1837 roku w Akwizgranie⁵⁹.

Innym wirtuozem, choć już nie na skalę międzynarodową, był Mordko Fajerman, który urodził się w Kałuszynie w 1803⁶⁰ lub 1810 roku⁶¹. Tam też prawdopodobnie nauczył się grać na skrzypcach i cymbałach w drodze samodzielnych prób i naśladownictwa najlepszych znanych sobie muzyków, gdyż o swojej edukacji mówił: „Trzeba było słyszeć takich, jakich ja słyszałem!”⁶². Zawodowo grał na własnoręcznie skonstruowanym idiofonie szklanym, zaopatrzonym w 25 sztabek rozmieszczonych w trzech rzędach, uderzanych korkowymi pałeczkami. Pomimo odmiennej budowy instrument ten muzyk – podobnie jak później wszyscy sprawozdawcy – zgodnie ze staropolską tradycją określał mianem „cymbałów”⁶³.

Dzięki – wyjątkowej w XIX wieku – wnikliwości i otwartości Wacława Szymanowskiego wiemy sporo na temat preferencji estetycznych i technicznych Fajermana:

Swój instrument kocha nadewszystko; sam sporządza do niego koreczki i naprawia go[,] gdy potrzeba. Skrzypce, lubo gra na nich dobrze, niewiele ceni, na fortepian patrzy z pod oka, a dla katarynek, chociażby



Ilustracja 3. Mordko Fajerman, „Tygodnik Ilustrowany” 1867, nr 407, Biblioteka Narodowa, mf. 32460

najkunsztowniejszej włoskiej roboty, ma najwyższą pogardę. Niema, powiada, instrumentu do muzyki, jak cymbały. W nich mieści się wszystko i wszystko wyraża. Palcom, choćby najlepiej wyrobionym, brak zawsze korkowej elastyczności; smyczek zawodzi, długi on bowiem, a struny zbyt bliskie jedna drugiej; na trąbce lub klarynecie tchu braknie i w najdrażliwszej chwili odezwie się ton piskliwy, chropowaty, albo przedęty; tylko pałeczka zawsze zrobi swoje, trafi do szkła i wydobędzie dźwięk w samą miarę, wedle woli muzykanta, wedle myśli utworu⁶⁴.

64

W. Szymanowski, *Ostatni cymbalista...*, op. cit., s. 16. Ortografia i interpunkcja oryginału tu i w kolejnych cytatach pochodzących z artykułu *Ostatni cymbalista...*

W relacjonowanym obszernie przez prasę krajową wielkim pożarze Kałuszyna w 1845 roku muzyk stracił całe mienie i wiosną roku 1850 przeniósł się do Warszawy⁶⁵, gdzie zamieszkał przy ulicy Brzozowej⁶⁶. Mimo dużej konkurencji już w drugim miesiącu swojego tu pobytu zwrócił na siebie uwagę dziennikarzy⁶⁷. Świadomy schyłkowości praktyki gry na instrumentach podobnych do własnego nie uważał swego zajęcia za zbyt intratne i z tego też powodu nie kształcił uczniów. W 1867 roku mówił o tym w sposób następujący:

[...] cymbały giną i ginie gust do nich. A zresztą teraz młodzi ludzie wolą handlować i póty się patrzeć na złotówkę, aż im z niej w rękę rubel wyrośnie. Cymbały tej sztuki nie dokażą; człowiek z nich ledwie żyć może. Więc jak umrę, to już nie wiem nawet[,] czy jest kto drugi w Warszawie, któremubym mógł mój instrument zapisać i któryby mógł na nim zagrać⁶⁸.

Pomimo to Mordko Fajerman ze swego ulicznego grania utrzymywał nie tylko siebie i żonę, ale również piątkę dzieci⁶⁹. Jego podwórkowe prezentacje zawsze realizowane były według z góry określonego porządku:

Kiedy zajdzie gdzie na podwórko, a dzieci go otoczą, daje im z uśmiechem pałeczkę w rękę i każe próbować, uszczęśliwiony niefortunem i ich usiłowaniami. Dopieroż poproszony[,] żeby pokazał jak to się robi, rozpoczyna gammy chromatyczne, tryle i cały labirynt pasażów, które zdawałyby się niepodobne do wygrania na cymbałach; tony mieszają się, dźwięczą jeden za drugim, że trudno je uchwycić, a jednak to wszystko stanowi całość i nie znajdziesz tam nic niepotrzebnego. Pałeczki jak zaczarowane latają w palcach Jankla, jak gdyby skrzydeł nabrały. I dziwna rzecz, człek to stary i wątły na pozór, a jednak gdy pałeczki ujmie w palce i raz po cymbałkach uderzy, w ruchach jego jest pewność, elastyczność młodzieńcza; starzec się odrodził i został artystą, artystą pewnym siebie, niezmordowanym⁷⁰.

Opis Szymanowskiego jest bodaj jedyną tak szczegółową charakterystyką stylu indywidualnego wyjątkowo sprawnego technicznie podwórkowego klezmera i w zakresie tematu niniejszego artykułu stanowi bezcenne źródło. Co więcej, autorowi zawdzięczamy też informacje na temat preferencji repertuarowych muzyka i motywacji zawodowych, które pozwalają dostrzec nam człowieka o głębokich zamiłowaniach muzycznych i artystycznych, a nie tylko wyrobnika oczekującego zapłaty:

Posiada też repertuar szeroki, najwięcej jednak rzeczy miejscowych. W mazurach jest nieporównany i sam je najlepiej grać lubi. [...] Ma on parę swoich ulubionych kawałków, których nie grywa za pieniądze, ale je daje jako dodatek, jeżeli się znajdzie w obec prawdziwego swojej gry zwolennika. Bo Jankiel bardzo jest czuły na pochwały, woli je niż pieniądze, chociaż i te bardzo ceni⁷¹.

65
„Kurjer Warszawski”,
nr 166 z 28 VI 1850,
s. 886.

66
W. Szymanowski, *Ostatni
cymbalista...*, op. cit.,
s. 16.

67
„Kurjer Warszawski”,
nr 166, 1850, op. cit.,
s. 886–887.

68
W. Szymanowski, *Ostatni
cymbalista...*, op. cit.,
s. 16.

69
Dziennikarz warszaw-
skich „Nowin” w 1878
roku donosił: „Ma dwu
synów, z których jeden
gra na skrzypcach, drugi
na klarynecie; ale żaden
nie uprawia pielęgnowa-
nego przez ojca gatunku
muzycznego”. *Cymba-
lista*, „Nowiny”, nr 36,
1878, op. cit., s. 3.

70
W. Szymanowski, *Ostatni
cymbalista...*, op. cit.,
s. 16.

71
Ibidem.

I przypomnijmy w tym miejscu ważny fragment z początku artykułu Szymanowskiego:

[...] kiedy mówimy Jankiel, to nie dlatego żeby istotnie tak się nazywał, ale wszyscy wołają na niego tem imieniem i staruszek temu nie przeczy. Snadź uśmiechnęła mu się sława upoetyzowanego protoplasty i pyszni się podobieństwem do opisu, bo i on ma także długą, siwą brodę, czoło pomarszczone i nosi się po staremu⁷².

Niewątpliwie mit Jankiela miał wpływ na ogromną popularność w Warszawie Mordki Fajermana. Wydaje się zresztą, że sam cymbalista – nawet w podeszłym wieku – wyczuwał tęsknotę za mitami narodowymi i umiętnie się w nie wpisywał. W okresie upowszechnienia się mitu kosynierów kościuszkowskich i zapotrzebowania na nowe, rozbudowane kompozycje utrzymane w rytmice krakowiakowej, jak też na inne tańce pochodzenia chłopskiego, Fajerman także zmienił repertuar, o czym zaświadczał dziennikarz „Nowin” w sierpniu 1878 roku:

Parę dni temu, w jednym z zakładów gastronomicznych słuchaliśmy... koncertu Jankiela. Staruszek, jak gołąb siwy, znany dobrze publiczności warszawskiej zdrowo się jeszcze trzyma, i na zarzuconym przez wybrednych muzykusów instrumencie – z właściwą sobie wprawą a odczuciem wykonywa krakowiaki, obertasy i mazury. Specjalnością jednak artysty ludowego są[...] jak się zdaje[...] krakowiaki, których cymbałkowa ekspozycja odznacza się miękkością i ogniem⁷³.

Wkrótce jednak – około 1880 roku – czy to z powodu starości, czy śmierci Mordko Fajerman zniknął z ulic Warszawy⁷⁴, choć jego legenda odżywa co jakiś czas na łamach czasopism warszawskich do dziś.

Nie zawsze jednak tak pochlebnie wyrażano się o żydowskich muzykantach. W relacjach z prowincji na ogół przeważała narracja krytyczna – od delikatnych przytyków po jednoznaczną dezaprobatę. Przykładowo w 1857 roku z koncertu w Łęcznej reporter „Gazety Warszawskiej”, zachowując duży umiar, donosił:

w obszernej stajni żydowskiej [...] zamiast krzeseł były poukładane na kształt ławek tarcice, a czterech żydków składających orkiestrę (czterech innych przekupieni przeszli grać do kawiarni) nie żałowało stron [sic!] i piersi, aby zadowolić słuchających [...] ⁷⁵.

Za to 18 grudnia 1858 roku, opisując zajazd położony zaledwie o 100 metrów od dawnych koszar 3 Brygady Piechoty gen. Piotra Szembeka, w których trzy dekady wcześniej odbył się popis Fryderyka Chopina i znakomitych muzyków wojskowych⁷⁶, redaktor warszawskiej „Gazety Codziennej” pisał:

Melomanja zawitała już do Sochaczewa; przedstawicielami jej są wychodźcy spod foksalu skierniewickiego pochodzenia

72
Ibidem.

73
Cymbalista, „Nowiny”, nr 36, 1878, op. cit., s. 3.

74
Zygmunt Gloger, *Encyklopedia staropolska ilustrowana*, op. cit., s. 256.

75
„Gazeta Warszawska” nr 259 z 3 X 1857, s. 3.

76
Korespondencja Fryderyka Chopina, t. I, 1816–1831, opr. Zofia Helma, Zbigniew Skowron, Hanna Wróblewska-Straus, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009, s. 386.

egipsko-izraelskiego [...]: mały *szejgec* czyli *primo violino*, wyrostek *Judel* czyli *violino secondo* i *szpektor* z gitarą czyli *basso et canto*. Kto chce obrzydzić sobie muzykę niech się uda do oberży w Sochaczewie, gdzie na pierwszym planie obaczy szynk ze stosownym towarzystwem, w drugiej sali opisaną trójkę muzyczną, a w trzeciej przez gęste obłoki dymu dojrzby bilard i amatorów z kijami w około niego chodzących⁷⁷.

Żydzi i ich kultura muzyczna w opiniach i ekspresji muzycznej społeczności polskich w XIX wieku

W ostatniej części niniejszego artykułu chciałbym przyjrzeć się postrzeganiu Żydów i ich kultury muzycznej przez polską szlachtę, mieszczaństwo oraz chłopów w XIX wieku, co pozwoli na dopełnienie obrazu relacji muzycznych obu etnicznych społeczności w XIX wieku.

Na początek należy zwrócić uwagę na wspomniany już wcześniej *majufes*. Jakkolwiek określenie to pochodzi od incipitu hebrajskiej pieśni szabasowej (*zemer*) *Mah yofis*, to jednak w polskiej kulturze już w XVIII wieku związane było z tańcem wykonywanym przez Żydów ku rozrywce karmazynów i ziemian⁷⁸, czego przykład stanowi choćby wskazane powyżej homagium zamojskie. Jak się jednak wydaje, w miarę upływu czasu coraz niższe grupy społeczne domagały się od przedstawicieli społeczności żydowskich *majufesa*, co w XIX wieku utrwalało na kartach dramatów, powieści, słowników i czasopism⁷⁹. W tym kontekście interesującym jest wspomnienie Kazimierza Władysława Wójcickiego o graniu *majufesa* przez czternastoletniego Fryderyka Chopina przed żydowskimi handlarzami zboża, którzy „podrygiwali radośnie i tańczyli”, „bo tak grał, tak grał jakby rodzony Żyd”⁸⁰. Taniec ten prezentowany też był na scenach teatralnych i baletowych aż po okres międzywojenny w sposób prze-rysowany, solista wykonywał w szybkim tempie bliżej nieokreślone obroty, skoki itp. Jednakże jego niezbyt wyszukana forma taneczna, a przede wszystkim błazeński charakter już w latach dwudziestych XX wieku wzbudzały niesmak, co wyraził Dzikowski:

Patrząc dziś na popisy taneczne baletu warszawskiego i jego tak bardzo utalentowanych wykonawców, nie można niestety obronić się przed poczuciem pewnej manieryczności, przed skostniałością formy i brakiem wszelkiej inwencji. [...] Od szeregu lat patrzymy na tego samego krakowiaka, na tego samego oberka i mazurka, oraz na to samo podrygiwanie jowialnego żydka ze swoją Ryfką i małemi bachorkami⁸¹.

Nic więc dziwnego, że z perspektywy kultury żydowskiej taniec ten – wykonywany często pod presją – traktowano jako przejaw dominacji polskich posiadaczy ziemskich nad obsługującymi ich faktorami, a termin *majufesnik* czy *mayufes-yid* od ponad stu lat oznacza kogoś, kto się uniża przed osobą o wyższej pozycji lub też ukrywa swe żydowskie pochodzenie⁸².

77
„Gazeta Codzienna”
nr 335 z 18 XII 1858, s. 3.

78
Chone Shmeruk,
*Mayufes – A Window on
Polish-Jewish Relations*,
w: *Polin: Studies in Polish
Jewry*, t. 10: *Jews in Early
Modern Poland*, red.
Gershon David Hundert,
Liverpool University
Press, Liverpool 1997,
s. 273–275.

79
Ibidem, s. 276–288.

80
Kazimierz W. Wójcicki,
*Cmentarz Powązkowski
pod Warszawą*, t. 2,
S. Orgelbrand, Warszawa
1856, s. 16.

81
Stanisław Dzikowski,
*O tańcu. Rozważania
kulturalno-obyczajowe*,
Księgarnia Biblioteki
Dzieł Wyborowych,
Warszawa 1925, s. 9.

82
Ibidem, s. 280–285.

Jeśli chodzi o szerzej rozumianą inteligencję, a więc wykształconą szlachtę i mieszczaństwo, to należy podkreślić, że do ostatniej ćwierci XIX wieku nie dostrzegała ona niemal zupełnie osobowości muzykanckich wśród polskich chłopów, którzy swoją praktykę muzyczną na ogół łączyli z pracą na roli, co siłą rzeczy musiało się odbijać negatywnie na ich sprawności technicznej. Tymczasem muzykanci żydowscy, bardzo długo pozbawieni prawnie wielu możliwości zarobkowania dostępnego rdzennym społecznościom i skazani tym samym na specjalizację w wybranym wolnym zawodzie, dochodzili nieraz do ogromnej biegłości muzycznej. Ich wirtuozeria przyciągała wielu obserwatorów i zmuszała do przełamywania bariery anonimowości, co ze zdziwieniem konstatował redaktor „Kuriera Warszawskiego”, obserwując grę Mordki Fajermana:

Zdaje się na pozór, iż rzecz podobna nie powinnaby nawet zwracać naszej uwagi; tymczasem widząc i słysząc tego nowego w swym rodzaju artystę, musimy [sic] inaczej powiedzieć. *Dwadzieścia pięć* tabliczek szklanych w trzech kondygnacjach, i dwie pałeczki korkowe, stanowią cały mechanizm tego instrumentu, z którego *Mordka* z niesłychaną zręcznością wydobywając pełne harmonji i wdzięku tony, każe mimowolnie wyrzec o sobie, że rzadko można się spotkać z takimi *mordkami*⁸³.

Jak widać, zachwyt nad sprawnością techniczną muzyka nie powstrzymał jednak Karola Kucza od niewybrednego i uszczypliwego żartu w zakończeniu relacji. Jednakże zwrócenie uwagi na wybitną osobowość Fajermana – nawet wbrew woli redaktora – stało się faktem. W tym też czasie w dorosłe życie wchodziło stopniowo nowe pokolenie inteligentów, które cechowały bardziej demokratyczne poglądy oraz szacunek do Żydów i ich muzycznej kultury przyjęty wraz z mitem Jankiela z *Pana Tadeusza*. Wobec tego nie dziwi poniższa relacja:

Gdy piszący to, był uczniem w zakładzie Leszczyńskiego, około r. 1860, a „Jankiel” przyszedł na Świętojerską, zapraszaliśmy go do naszej sypialni i tu nieraz całą godzinę budził w nas młodzieńczy zapal grą, której nie słyszały nigdy podwórka⁸⁴.

Ważną rolę odgrywał sam mit Jankiela, poprzedzony wzorcem postaci Mośka z komediooper Ludwika Adama Dmuszewskiego i Alojzego Żółkowskiego⁸⁵. Doczekał się on już bogatej literatury⁸⁶, której nie sposób w tym tekście streścić. Warto jednak podkreślić, że w II poł. XIX wieku wystarczał pretekst, aby automatycznie narzucono wzór literacki Jankiela i jego gry na zjawiska realnie występujące w życiu codziennym. Przykład Mordki Fajermana jest tu najwymowniejszy.

W samej praktyce taneczno-muzycznej chrześcijańskich mieszkańców ziem Rzeczypospolitej zastanawiającym zjawiskiem stało

83
„Kurier Warszawski”
nr 166, 1850, op. cit.
s. 886–887.

84
Z. Gloger, *Encyklopedia
staropolska ilustrowana*,
op. cit., t. 1, s. 256.

85
Por. Chaim Löw, *Rodowód
Jankiela. W stulecie
„Pana Tadeusza”*, „Miesięcznik Żydowski” nr 5
z V 1934, s. 385–401, tu:
394–398; (por. też „Muzykalnia XI / Judaica 3”;
<http://demusica.edu.pl/muzykalnia-xi-judaica-3/>
[dostęp: 25.08.2020]).

86
Stanisław Rossowski,
„Pan Tadeusz”: *rozbiór
szczegółowy*, K.S. Jakubowski, Lwów 1929,
s. 530, Stanisław Zetowski, *Koncert Jankiela
w świetle pojęć muzycznych*, „Muzyka” nr 10,
1931, s. 395–401; Ch. Löw, *Rodowód Jankiela...*,
op. cit.; H. Goldberg, *Przynależność przez
muzykę...*, op. cit.,
s. 187–205; P. Dahlig, *Jankiel...*, op. cit., 2012, s. 6.

87

O. Kolberg, *Mazowsze. Część I*, op. cit., s. 87–88.

88

Por. Zbiory Fonograficzne IS PAN, sygnatury: T1584/08, T2670/01, T2838/15, T2949/08, T3181/08, T3308/11, T3340/03, T3340/05, T3343/16, T3347/09, T3349/19, T3370/01, T3552/08, T3803/10, T4601/10.

89

O. Kolberg, *Wielkie Księstwo Poznańskie. Część I*, w: idem, *Dzieła wszystkie*, t. 9, PWM – Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Wrocław–Kraków–Warszawa 1963, s. 261.

90

O. Kolberg, *Mazowsze. Część IV*, w: idem, *Dzieła wszystkie*, t. 27, PWM – Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Wrocław–Kraków–Warszawa 1964, s. 346–347.

91

G.W. Dąbrowska, *Taniec w polskiej tradycji...*, op. cit., s. 78–80.

92

Zob. Yale Strom, *The Book of Klezmer: the History, the Music, the Folklore*, A Cappella Books, Chicago 2002, s. 64.

93

Z. Gloger, *Encyklopedia staropolska ilustrowana*, P. Laskauer – W. Babicki, Warszawa 1902, t. 3, s. 31.

94

O. Kolberg, *Kaliskie i Siemradzkie*, w: idem, *Dzieła wszystkie*, t. 46, PWM – Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Wrocław–Kraków 1967, s. 541.

się nader częste łączenie tańców wywodzących się z dziewiętnastowiecznej europejskiej mody tanecznej, takich jak *polka*, *écossaise* i *schottisch*, czy też przypisywanych im tekstów, z tematyką żydowską. Wydaje się prawdopodobne, że pretekstem dla tych skojarzeń była już sama metrytmika dwumiarowa, a czasem dodatkowo także charakterystyczna melodyka (jak np. różne odmiany skali eolskiej). Ale po żydowską tematykę sięgali też chętnie kompozytorzy, jak choćby Henryk Chojnacki (1817–1894) w swojej polce zwanej *Fajgele-Bajgele*⁸⁷. Utworów takich pojawiało się później znacznie więcej, a swego rodzaju współczesnym pomnikiem działalności twórczej tego typu jest niesłabnąca popularność wśród muzyków ludowych *Polki szabasówki*⁸⁸. Trudno pozbyć się przekonania, że nawiązania do folkloru żydowskiego w warunkach polskich stanowiło najprostszą formę realizacji potrzeby obcowania z orientem – zjawiska okresowo nieobcego także innym krajom europejskim.

Z folklorem tanecznym łączą się też rzadko opisywane „gry w Żydów” („w Żyda”). Sam Kolberg opisuje trzykrotnie taką grę, określając ją jako „miejską” i przytaczając szczegółowy opis z Wielkopolski⁸⁹. Była ona rodzajem zabawy towarzyskiej w formie zgadywanki z użyciem fantów, podczas której nucono określoną melodię lub też – jak w przypadku wariantów z Makowa Mazowieckiego czy Bodzanowa – śpiewano stosowną pieśń⁹⁰. Pozornie repertuar ten nie wykazuje zbyt silnych związków z kulturą żydowską – wariant melodii z Makowa utrzymany jest w metrum trójmiarowym z choriambicznym rytmem i jedynie skala pentachordalna zachowuje podobieństwo do skali eolskiej. Równie daleki od prezentowanych zapisów muzyki żydowskiej jest też pentatoniczny przykład z Bodzanowa. Wielkopolski wariant melodii natomiast przywodzi na myśl skojarzenia z łowickim *klapokiem* bądź śląskim *owczarkiem*, a poprzez nie z całą rodziną tańców obejmującą mazowieckiego *klepanego* i *klapoka* oraz wielkopolskiego i śląskiego *klaskanego*⁹¹. Zagadnienie to jednak nabiera innego zabarwienia, jeśli przytoczymy opinię Zygmunta Glogera, twierdzącego, że są to tańce dawne w Polsce, których „szczątki – jak utrzymuje Gołębiowski [Łukasz – przyp. T.N.] – może w tańcu żydówek na weselach [zwanych *patsh* lub *pleskn* – przyp. T.N.⁹²] pozostały”⁹³. Jest więc całkiem prawdopodobne, że zabawy taneczne i gry towarzyskie typu „Żyda”, „Żydówki”, „gry w Żyda” („Żydów”) oraz tańce w rodzaju *klepanego*, *klapoka* i *klaskanego* stanowiły ogniwo łączące kulturę taneczną środowiska polskich Żydów i Polaków zamieszkujących różne regiony od Śląska po północno-wschodnie krańce Mazowsza.

Wzorców z muzyki żydowskiej prawdopodobnie nie czerpano jednak we wszystkich przypadkach z repertuaru nawiązującego do tejże kultury. Przykładem może być tu „gra w Zelmana” z tekstem:

Jedzie, jedzie pan Zylman,
jedzie, jedzie jego brat,
jedzie, jedzie cała
Zylmanowa rodzina...⁹⁴

Melodia towarzysząca pięcioletniej pieśni utrzymana jest w rytmie mazurkowej, a żaden jej element nie wskazuje na powiązanie z repertuarem żydowskim. Zainteresowanie wzbudza natomiast występujące w tekście słownym żydowskie imię. Istotnie, zdaje się ono odzwierciedleniem odległej w czasie historii, co potwierdza przytoczona przez Józefa Gluzińskiego⁹⁵ *gadka* na marginesie odnotowanego wariantu z okolic Hrubieszowa i Horodła:

Pan Zelman był to niegdyś żyd trzymający od pana w dzierżawie dochody cerkiewne. Raz [...] trzeba było cerkiew otworzyć[,] bo przyszedł kumy z dziecięciem do chrztu, i starosta cerkiewny szukał kluczy od cerkwi, ale że ich nie było, bo pan Zelman zabrał je ze sobą, więc wyczekiwali długo czy pan Zelman nie jedzie, a on się nie pokazywał; i to oczekiwanie stworzyło przysłowie a następnie i grę, przy której się ciągle jadącego spodziewają⁹⁶.

Opowieść tę obydwa autorzy odnoszą do czasów sprzed synodu brzeskiego, a sam Zelman był podobno jednym z najbogatszych dzierżawców ze Lwowa, mającym swoich poddzierżawców⁹⁷. Jeśli ta historia jest prawdą, to badacza zaciekawić mogą przyczyny jej wyjątkowej żywotności w polskim folklorze muzycznym.

Kolejny typ wątków żydowskich w pieśniach polskich reprezentują teksty pieśni powszechnych – choć także bez odwołań do muzyki żydowskiej – dotyczących sfery obyczajowej. Najrzadziej tematyka żydowska pojawiała się w balladach, znamy bowiem tylko dwa wątki.

Pierwszy, pochodzący z terenów Podlasia i Mazowsza Leśnego, to ballada o Chajtce⁹⁸ vel Hajusi⁹⁹. Historia ta jest bardzo zbliżona do tej z dumy *Jasio konie poił, Kasia wodę brała*¹⁰⁰, z tą jednakże różnicą, że postacią główną jest tu osoba Chajtki (Hajusi), córki Ryfki, wdowy po karczmarzu. Ucieczka z domu rodzinnego ma miejsce w „sza-bes”, gdy rodzina dziewczyny znajduje się w synagodze, a do przewiezienia skradzionego przez młodego kozaka wiana – w nawiązaniu do ludowych stereotypów o żydowskim bogactwie – potrzeba kilku wozów.

Druga ballada to opowieść o zdradzie i ucieczce Ruchli vel Sury, żony Mośka z Lublina¹⁰¹. Ucieczka – podobnie jak w poprzednim przypadku – następuje podczas modłów Mośka w synagodze, a niewierna żona unosi ze sobą znaczny majątek.

Jak z przytoczonych powyżej przykładów wynika, przypisywane Żydom namiętności, dylematy życiowe i wywołane niemoralnymi postępkami problemy nie odbiegały wcale od tych, jakie w balladach były udziałem chrześcijan. Z kolei specyficznie żydowskie elementy tych opowieści należy uznać za stereotypowe, co świadczy o powierzchownej jedynie znajomości owej kultury. Podobny sposób przedstawiania środowiska żydowskiego spotykamy także w tekstach pieśni powszechnych, nawiązujących do najczęściej wykonywanych przez Żydów – swoistej grupy o określonej pozycji zawodowej

95

Józef Gluziński, *Włości nie polscy uważani pod względem charakteru, zwyczajów i przesądów*, w: Kazimierz Władysław Wójcicki, *Archiwum domowe do dziejów literatury*, Drukarnia Rząd. przy Kom. Rząd. Sprawiedliwości, Warszawa 1856.

96

Cyt. za: O. Kolberg, *Chełmskie. Część I*, op. cit., s. 137.

97

Por. O. Kolberg, *Chełmskie*, op. cit., s. 137.

98

O. Kolberg, *Mazowsze. Część V*, w: idem, *Dzieła wszystkie*, t. 28, PWM – Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Wrocław–Kraków–Warszawa 1964, s. 312–313.

99

Ibidem, s. 311–312; O. Kolberg, *Mazowsze. Część III*, w: idem, *Dzieła wszystkie*, t. 26, PWM – Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Wrocław–Kraków–Warszawa 1963, s. 69.

100

O. Kolberg, *Pieśni ludu polskiego*, w: idem, *Dzieła wszystkie*, t. 1, PWM – Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Wrocław–Kraków–Warszawa 1961, s. 27–71.

101

O. Kolberg, *Sanockie-Krośnieńskie. Część I*, w: idem, *Dzieła wszystkie*, t. 49, PWM – Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Wrocław–Kraków–Warszawa 1974, s. 128–129; O. Kolberg, *Mazowsze, część III*, op. cit., s. 69–70.

102

Aleksander Hertz, *Żydzi w kulturze polskiej*, Instytut Literacki, Paryż 1961, s. 445.

103

O. Kolberg, *Wielkie Księstwo Poznańskie. Część V*, w: idem, *Dzieła wszystkie*, t. 13, PWM – Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Wrocław-Kraków-Warszawa 1963, s. 172.

104

O. Kolberg, *Kujawy*, op. cit., s. 233–234. Por. też zbiory ZF IS PAN, sygnatura T1458/15, oraz Jan Piotr Dekowski, Zbigniew Hauke, *Folklor Ziemi Łęczyckiej*, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 1981 s. 199.

105

O. Kolberg, *Wielkie Księstwo Poznańskie. Część V*, op. cit., s. 172. Por. też np. ZF IS PAN, sygn. T1112/33, T1464/26a.

106

O. Kolberg, *Sandomierskie*, w: idem, *Dzieła wszystkie*, t. 2, PWM – Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Wrocław-Kraków-Warszawa 1962, s. 208; idem, *Mazowsze. Część IV*, op. cit., s. 346–347; idem, *Mazury Pruskie*, w: idem, *Dzieła wszystkie*, t. 40, PWM – Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Wrocław-Kraków-Warszawa 1966, s. 448. Por. też. ZF IS PAN, sygnatura T0619/14.

107

O. Kolberg, *Krakowskie. Część II*, w: idem, *Dzieła wszystkie*, PWM – Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Wrocław-Kraków, s. 223. Por. też O. Kolberg, *Sanockie-Krośnieńskie. Część II*, op. cit., s. 293.

108

O. Kolberg, *Krakowskie. Część II*, op. cit., s. 224; idem, *Góry i Podgórze. Część II*, op. cit., s. 130; J.P. Dekowski, Z. Hauke, *Folklor Ziemi Łęczyckiej*, op. cit., s. 196–198; ZF IS PAN, sygn. T0826/19a i b.

109

A. Hertz, op. cit., s. 62.

110

O. Kolberg, *Kieleckie. Część II*, w: idem, *Dzieła wszystkie*, t. 19, PWM – Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Wrocław-Kraków 1963, s. 142.

111

O. Kolberg, *Mazury Pruskie*, op. cit., s. 448–449.

112

O. Kolberg, *Sanockie-Krośnieńskie. Część II*, op. cit., s. 321.

i społecznej¹⁰² – zajęć zawodowych (karczmarzy¹⁰³, handlarzy i faktorów¹⁰⁴) ze sporadycznym wykorzystaniem słów i interiekcji naśladujących dystynktywne zachowania werbalne Żydów polskich, czy też asemantyczne zbitki sylab z pieśni chasydzkich – *nigunim*, np.:

Był tu Mosiek na harędzie miał dziateczki parę
Ciorke stare, babkę stare i poćciw Sarę.
Aj waj bim bim bum, i poćciw Sarę,
Bim bam bum bum, bum bum, bum bum¹⁰⁵.

Do częstych należą żartobliwe teksty przedstawiające stereotypowe wizerunki Żyda-biedaka, którego spotykają różnego rodzaju nieszczęścia, z zawołaniami lub interiekcjami o charakterze – według wyobrażeń ludowych – chasydzkiego lamentu¹⁰⁶, np.:

Był-ci ja go zydek bardzo ubogi
Miałem-ci go towar bardzo przedrogi
Aj waj simmichaj, cindzi lindzi bom bom bom.
Com go naskupował – złodziej go zrabował, aj waj prec zabrał:
Igły pozłacane – Boże mój kochany – srebrne nożycki
Aj waj simmichaj, cindzi lindzi bom bom bom¹⁰⁷.

Niezmiernie częste są przyspiewki i pieśni, które wobec obyczajów, rytuałów i religii społeczności żydowskiej wyrażają dezaprobatę lub są wręcz nacechowane wrogo¹⁰⁸, co – według Aleksandra Hertza – było typowym postępowaniem społeczności w stosunku do działalności kupca w okresie przedkapitalistycznym¹⁰⁹; np.:

[...]
Chytry, pyszny lud nastanie,
Chytry pyszny zazdrośliwy
I cudzego dobra chciwy.
Oszukaństwem i lichwami,
Zrównają się ze żydami¹¹⁰.

W sposób szczególny wyróżnić w tym miejscu należy pieśni zawierające negatywne wypowiedzi na temat wiary mojżeszowej, przy okazji zaś obnażające ignorancję osób kultywujących tego typu repertuar¹¹¹ w zakresie znajomości religii sąsiadów, np.:

Żydowski Pan Jezus
W czerwonych porteczkach,
Roku mu nie było,
Skakał po dziweczkach¹¹².

Najliczniej reprezentowany jest jednak wątek szydzący z niezdolności rekrutowanych do wojska Żydów do bycia żołnierzami¹¹³ czy też do stworzenia przez nich samodzielnej siły zbrojnej¹¹⁴. Prześmiewane są: wyposażenie, brak umiejętności posługiwania się bronią, niski poziom dyscypliny i organizacji, tchórzostwo, podnoszenie prostych działań do rangi czynów heroicznych, co w sumie składa się na stereotypowy wizerunek Żydów w oczach społeczności polskiej. Teksty najstarszych zachowanych pieśni tego typu pozwalają usytuować je w realiach społeczno-historycznych Rzeczypospolitej Obojga Narodów pomiędzy XVI a początkiem XIX wieku¹¹⁵, chociaż najdawniejszy zanotowany tekst pochodzi z 1718 roku¹¹⁶. Badający ten repertuar Iwan Franko wskazał, że wątki tego typu pojawiły się w Polsce pod wpływem szesnastowiecznych niemieckich opowieści o siedmiu Szwabach lub Schildbürgerach i utrzymywały się do początku XX wieku¹¹⁷. W warstwie muzycznej repertuar ten należy wiązać z polską kulturą muzyczną, choć wyraźnie daje się zauważyć stylizacja – a może nawet cytowanie motywów – muzyki żydowskiej w metryce i melodyce niektórych przykładów¹¹⁸.

Bardzo często wątki żydowskie są obecne w repertuarze kołędniczym i misteriach Męki Pańskiej. W przedstawieniach kołędniczych i zapustowych, tak jak i w tekstach pieśni wielkanocnych¹¹⁹ obecność Żyda jest wręcz regułą – Żydz, choć przekłeci i skazani na wieczną pogardę, byli jednak żywym świadectwem prawdziwości Ewangelii¹²⁰. Żyd zazwyczaj przekomarza się w pastorałka z chłopem¹²¹ lub pasterzem¹²², albo też śpiewa krótką solową pieśń i tańczy¹²³, co w kontekście obrzędów kołędniczych – podobnie jak w przypadku obyczajów zapustowych¹²⁴ – stanowi wróżbę płodności i obfitości. Poza tym Żyd jest w tych parateatralnych działaniach obcym, a obcy wszak w kulturze chłopów polskich zawsze przynosi szczęście. We wszystkich przypadkach mamy do czynienia również z muzycznymi, choć satyrycznymi, nawiązaniami do kultury żydowskiej. Najlepiej ilustrują je przekomarzania, o ile bowiem chłop (pasterz) wykorzystuje repertuar mazurkowy, o tyle Żyd śpiewa swą kwestię z melodią utrzymaną w dwumiarze, której przebieg oparty jest na skokach pomiędzy pierwszym i piątym stopniem, bądź też na trójdźwięku tonicznym. Stanowi to nawiązanie do cech śpiewów synagogałnych¹²⁵. W pozostałych przykładach możemy podejrzewać bezpośrednie cytowania melodii

113

O. Kolberg, *Krakowskie. Część II*, op. cit., s. 223–224; idem, *Mazowsze. Część V*, op. cit., s. 315.

114

O. Kolberg, *Krakowskie. Część II*, op. cit., s. 222–223, 225, 525–526; idem, *Mazowsze. Część V*, op. cit., s. 313–315.

115

Zob. T. Nowak, *Wątki żydowskie...*, op. cit., s. 233–235.

116

Mychajło Hruszewski, *Spiwannyk z początku XVIII w.*, w: „Zapysky Naukoho Towarystwa im. Szewczenka”, z. 1, 1897, s. 4, 13–16.

117

Iwan Franko, *Wojna Żydowska*, „Wista”, z. 2, 1892, s. 263–278.

118

Zapisy nr 359 i 360 z tomu O. Kolberg, *Mazowsze. Część V*, op. cit., s. 315; zapis nr 424 z tomu O. Kolberg, *Krakowskie. Część II*, op. cit., s. 222.

119

O. Kolberg, *Kaliskie*, w: idem, *Dzieła wszystkie*, t. 23, PWM – Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Wrocław-Kraków 1964, s. 79.

120

Por. A. Cała, *Wizerunek Żyda...*, op. cit., s. 15.

121

Por. O. Kolberg, *Radomskie. Część I*, w: idem, *Dzieła wszystkie*, t. 20, PWM – Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Wrocław-Kraków-Warszawa 1964, s. 83–85. Por. też np. ZF IS PAN, sygn. T2164/15, T3249/09k, T3631/21.

122

Por. O. Kolberg, *Krakowskie. Część I*, w: idem, *Dzieła wszystkie*, t. 5, PWM – Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Wrocław-Kraków-Warszawa 1962, s. 212.

123

Por. ibidem, s. 204, 213, 360; O. Kolberg, *Mazowsze. Część I*, op. cit., s. 86–88.

124

Por. O. Kolberg, *Kujawy. Część I*, w: idem, *Dzieła wszystkie*, t. 3, PWM – Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Wrocław-Kraków-Warszawa 1962, s. 210; idem, *Krakowskie. Część II*, op. cit., s. 87; idem, *Wielkie Księstwo Poznańskie. Część I*, op. cit., s. 126–128. Por. też przykłady ze ZF IS PAN, sygnatura: T1137/24 (Ligota Katowicka, pow. Katowice), T1469/13 (Mnichów pow. Sieradz).

125

Por. A. Jeż, „Literacki i muzyczny obraz...”, op. cit., s. 84.

tańców żydowskich¹²⁶ – na co wskazują cechy tonalne, melodyczne oraz metryczne – lub też bardziej swobodnych nawiązań w metryczności.

Podsumowanie

Jak z powyższych przykładów widać, wizerunek Żyda manifestowany na ziemiach polskich w XIX wieku przez różne warstwy społeczne był bardzo odmienny. Idąca w parze z profesjonalizacją wirtuozeria muzyków żydowskich w dużo większym stopniu niż w przypadku muzyków chłopskich budziła zainteresowanie i podziw polskiej inteligencji. Zaważył na tym także Mickiewiczowski mit Jankiela, jak też proces demokratyzacji kolejnych pokoleń szlacheckich na przestrzeni XIX wieku. Nie wolno przy tym zapominać, że dla polskiej inteligencji kultura żydowska stanowiła także najbardziej dostępną możliwość spełnienia potrzeby obcowania z orientem.

W kontrze do postawy społeczności szlacheckiej stosunek do Żydów i ich kultury muzycznej manifestowany przez chłopów był odmienny i bardziej złożony. Niższe warstwy społeczne, podejmując wątki żydowskie we własnej ekspresji muzycznej, dość często odreagowywały konflikty interesu doświadczane w kontaktach z Żydami reprezentującymi gospodarkę przedkapitalistyczną. Wykorzystywano do tego środki o charakterze satyrycznym, prześmiewczym, a nawet szowinistycznym, które przynajmniej w niektórych przypadkach wykazują obce pochodzenie, datowane na okres najliczniejszego napływu społeczności żydowskiej na ziemię polską. Ale istnienie i obecność Żydów postrzegane były także jako dowód na prawdziwość wydarzeń stanowiących podstawy wiary chrześcijańskiej. Ich postaci stanowiły ważne symbole obrzędowe sprawdzające dostatek, choć często, wraz z elementami ich środowiska i kultury, dostarczały jedynie pretekstu lub fantazmatu do zabawy towarzyskiej.

Obecne w ekspresji muzycznej społeczności polskiej odwołania do kultury żydowskiej były na ogół mocno ograniczone do najpowszechniejszych stereotypów, co świadczy o powierzchowności kontaktów między obydwoma społecznościami. Na tym tle sam idiom muzyki żydowskiej znacznie lepiej rozumiano, a wtedy, kiedy zachodziła tego potrzeba, bywał naśladowany lub wręcz ściśle kopiowany. Wynikało to z faktu, że muzycanci żydowscy tworzyli tę grupę w obrębie społeczności, do której przynależeli etnicznie, w XIX wieku najczęściej i najintensywniej obcującej przede wszystkim z chłopami i mieszczanami, ale także polskimi ziemianami. Relacje te były poparte co najmniej dwustuletnią tradycją wzajemnych kontaktów muzycznych, w czasie których żydowskich uzualistów dopuszczano nie tylko na salony zamożnego mieszczaństwa czy też pokoje karmazynów i głów koronowanych, ale także – co dziś zaskakuje – na chóry kościelne. Niniejszy szkic stanowi przede wszystkim próbę szerszego zarysowania problematyki wzajemnych

126

Por. O. Kolberg, *Krakowskie. Część I*, op. cit., s. 213; „tak zwany Chussyta (Chassydym)” – zob. ibidem, s. 87.

stosunków obydwu społeczności, która wymaga dalszych, wielopłaszczyznowych badań. Bez badań tych bowiem zrozumienie wielu mechanizmów i fenomenów tak polskiej kultury muzycznej, jak i kultury muzycznej Żydów polskich nie będzie możliwe.

ABSTRACT

Musical contacts between the Polish and Jewish communities and the image of Jewish culture in the popular current of Polish music during the nineteenth century

Enduring contacts between Polish and Jewish communities on Polish soil began to take shape around the turn of the nineteenth century, initiating a period of many centuries of mutual cultural and musical influence. Extant sources, although few and far between (normative documents, chronicles, journalistic accounts, commentaries from observers and scholars, iconography, sheet music, recorded music and films), enable us to follow the development of the mutual musical relations between the two national groups over time. Yet this article concentrates primarily on the state of those relations during the nineteenth century, limited to the current of popular culture. Taking the works of Oskar Kolberg as an example, we will discuss the repertoire of the Jewish community at that time, as perceived and received by the Polish community. This will be followed by a presentation of Jewish music groups that played for Poles as well, and also of particularly popular Jewish musicians who were singled out by journalists at that time. The article also presents the way in which Jews and their musical culture were depicted by Polish journalists and portrayed in the musical expression of representatives of rural and urban communities. The article shows that the image of Jews and their musical culture shown by different strata of Polish society during the nineteenth century varied a great deal. The virtuosity of Jewish musicians aroused interest and admiration among the Polish intelligentsia and acquired a mythologised personification in the literary figure of Jankiel. Lower social strata, when taking up Jewish strands in their musical expression, were often reacting to conflicts of interest experienced in their contacts with Jews representing a pre-capitalist economy. Jews in ritual and everyday situations constituted important ritual symbols bringing in wealth, and their very presence in theatrical forms was perceived partly as evidence of the veracity of biblical events. References to Jewish culture in the musical expression of the Polish community were confined to the most common stereotypes, which attests to the superficiality of the contacts between the two communities. Against that background, the actual idiom of Jewish music was far better understood, imitated and copied.

KEYWORDS

Jewish folk music, Jewish musicians, klezmers, musical instruments, Polish folk music, songs about Jews, stereotypes, myths, phantasms

ABSTRACT

Stałe kontakty społeczności polskiej i żydowskiej na ziemiach polskich zaczęły się kształtować na przełomie XII i XIII wieku, otwierając wielowiekowy okres wzajemnych wpływów kulturowych i muzycznych. Zachowane przekazy źródłowe, jakkolwiek nieliczne i rozproszone (dokumenty normatywne, relacje kronikarskie i dziennikarskie, komentarze obserwatorów i badaczy, ikonografia, zapisy nutowe, dźwiękowe i filmowe) pozwoliły na zarysowanie dziejów kształtowania się wzajemnych relacji muzycznych obydwu grup narodowościowych. Artykuł koncentruje się jednak przede wszystkim na stanie tych relacji w wieku XIX, ograniczonych do nurtu kultury popularnej. Na przykładzie prac Oskara Kolberga ukazany został ówczesny repertuar społeczności żydowskiej, postrzegany i przyjmowany przez społeczność polską. Następnie przedstawione zostały muzyczne zespoły żydowskie grające także dla Polaków oraz specjalnie wyróżnione przez ówczesnych publicystów postacie szczególnie popularnych muzyków żydowskich. Artykuł prezentuje też sposób ukazywania Żydów i ich kultury muzycznej przez polskich publicystów i w ekspresji muzycznej przedstawicieli społeczności chłopskich i miejskich. Artykuł wykazał, że wizerunek Żyda i jego kultury muzycznej ukazywany przez poszczególne warstwy społeczności polskiej w XIX wieku był bardzo zróżnicowany. Wirtuozeria muzyków żydowskich budziła zainteresowanie i podziw polskiej inteligencji oraz zyskała swą zmitologizowaną personifikację w literackiej postaci Jankiela. Niższe warstwy społeczne, podejmując wątki żydowskie we własnej ekspresji muzycznej, często odreażowały konflikty interesów doświadczane w kontaktach z Żydami reprezentującymi gospodarkę przedkapitaлистyczną. Żydzi w sytuacjach obrzędowych i zwyczajowych stanowili ważne symbole obrzędowe sprowadzające dostatek, a sama ich obecność w formach teatralnych postrzegana była także jako dowód na prawdziwość wydarzeń biblijnych. Obecne w ekspresji muzycznej społeczności polskiej odwołania do kultury żydowskiej były ograniczone do najpowszechniejszych stereotypów, co świadczy o powierzchowności kontaktów między obydwoma społecznościami. Na tym tle sam idiom muzyki żydowskiej znacznie lepiej był rozumiany, naśladowany i kopiowany.

SŁOWA KLUCZOWE

żydowska muzyka ludowa, muzycy żydowscy, klezmerzy, instrumenty muzyczne, polska muzyka ludowa, pieśni o żydach, stereotypy, mity, fantazmaty

TOMASZ NOWAK

dr hab. nauk o sztuce. Absolwent studiów muzykologicznych (UW 1997), doktoranckich (UW 2003), podyplomowych studiów teorii tańca (AMFC 2005) i menedżerskich (UW 2006). Od 1997 r. wykłada w Instytucie Muzykologii UW (obecnie adiunkt). Gościennie wykłada także w Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina. Autor trzech książek oraz ponad sześćdziesięciu artykułów naukowych głównie z zakresu tradycyjnej muzyki i tańca w Polsce i krajach sąsiednich, jak też problematyki tańców narodowych (m.in. *Taniec narodowy w polskim kanonie kultury. Źródła, geneza, przemiany*, Warszawa 2016; *The Myth of Polishness in Polish Dances*, „Musicology Today” 2018; *Tradycje tańców towarzyszących obrzędowi kołędniczemu*, w: *Kołędowanie na Rzeszowszczyźnie*, red. K. Smyk, J. Dragan, Kolbuszowa-Kraków 2019). Laureat Nagrody „CLIO” (III st. 2006, wyróżnienie 2017), Nagrody im. ks. prof. Hieronima Feichta (2007), nagrody za najlepszą pracę pisemną z zakresu historii muzyki polskiej (2016), odznaczony m.in. Brązowym Krzyżem Zasługi i Odznaką Honorową „Zasłużony dla Kultury Polskiej”.