

Melodie chasydzkie.

Izrael ben Eliezer i chasydyzm

Trudna sytuacja polityczna i gospodarcza Polski w XVIII wieku, powstanie Chmielnickiego, wynikiem którego była tak wielka liczba zabitych Żydów dająca się porównać wyłącznie z masową ich eksterminacją podczas II wojny światowej, kolejni fałszywi prorocy i mesjasze: Sabataj Cwi i Jakob Frank, pogłębiający nieufność wobec nauczycieli, kryzys osłabiający autorytet dotychczasowych przywódców — wszystko to składa się na obraz czasów, w jakich przyszedł na świat Izrael ben Eliezer (1668 r.).

W jego biografii często pojawia się stwierdzenie, jakoby był wyrazicielem poglądów, które wielu jemu współczesnych nosiło w sobie, i które — głośno nazwane — porwały za sobą tłumy zwolenników. Niech ilustracją spojrzenia chasydów na siebie samych będzie ta oto historia:

Pewnego dnia rabin Szalom Dow Ber Schneerson z Lubawicz (1860–1920) spacerował wraz z kilkoma towarzyszami, przeciwnikami chasydyzmu, po wiedeńskim Praterze. Jego oponenci utrzymywali, że chasydzkie nowinki idą zbyt daleko i mogą zagrozić tradycyjnemu judaizmowi. Rabin Schneerson wskazał na piękny kwiat rosnący przy ścieżce. „Nie sądzicie, że jest piękny?” — zapytał. „W istocie” — odparli spacerowicze. „Czy zauważyliście go wcześniej, nim go wam wskazałem?” „Nie” — przyznali. „Czy sądzicie zatem, że stworzyłem kwiat w tej właśnie chwili?” „Ależ skąd! On był tutaj wcześniej, po prostu zwróciłeś nań naszą uwagę”. (Kanovsky 1998–2001)

Chasydyzm w rozumieniu jego wyznawców ma być nurtem judaizmu, w którym akcentuje się konieczność poszukiwania bezpośrednich relacji z Bogiem i intensyfikację modlitwy, w której podkreśla się bliskość Boga oraz wzbudzenie świadomości Jego stałej obecności. W nauce Baal Szem Towa znajdujemy uzasadnienie i źródło jego przekonań.

Według niego wszystko ma znaczenie: każde słowo, czyn, myśl. Wszystko też ma cel. Począwszy od opadania liści na wietrze, skończywszy na wielkich zwrotach w historii ludzkości. Wszystko wpisane jest w Bożą Opatrzność.

Zaznacza się tu jeszcze jeden ciekawy aspekt chasydyzmu: postrzeganie Boga jako

Stwórcy i jako Podtrzymującego w istnieniu. Bóg chasyda to Osoba zaangażowana w dzieje człowieka. Nie uzależniona od nich i nimi ograniczona, ale wolna i swą wolność realizująca w porozumieniu z człowiekiem.

W nauce Beszta widoczne jest intuicyjne ciążenie ku dobru. Wiara w to, że wszystko, co stworzył Bóg, jest dobre i że w rzeczywistości nie da się przeprowadzić zdecydowanego rozgraniczenia między dobrem a złem. Wszystko, co kieruje ludzi ku Bogu, z czego można powstać, by podążać ku Niemu — jest dobrem (*gam cu letowa* — „to także wyjdzie na dobre”). Wszystkie Jego działania i „dotyk” Opatrzności służą wyłącznie słusznemu celowi. Zatem człowiek żyje w świecie z konieczności dobrym, w którego naturę wpisane jest dobro. Daje mu to też pewność, że cokolwiek uczyni i cokolwiek się stanie, droga do Boga i do szczęścia pozostaje przed nim otwarta.

Ważnym elementem nauczania Baal Szem Towa było twierdzenie, że istotą religijności nie jest zdobywanie, poszerzanie wiedzy intelektualnej, ale prosta wiara. Twierdził on, iż czynienie dobra i ufność wobec Stwórcy znaczą w Jego oczach więcej niż doskonała znajomość prawa moralnego i uniesienia mistyczne.

Nie znaczy to jednak, że chasydyzm ma być karykaturą judaizmu, jego banalizacją czy uproszczeniem. W rzeczywistości nie zmienia niczego, a tylko akcentuje wybrane aspekty. Nie jest prawdą, że chasydzi koncentrują się wyłącznie na swoim związku z Bogiem, lekceważąc wypełnianie prawa zawartego w Torze. Nie jest również prawdą, że mitnagdim studiują Torę, zapominając o duchu, który skrywa się za literą prawa. Księga Zohar poucza, że Bóg i Tora są *de facto* tym samym i nie da się ich rozdzielić. (Kanovsky 1998 – 2001)

Uzasadnienie konieczności wypełniania Prawa w chasydyzmie nie podaje jako argumentów wyłącznie poprawności współżycia międzyludzkiego czy prostego zobowiązania wobec Stwórcy. Nie stwarza w ogóle poczucia przymusu czy konieczności, powinności i moralnego zniewolenia, ale wznosi człowieka na zdecydowanie wyższy poziom. Pozwala mu wraz z Bogiem dbać o ład rzeczywistości, kształtować nie tylko swoje życie, ale dzieje całego wszechświata — wpływać na teraźniejszość i przyszłość, zmieniać siebie i jednocześnie innych. A i to nie na zasadzie wielkiego powołania czy misji, które skończą się osiągnąwszy określony cel, ale dobrowolnego przyjęcia skierowanego przez Boga do człowieka — zaproszenia do wieczności. Pobożny Żyd — aby odnaleźć równowagę — powinien w równym stopniu przejmować się Dawcą Tory, Bogiem i wszystkim tym, co Bóg pragnie, by było nam wiadome, oraz samą Torą i koncepcją, że każda litera w niej i każda chwila, w której realizujemy zapisane w Torze prawo, mają znaczenie kosmiczne. (Kanovsky 1998–2001)

„Przykazanie wielkie — zawsze radość”. Jest to jedno z ulubionych powiedzeń chasydów. Swoimi korzeniami sięga do nauki rabiego Izraela Ben Eliezera, który twierdził, że życie jest

pełne radości i może być radosne pomimo wszystko i ponad wszystkim. Radość chasydów bazuje na omówionym wcześniej przekonaniu, że wszystko od Boga się wywodzi i ku Bogu zmierza, że nie istnieje siła, która mogłaby odłączyć człowieka od jego Stwórcy. Fakt ten jest podstawą chasydzkiej radości i beztronski. Radość jest naturalnym stanem człowieka. Natomiast melancholia jest wielką przeszkodą w służbie Bogu. Nawet jeśli człowiek potyka się i grzeszy, nie powinien stawać się zbyt smutny, ponieważ to uniemożliwia służenie Bogu przez wielbienie Go (Encyclopedia Judaica 2006). Dochodzi tu do ciekawego przewartościowania pojęć. W byciu religijnym przestaje być najważniejsze czynienie abstrakcyjnego dobra, trzymanie się imperatywów, ale na plan pierwszy wysuwa się dążenie do szczęścia, w którym Beszt upatruje potwierdzenia harmonii człowieka z otaczającym go światem i samym Bogiem. Jednocześnie oddaje w ręce człowieka odpowiedzialność za własne postępowanie i czyni go sobie samemu bliższym. Zaprasza do pełniejszego poznania siebie i Boga. Dowartościowuje najslabiej wykształconych, którym po raz kolejny udowadnia, że nie wiedza i spekulacje zbliżają człowieka do Stwórcy, ale pokora, oddanie i szczerść.

Jednocześnie opisując rolę nauczyciela-chasyda Beszt stwierdza, że jego zadaniem nie jest uświadamianie człowiekowi tego, czego jeszcze nie wie, ale przypominanie o tym, czego już się dowiedział. Nauczyciel potrzebny jest na określonym etapie życia, by pomagać w konkretnych sytuacjach. Rebe jest kimś więcej niż tylko nauczycielem, więcej niż charyzmatyczną figurą. To przywódca Żydów, wzór tego, kim każdy Żyd może się stać, przewodnikiem wskazującym każdemu jego własną drogę do Boga. Typowym Rebem był, rzecz jasna, Mojżesz, którego nazywamy przecież Mosze Rabejnu. Także i Rebe stanowi paradygmat Żyda, dla którego cel życia zasadza się na zbliżaniu do siebie Boga i Żydów. Rebe jest wzorem właściwego zachowania, doradcą, nauczycielem, mistrzem (Kanovsky 1998–2001).

Szczególnie chasydyzm podkreśla zestawienie relacji człowiek — Bóg z relacją dziecko — ojciec. To porównanie prowadzić ma do dwóch wniosków: po pierwsze dowartościowuje człowieka, który może osobiście zwracać się do Boga, co więcej — metaforycznie można założyć, że będzie z radością przez tego Boga wysłuchany. Po drugie, Bóg ponownie jawi się nam jako ktoś zaangażowany w los człowieka, indywidualnie traktujący każde spośród swych dzieci.

Najprostszą drogą do Boga proponowaną przez chasydyzm jest modlitwa. Ufne, dziecięce, szczerze oddanie się Mu, obiektywne postrzeganie siebie i równie uczciwa konfrontacja ze Stwórcą są tym, co pewnie prowadzi człowieka do bram Królestwa Bożego. Według Chabadu modlitwa nie stanowi garbu na drodze prowadzącej do Boga, ale przeciwnie — sama jest tą drogą. Płynąca z serca modlitwa, podczas której intelektualne

i emocjonalne władze człowieka koncentrują się na jednym celu, jest najwłaściwszym sposobem uzyskania łączności z Bogiem (Kanovsky 1998–2001). Chasydyzm nie skupia się na pojęciu odległego wyzwolenia, przyszłego oglądania Boga twarzą w twarz, ale poszukuje Go już na ziemi. Dla chasyda oczywiste jest, że łatwo znaleźć Boga w świętości i cnocie, ale prawdziwe poszukiwania zaczynają się w mniej wyraźnej, zamazanej codzienności, w tym co najmniejsze — gdzie Bóg również jest obecny, choć ukryty.

Biografowie Baal Szem Towa owo podkreślenie radości życia, konieczności promieniowania dobrocią, miłością — wiążą ze słowami, jakie skierował do niego umierający ojciec: „Nie bój się niczego, jedynie samego Boga. Kochaj wszystkich Żydów całym swoim sercem i całą duszą” (www.chabad.org).

Muzyka w chasydyzmie

“Według pierwszej definicji termin muzyka chasydzka obejmuje całość praktyki muzycznej w społeczności chasydzkiej. Według innej (...) każda muzyka w „stylu chasydzkim” jest chasydzka” (Encyclopedia Judaica 2006). Można by spróbować odnaleźć te cechy muzyki chasydzkiej, które są charakterystyczne wyłącznie dla niej, opracować odpowiednie kryteria oddzielające ją od pozostałej twórczości muzycznej — dotychczas jednak takiej pracy nie podjęto. Chasydzi wypracowali własne terminy i rozgraniczenia, jednak nie przełożono ich dotychczas na język etnomuzykologii. Nie istnieje też żadna praca, która podjęłaby się uporządkowania materiału muzyki chasydzkiej lub chociażby jego części.

Uściślanie tego rodzaju definicji jest odwiecznym problemem muzykologii. Często nie da się jednoznacznie ustalić zakresu twórczości muzycznej narodu osiadłego na stałe w jednym punkcie świata, cóż dopiero mówić o chasydach...

O muzyce chasydzkiej pisał Abraham Zevi „Idelsohn, którego 10-tomowy *Thesaurus* poświęcony jest pieśniom chasydzkim. Idelsohn opiera swoje analizy na bardzo luźnych definicjach form i typów skali, kryteriach nie wystarczających dla utworzenia jednoznacznych i dokładnych definicji” (Encyclopedia Judaica 2006). Tym, czego brakło antologii Idelsohna, było rozgraniczenie i podział materiału. W jego pracy pojawiają się razem kompozycje wokalne, instrumentalne, muzyka liturgiczna i taneczna z różnych dynastii chasydzkich. Dla uściślenia i poprawności analizy należałoby zacząć od podzielenia materiału zgodnie z czasem i miejscem powstania. Z kolei poprawienie tej pracy dziś nie jest możliwe ze względu na czas jej powstania i związane z tym zmiany, jakie zaszły w ciągu ostatnich ponad 50 lat. Odnalezienie niezmiennego materiału muzycznego należałoby rozpocząć od terenów niedotkniętych holokaustem: Izraela czy Stanów Zjednoczonych. Jednak żyjący dziś członkowie rodzin chasydzkich potrafią powtórzyć tylko wycinek zapisanych niegdyś melodii, mogąc polegać jedynie na własnej pamięci.

Poza upływem czasu i charakterystycznym dla tradycji ustnej modyfikowaniem melodii przez ich wykonawców, do wprowadzania zmian w muzyce chasydzkiej przyczynia się również współcześnie zachodzący proces globalizacji. Ogólna dostępność mediów sprawia, że w każdym zakątku świata mieszają się cechy typowe dla różnych kultur muzycznych.

Współcześnie pojawiają się dwie tendencje w przekazie muzyki chasydzkiej. Pierwsza dąży do jak najwierniejszego oddania jej tradycyjnego kształtu, broniąc się przed obcymi wpływami. Druga dopuszcza pojawianie się tych elementów, korzystanie z zapożyczeń oraz mieszanie twórczości chasydzkiej różnych dynastii, z których każda posiadała niegdyś swój odrębny repertuar muzyczny.

Ważnym zagadnieniem przy omawianiu tej muzyki jest też zwrócenie uwagi na wpływ, jaki na muzykę chasydzką wywarł folklor rosyjski, ukraiński, polski, węgierski, rumuński, turecki. Są to jednocześnie tereny najliczniej zamieszkane przez chasydów i „rdzenne” dla tego nurtu judaizmu. W związku z szeregiem zapożyczeń z muzyki ludowej wymienionych obszarów pojawia się czasem pytanie o rzeczywistą odrębność twórczości chasydów. „Twierdzenie to ignoruje oczywisty proces przekształceń i ponownego tworzenia (*re-creation*), które pojawiały się w tych melodiach podczas ich adaptacji przez społeczność chasydzką wraz z dołączeniem do nich jej indywidualnego rysu muzycznego” (Encyclopedia Judaica 2006).

Każdy przejaw twórczości chasydzkiej naznaczony jest *nizozot* („Bożymi iskrami” — chasydzi wyróżniają 3 etapy procesu tworzenia świata przez Boga. Pierwszy miał polegać na umieszczeniu przez Boga iskierek miłości w szklanym naczyniu. Drugi etap to pęknięcie naczynia. Zaś ramy trzeciego wyznacza zbieranie iskier Bożej miłości po całym świecie). Do każdej przejętej melodii ludowej chasydzi dołączają „sferę świętości” (Encyclopedia Judaica 2006). W praktyce przejawia się to w alegorycznym traktowaniu przejętych tekstów bądź dodaniem wątku alegorycznego do już istniejącego. Czasem dopasowuje się nowy tekst do melodii, a jeszcze częściej w ogóle ograbia melodię z tekstu, tworząc pieśni bez słów, *niguny*. Niejednokrotnie też zachowywano istniejące melodie wraz z oryginalnym tekstem — jak to się dzieje chociażby w *Piosence zegarowej* rabina Izaaka Eizika Tauba. Najczęściej jednak odnalezienie źródła w nowej wersji wymaga zestawienia oryginalnej melodii z jej wersją chasydzką.

Chasydzka teoria muzyki

Już w pierwszych pismach chasydów przy omawianiu zagadnień związanych z modlitwą pojawia się termin *kawanah*, oznaczający intencję, rzeczywiste ukierunkowanie myśli ku Bogu, skupienie, koncentrację. W związku z tym wielu cadyków twierdzi, że muzyka, śpiew

stoją wyżej niż modlitwa słowna. Tezę tę potwierdza wielka liczba nigunów chasydzkich — melodii pozbawionych tekstu. Przewaga muzyki nad słowem charakterystyczna jest też dla śpiewanych partii modlitw chasydzkich. W zasadzie nie ma tu miejsca na spór o prymat melodii bądź tekstu — wszystko podporządkowane jest wyrazowi muzyki. W śpiewie tego rodzaju tekst zdaje się w ogóle nie istnieć, zaś słyszana muzyka jest tylko środkiem wyrazu dla niewyrażalnego.

W myśleniu chasydów muzyka jest też nierozdzielnie powiązana z ruchem. Myśliciele chasydzcy niejednokrotnie podkreślali wielkie zalety tańca jako połączenia muzyki i ruchu. Sama modlitwa śpiewana ściśle łączy się tu z ruchem całego ciała, rąk, klaskaniem.

O tym, jak wielka jest rola muzyki w życiu chasyda, świadczą pisma przeciwników chasydyzmu, którzy jako jedną z cech różniących go od ortodoksyjnego judaizmu wskazywali na niewspółmierne wywyższenie muzyki, tworzonej również przez cadyków.

Analiza wybranych nigunów

Nigun – w języku hebrajskim termin ten tłumaczy się jako „melodia”. W praktyce rozumiany jest dwojako: jako melodia, pod którą podkłada się różne teksty (mówi się wówczas o śpiewaniu „na *nigun* X”) bądź pieśń bez słów, czyli zazwyczaj prosta, często bazująca na folklorze Europy Wschodniej melodia, która nie posiada tekstu słownego, a kolejne dźwięki odśpiewywane są przez podstawienie pozbawionych znaczenia sylab. Czym zatem *nigun* różni się od dziecięcego gaworzenia? Można by powiedzieć, że *nigun* niekoniecznie chce się czymś od niego różnić. Jako jeden z gatunków muzyki chasydzkiej ma przecież oddawać prostotę i radość człowieka, który w relacji z Bogiem widzi siebie jako dziecko Wszechmogącego Ojca.

Niemniej jednak nigunom daleko jest do klasycznych, niemowlęcych prób wydawania z siebie pierwszych dźwięków. Zdecydowaną większość melodii chasydzkich moglibyśmy uszeregować w trzech grupach:

- 1) oparte na systemie dur-moll, europejskiej harmonice funkcyjnej;
- 2) czerpiące z muzyki ludowej Europy Wschodniej;
- 3) oparte na jednej ze skal żydowskich.

Autorstwo nigunów często jest anonimowe. Przede wszystkim dlatego, że mając gotową melodię zaczerpniętą z folkloru – proste sylaby w sposób zupełnie dowolny podłożyć może każdy. Istnieją też niguny pisane przez rabinów, w tych z kolei widać zdecydowanie wyższy stopień komplikacji, przynajmniej elementarne wykształcenie muzyczne autora. Przejdźmy zatem do szczegółowej charakterystyki.

Nigun Rikud (na podstawie Chabad Melodies – Volume 1 (1))

Utrzymany w radosnym charakterze, oscyluje między tonacją g-moll i B-dur. Rozpoczyna go charakterystyczna marszowa grupa rytmiczna, wprowadzająca już na początku zdecydowanie, jasność, konkretny i jednoznaczny przekaz.

Począwszy od tego nigunu nasuwa się refleksja, iż mimo braku treści wyrażonej słowami każda z chasydzkich melodii niesie z sobą określone przesłanie, ma niesamowitą siłę ekspresji. W prostej melodii i kilku sylabach zawiera gigantyczną paletę ludzkich emocji, stanów, nastrojów, myśli.

Z muzycznego punktu widzenia wyraża się to najpierw w skoncentrowanym rytmie, połączonym z melodią opartą na jednym dźwięku. Większą swobodę melodia osiąga w takcie 4. Składają się na to dwa czynniki: po pierwsze — czterodźwiękowa wstępująca progresja melodyczna, która w zestawieniu z wcześniejszą repetycją jednego dźwięku daje przedsmak późniejszej „ekstrawagancji”, po drugie — czterotaktowy motyw ulega powtórzeniu, zaś w dalszej części następuje rozwinięcie taktu 4.

W całym nigunie mamy do czynienia z gradacją radości, otwartości. Gdy przyjrzeć się taktom 5-8, zauważamy tam ewolucję taktu 4., co wskazuje z jednej strony na logikę kompozycji, jej ciągłość, z drugiej — na wprowadzenie przemyślanej przez kompozytora formy. Wyraźnym celem tego zabiegu jest stopniowe wprowadzanie większego napięcia, narastanie emocji. Niewątpliwie przyczynia się do tego pojawienie się melizmatyki, którą obserwujemy począwszy od 4 taktu, kiedy na wspomnianym wcześniej 4-nutowym wznoszącym motywie melodycznym pojawia się jedna sylaba: a. Ascendentalny kierunek linii melodycznej w połączeniu ze swobodnym już aparatem mowy daje wrażenie większej lekkości, choć ciągle kontrolowanej przez marszową rytmikę. Ważnym zabiegiem w tym fragmencie jest też repetycja b¹ w takcie 6 i 7.

Zestawiając odcinek z taktów 5-8 z kształtowaniem linii melodycznej w taktach 9-14, dostrzegamy przede wszystkim ich podobieństwo. Jednak pomysłem kompozytorskim, który w tym miejscu przyczynia się do wzmożenia emocjonalności nigunu, jest przeniesienie melodii o tercję w górę. Stąd i wspomniana przed chwilą repetycja jednego dźwięku przenosi się z b¹ na d².

Ostatnie 4 takty są powtórzeniem melodii z taktów 5-8. Mamy tu więc do czynienia z łatwą do opisaną budową formalną:

A (A) B C (C) B

Powyższe omówienie nigunu jest próbą nazwania zabiegów użytych w kompozycji i rozłożenia budowanej przez nią radości na czynniki pierwsze. Wnioski są w pewnej mierze paradoksalne, pozwalające mówić o doskonałym zespoleniu prostoty ze wzniosłością. Po pierwsze, na przestrzeni 17 taktów użyto 6 dźwięków. Cała melodia porusza się w obrębie

kwinty, z dwukrotnym skokiem na d^1 . Nie ma tu żadnej chromatyki, jest to prosta, żeby nie powiedzieć prymitywna melodia ludowa, w dodatku pozbawiona tekstu, bez wielkiego przesłania i wszystkiego tego, co w naszym rozumieniu mogłoby uchodzić za przejaw artyzmu. Po drugie, niepowtarzalne połączenie prostoty budowy ze specyficznym i niepozbawionym pewnych zasad wykonawstwem daje w rezultacie porywający efekt! Niguny są częścią życia chasydów, służą wyrażaniu emocji, myśli, tego co człowiekowi najbliższe, w sposób prosty i zrozumiały. „Największe przykazanie – zawsze radość!” Szczerłość jest w nich jakby myślą przewodnią, która nie tyle przykrywa artystyczne niedostatki, co je wręcz prowokuje.

Kolejna wersja tego nigunu (Chabad Melodies — Volume 1 (2)) również utrzymana jest w marszowej rytmice, posiada metrum parzyste, wszystkie cechy charakterystyczne dla tego gatunku muzycznego.

I tak: pierwsze dwa takty, z charakterystyczną — bo uporządkowaną — rytmiką, powtarzają się czterokrotnie. Podobnie jak w poprzedniej wersji tego nigunu, występujące tu sylaby wykonywane są szybko, zwarcie, precyzyjnie. I również analogicznie — sytuacja zmienia się na przełomie 8 i 9 taktu, gdzie melodia wznosi się do wyższych rejestrów, z d^1 przechodzi na c^2 . W tym miejscu rozpoczyna się druga część nigunu, gdzie następuje wzrost napięcia, kumulacja emocji. Odcinek melodyczny zawarty w taktach 9-12 jest też najbardziej swobodnym w całej kompozycji. Decyduje o tym przede wszystkim rytm — już nie marszowy, pojawiają się stosunkowo dłuższe wartości rytmiczne, śpiewane z większym rozmachem. Melodia prowadzona jest już nie między dźwiękami d^1 - a^1 , ale zostaje przeniesiona do wyższego rejestru i prowadzona w ambitus kwarty, między g^1 - c^2 , dając tym razem wrażenie ukojenia, odpoczynku. Część ta obejmuje cztery takty (9-12). Po niej następuje odcinek marszowy — różny o tego, który rozpoczynał nigun. Motyw czołowy zapisany jest tu za pomocą ósemek, ale przed każdą parą pojawia się przednutka, która skraca pierwszą ósemkę

z pary, dając złudzenie powtarzania grupy dwie szesnastki — ósemka, czyli układu odwrotnego do tego, z jakim mieliśmy do czynienia dotychczas. Wszystkie te grupy, podobnie jak w pierwszej wersji nigunu, budują zdecydowany, dynamiczny charakter.

Druga część melodii posiada ciekawą budowę formalną. Po taktach 9-12 następuje omówiony wyżej 4-taktowy odcinek marszowy, po którym oba te motywy powtarzają się w niezmienionej kolejności. Zatem schemat formalny całości można by rozpisać następująco:

A (a a a) B (b c) B (b c)

1 *Allegro*
dwutaktowy schemat rytmiczny, wytmika marszowa

przejście z d1 - - - na c2

dłuższe wartości rytmiczne

powrót rytmiki marszowej

Jako ostatni przykład Nigun Rikud (Chabad Melodies – Volume 5) przytaczam wersję najsłabiej związaną ze stylistyką marszową (aczkolwiek nie jedyną tego rodzaju). Rozpoczyna ją szeroka fraza melodyczna: łuk melodyczny zainicjowany skokiem seksty z d¹ na b¹, z którego melodia opada ruchem sekundowym ponownie na d¹.

Dzięki takiemu ukształtowaniu melodii wyraźnie widać, na jakiej skali się opiera. W tym przypadku jest to o tyle istotne, że nie mamy już do czynienia z żadną z europejskich odmian, ale ze skalą żydowską, *frejgisz*, z jej charakterystyczną sekundą zwiększoną między II a III

stopniem. Również w wypadku tego nigunu melodia jest prosta, łatwo zapamiętywana, dzięki progresywnemu powtarzaniu tych samych motywów i niestosowaniu skomplikowanych grup rytmicznych. Zwraca uwagę także skok w pierwszej volcie pierwszego odcinka melodii z a¹ na d². Pojawia się tu jak wykrzyknienie, wezwanie do przebudzenia, zaproszenie do zabawy, wspólnej radości. Tego rodzaju zakończenia pojawiają się czasem w muzyce chasydzkiej. Dość znanym przykładem może tu być pieśń *Szalom aleichem*, gdzie na słowie *eljon* przy jednym z powtórzeń każdego wersu pojawia się analogiczny skok.

Ważną i charakterystyczną cechą melodii żydowskich są też repetycje pojedynczych dźwięków, przykładem może być tu fis¹ w takcie 1 i d¹ w takcie 2. Wszystkie te zabiegi przyczyniają się do tworzenia przesłania muzycznego, budowania radości: szeroka, narracyjna fraza inicjalna, zawadiackie powtórzenie dźwięku fis¹, znów falista linia melodyczna, która ma zatuszować ten mały „wybryk”, brak powagi, by po czterech dźwiękach pozwolić dojść do głosu repetycji na dźwięku d¹! Ta gra nastrojów, połączenie humoru, zaczepności muzyki z jej powagą, ułożeniem — daje niezwykłą panoramę nastrojów w jednej tylko linijce. Po dwóch pierwszych taktach tę „zadziorność” potwierdza synkopowany rytm: mało ułożony, subtelny, dystyngowany, za to prosty, bezpośredni, swobodny i beztroski. Począwszy od taktu 5 stykamy się z kolejną fascynującą cechą muzyki żydowskiej, wykorzystaniem możliwości, jakie daje wprowadzenie frejgisz. Takty 5-6 wyraźnie utrzymywane są w tonacji G-dur, mają charakter radosny, lekki, a jednocześnie skok na d¹ i pojawiający się tam rytm — iście marszowy — stwarzają wrażenie stanowczości. Jak gdyby nigdy nic, ten jednotaktowy motyw jest powtórzony. W takcie 7 natomiast kompozytor melodii rezygnuje z kasownika przy b i wraca do przykluczowego bemola, przez co przechodzimy do tonacji g-moll, momentalnie nastrój zmienia się na smutny, melancholijny, refleksyjny... Bogactwo muzyki chasydzkiej jest czymś jedynym w swoim rodzaju. Rzadko w muzyce ludowej spotyka się tak szeroką grę nastrojów na tak krótkim odcinku. W takcie 9 utrzymany zostaje charakter płaczący, smutny, melancholijny, kontynuacją jest takt 10 z równie często występującym w twórczości chasydów sekundowym ruchem descendentalnym melodii, z powtórzeniem każdego dźwięku. Jednak już w takcie 11 charakter ulega zmianie — melodia prowadzona jest po dźwiękach skali D-dur (tych, które wspólne są z g-moll), stąd wrażenie radości, przyływu energii. W tych też dwóch taktach stykamy się ze zjawiskiem fascynującym, które w Europie pojawia się jeszcze w muzyce cygańskiej, ze względu na specyfikę tamtej skali. Otóż w miejscu oznaczonym przez mnie wykrzyknikami mamy do czynienia z sekundą zwiększoną. Była już o niej mowa jako charakterystycznej cesze wykorzystanej tu skali, tym razem jednak odnajdujemy jej praktyczne zastosowanie. Często wspomnianą grę nastrojów dotychczas powstawała dzięki zmianom tonacji, różnorodności rytmiki, zmianom rejestrów — środkom technicznym, które możliwe są do wprowadzenia również na gruncie

muzyki europejskiej. Tym razem pewien rodzaj przeciwwagi emocjonalnej — w sposób naturalny dla tej skali — otrzymujemy dzięki obniżonemu II stopniowi. Dla ucha wychowanego w systemie dur-moll półton między II a I stopniem wprowadza pewne zachwianie, element melancholii. W takcie 13 pojawia się sytuacja analogiczna do taktu 3, tym razem rytm zostaje dodatkowo wzbogacony przez wprowadzenie szesnastek na pierwszej nucie z grupy. Zabieg ten wpływa na ożywienie ostatnich taktów melodii. Co równie charakterystyczne dla nigunów chasydzkich, ten sam zapis melodii może brzmieć skrajnie różnie w dwóch wykonaniach. W tym wypadku wiele zależy od temperamentu wykonawcy, jego adaptacji, rozumienia muzyki, sylab, jakie podłoży pod kolejne dźwięki, tego czy zdecyduje się traktować je melizmatycznie czy sylabicznie, wreszcie — od jego nastawienia.

Żeby pełniej uzmysłowić sobie, jak ważne jest zaangażowanie i pomysłowość wykonawcy, warto, myślę, przytoczyć jako przykład znaną piosenkę chasydzką *Az Der Rebbe*. Melodia — jak w większości przypadków — jest stosunkowo prosta, tekst niezbyt skomplikowany:

Kiedy Rebe śpiewa,
 Śpiewają wszyscy chasydzi.
 Kiedy Rebe tańczy,
 Tańczą wszyscy chasydzi.
 Kiedy Rebe śpi,
 Śpią wszyscy chasydzi.
 Kiedy Rebe się śmieje,
 Śmieją się wszyscy chasydzi.
 Kiedy Rebe je,

Jedzą wszyscy chasydzi.
Kiedy Rebe mówi,
Milczą wszyscy chasydzi.

Scalone jednak w prawidłowym wykonaniu, dają porywający efekt! Trudno sobie wyobrazić statyczne przedstawienie tego tekstu. Kiedy Rebe tańczy – tańczą wykonawcy, kiedy Rebe śpi – wykonawcy chrapią, kiedy Rebe się śmieje – śmieją się śpiewający.

Wielką zaletą nigunów jest to, że są wymagające. Muzyk, który nie zaangażuje się w śpiew, nie wprowadzi elementu ekspresji, nie da niczego od siebie — skazany jest na niepowodzenie.

Nigun Simcha

W pierwszej omawianej przez mnie wersji (Chabad Melodies – Volume 2) tej melodii wyraźnie dominuje radość, entuzjazm, energia. I właściwy muzyce chasydzkiej dystans. Obok fragmentów skocznych, wesołych, beztroskich, pojawiają się też kontrastujące z nimi: groźne, skupione, stanowcze. Spróbuję zatem nazwać środki, jakich używają dla tego celu kompozytorzy muzyki chasydzkiej.

Zacznę od szerokiej frazy melodycznej, identycznej jak w Nigun Rikud (wersji trzeciej). Przyglądając się tylko nagraniem Chabadu można zobaczyć wyraźną różnicę w interpretacji tych samych 4 nut w porównaniu z poprzednim nigunem. O ile tamto wykonanie było dość ciężkie, w tym klarnet rozpoczynający *staccato* wnosi coś dokładnie odwrotnego: lekkość, subtelność, przyczajenie, prowokację. W momencie, gdy melodię wykonuje chór, nabiera ona zdecydowania, stanowczości, staje się bardziej „twarda”. Po pierwszym takcie, zawierającym wzmiankowany już motyw, pojawia się kolejny — z równie specyficzną melodyką i rytmiką. Można tu mówić o wzroście napięcia i silnej ekspresji, szczególnie dzięki naturalnie pojawiającemu się na wznoszącej linii melodycznej *crescendo*, wzmocnionemu dodatkowo skokiem z a^1 na d^2 . W takcie trzecim powraca zawartość pierwszego, natomiast w czwartym twórca nigunu wprowadza charakterystyczny marszowy rytm oraz tryb durowy melodii (D-dur). Owo wesołe zakończenie stanowi pomost między pierwszym czterotaktowym odcinkiem a dalszą częścią nigunu, gdzie melodia przeniesiona do wyższego rejestru przechodzi w tryb durowy, taneczna rytmika podkreśla wesoły, beztroski nastrój, lekkość tego odcinka. Swoboda, entuzjazm, lekkość, kumulują się w takcie 8, gdzie kompozytor wprowadza dźwięk cis^2 , wychodząc poza ramy tonacji G-dur, co rodzi szczególne napięcie — rozwiązane dzięki zawieszeniu tego odcinka na dźwięku a^1 . Ponownie pojawia się tu zabieg zmiany rejestru. Pierwsze 4 takty nigunu najpełniej wykorzystują dźwięki: d^1 - g^1 , zaś w taktach 5-8 zdecydowanie przeważają: g^1 - c^2 . Rozwój zapoczątkowanego tam nastroju radości następuje w części dalszej. Możemy w niej mówić o naprzemienności dwóch

dwutaktowych motywów. Pierwszy utrzymany jest w konwencji radości, beztróski, z powtarzającym się dźwiękiem stałym d^2 , opadającą ruchem sekundowym melodią, w trybie durowym; drugi jest kontrastujący, melodia występuje w trybie molowym, nie ma w nim skoczego rytmu, następuje wydłużenie i wyrównanie wartości. Po raz kolejny chasydzi tworzą tu szeroką panoramę nastrojów na bardzo krótkiej przestrzeni.

Allegro
mf

zdecydowane wejście - najpierw szeroka fraza mel., w 2 takcie wzrost napięcia

kontrast: tryb durowy, lekka, lekkość, radość, swoboda
precyzyjna, drobna dynamika

ekstrawagancja! radość, prostota, szczerłość, swoboda

kontrast: tryb molowy charakterystyczny
uproszczenie rytmiki w wykonaniu skok

Kolejna wersja Nigun Simcho (Chabad Melodies – Volume 3), utrzymana w tonacji f-moll, wyraźnie odwołuje się również do zdobyczy harmoniki funkcyjnej. W zapisie nutowym rzucają się w oczy rozłożone trójdźwięki, na których bazuje melodia. Czerwonym kółeczkiem oznaczyłam te dźwięki, które wchodzą w skład akordu tonicznego, zaś zielonym te, które stanowią subdominantę. W zasadzie cały nigun opiera się na składnikach akordów dwóch funkcji harmoniczych. Stąd może się zdawać wyjątkowo bliski systemowi funkcj-nemu, a jednocześnie wypełnienie trójdźwięków przywodzi na myśl inną kulturę muzyczną, wschodnie wpływy. Jeśliby wierzyć wspomnieniom o muzyce żydowskiej sprzed naszej ery, musiałyby być podobna do śpiewów muezinów, nie dotyczyć konkretnych dźwięków, jak to ma miejsce w systemie równomiernie temperowanym, ale stosować szczególny rodzaj wibrata. Reminiscencji takiego śpiewu moglibyśmy dopatrywać się w tych wszystkich opadających liniach melodycznych, gdzie dźwięki bywają powtarzane dwukrotnie bądź „okrążane” przez sąsiadujące, jak np. na przełomie taktów 17 i 18 w omawianym nigunie. Brak jednak materiału porównawczego nie pozwala na tak daleko idące wnioski.

Odcinek pierwszy ma charakter marszowy — wskazuje na to zarówno rytmika, jak i prosta melodyka, oparta na trójdźwięku f-moll oraz stosująca repetycje dźwięków. W pierwszych ośmiu taktach obserwujemy już rosnące napięcie, stopniowe nawarstwianie emocji przez podnoszenie rejestru. Charakterystyczne i łatwo wyłapywane audytywnie jest tu dojsście

po dźwiękach akordu f-moll do f^2 w pierwszej volcie tego odcinka. Część ta ma charakter zdecydowany, stanowczy, dynamiczny. Odcinek drugi rozpoczyna się od dźwięku f^2 . Melodyka i rytmika są tu jeszcze prostsze niż w odcinku poprzednim, umieszczenie ich jednak w tak wysokim rejestrze prowadzi do wielkiej siły i dynamizmu tej części. Melodia oparta na trzech dźwiękach, przez zastosowanie skoków i logikę konstrukcji tchnie odwagą, braurą, pewnością. Płynne przejście do fragmentu opartego na subdominancie i precyzyjne wykonanie drobnego rytmu, jaki pojawia się w tym miejscu, są logiczną kontynuacją marsza — tu również pojawia się precyzyjna rytmika, a wznoszące frazy melodyczne sprawiają wrażenie kolejnych wykrzyknień. Natomiast zapoczątkowane w takcie 17 opadanie melodii stopniowo zmierza ku zakończeniu odcinka, oderwaniu od nawału emocji.

Takty 19-22 są analogiczne w stosunku do taktów 5-8. Pierwszy, pozornie różny, oparty jest na tych samych zasadach konstrukcji, trójdźwięku f-moll, kolejne są natomiast wiernym powtórzeniem.

Ostatnia przytoczona przeze mnie wersja Nigun Simcho (Chabad melodies — Volume 3 (2)) rozpoczyna się również w sposób zdecydowany. Rytmika jest prosta, odważna, stanowcza. Melodia biegnie od d^1 do c^2 , emanując coraz większą energią, po osiągnięciu c^2 opada. W pierwszej volcie pierwszego odcinka ma jeszcze kształt falisty — jakby starała się wzbąć i opadła po raz kolejny.

Począwszy od taktu 5 sięga wyżej, wprowadzając większe napięcie, nagromadzenie emocji, a jednocześnie pewne wyswobodzenie uzyskane dzięki ich wyrażeniu, co ujawnia się w opadającej linii melodycznej. W takcie 10 następuje jednak kolejna kulminacja, jakby

silniejsza reminiscencja tego, co było. Pojawia się tu jeszcze większe nagromadzenie wrażeń, uczuć, myśli, które przez chwilę utrzymują się na powtarzonym dźwięku d^2 . Potem powoli, z zaznaczającą się w każdym melodycznym łuku wolą życia, opadają... i może stąd to zaskakujące zakończenie — bez progresji melodycznej, bez wzniesienia na c^2 przed końcowym g^1 , ale z zatrzymaniem na b^1 .

W omawianym nigunie nie ma płynnych przejść dynamicznych. Można mówić o przygotowaniu kolejnych progów głośności, o ciężeniu ku dynamice tarasowej. Za tezę tą najskuteczniej przemawia wprowadzanie większych skoków interwałowych, pociągających za sobą również skoki rejestrowe w nowych odcinkach nigunu. Sytuacja taka pojawia się w takcie 5 oraz 10. Po takcie 5 ambitus z dotychczas rozciągniętego między dźwiękami d^1 - c^2 przechodzi na g^1 - es^2 , zaś po takcie 10 g^2 - g^1 .

The image shows a musical score for a nigun, consisting of five staves of music. The score is annotated with red text providing musical analysis. The annotations include: 'Ritmico 1' at the beginning; 'powtórzenie motywu pierwszego' above the first staff; 'krótki, zdecydowany motyw o charakterze marszowym' below the first staff; 'sekwencyjne zejście melodii' above the second staff; 'wzrost napięcia' below the second staff; 'opadanie rejestru - - - opadanie energii - - -' below the third staff; 'zamyknięcie odcinka' below the fourth staff; 'punkt kulminacyjny' above the fourth staff; 'stopniowe przyspieszanie ruchu i wzrost energii' above the fifth staff; 'wznoszenie i opadanie melodii zmierzające ku końcowi' below the fifth staff; 'odmienny niż zazwyczaj układ czteronutowy - kończący' below the fifth staff; and 'FINE' at the end of the piece.

Nigun Chassidei Maharash (Chabad Melodies – Volume 6)

Na formę i brzmienie tego nigunu składają się trzy podstawowe czynniki: po pierwsze, powtarzające się schematy rytmiczne a i b. Nie odnajdujemy ich w części pierwszej, jednak całą melodię wyraźnie spaja marszowa rytmika. Drugim ważnym elementem jest skala — w tym wypadku *frejgisz*. Charakterystyczne brzmienie sekundy zwiększonej między II a III stopniem wywiera wpływ na kształt i brzmienie całej melodii. Czynnikiem trzecim zaś jest sposób kształtowania fraz melodycznych. Tam, gdzie pojawia się stały schemat rytmiczny, występuje też stałość melodii, schemat interwałowy przenoszony do różnych rejestrów.

Nigun rozpoczyna zdecydowane wejście dźwięku repetycyjnego, w drugim i trzecim takcie opisanego za pomocą czterech sąsiadujących z sobą dźwięków. Falista linia melodyczna, połączona z wprowadzeniem skali Ahava Raba stwarza brzmienie... intrygujące. Połączenie marszowego rytmu, egzotycznie brzmiącej skali i prostej melodyki musi brzmieć tajemniczo i frapująco. W takcie 4 melodia wchodzi na wyższy pułap, zdaje się dopowiadać coś nowego do tej „tajemniczości”, tłumaczyć, usilnie przekonywać. Aż w takcie 5 zupełnie

otwarcie wprowadza dwie stanowcze, konkretne ćwierćnuty, po nich potok wyjaśniających ósemek — by powrócić do tajemniczego łuku melodycznego w takcie 7 (który jest też dokładnym powtórzeniem taktu 3 pierwszej volty). Począwszy od taktu 10 ponownie odnosimy wrażenie pewnej jasności, bliskości brzmienia. Najbliższe 3 takty ciążyą bowiem ku tonacji c-moll, stwarzając poczucie oczywistości i przewidywalności. Takty 16-19 są natomiast dokładnym powtórzeniem melodii z taktów 6-9. W nich też do głosu powraca charakterystyczne i fascynujące brzmienie *frejgisz*.

Co najbardziej charakterystyczne dla tej melodii, tworzące niepowtarzalną atmosferę, to wszystkie zastosowane w niej „mgiełki” — szybkie wartości wprowadzane w miejscu pojawienia się sekundy zwiększonej, które pojawiają się zniemacka i równie szybko znikają, pozostawiając poczucie niedosytu i zaciekawienie. Po raz kolejny obserwujemy wykorzystanie możliwości skali, która pozwala na szybkie i proste zmiany trybów, tonacji, grę nastrojów. Trzy pierwsze takty z kolei przywodzą na myśl muzykę Bliskiego i Dalekiego Wschodu, szesnastki na dwóch dźwiękach w takcie 3 (1 volta) kojarzą się przede wszystkim z tryłem instrument dętego, na przykład hinduskiej pungi.

Musical score for "Moderato 1" with annotations in red. The score is in 3/4 time and C minor. Annotations include: "charakter wstępu, „rozpędzanie” melodii" (measures 1-3), "opisywanie powtarzanego dźwięku z wyk. 2^o" (measures 4-5), "„tajemniczy”, egzotycznie brzmiący motyw" (measures 6-9), "----- bliskie ----- pokrewieństwo ----- z c-moll" (measures 10-15), "----- powrót -----" (measures 16-19), and "----- melodii ----- z taktów 6-9 -----" (measures 16-19).

Nigun Gaauim (Chabad Melodies – Volume 5)

Od poprzednich nigunów odróżnia go już choćby sam nastrój. Śpiewany jest powoli, nie ma tu żadnych skomplikowanych czy nawet drobnych wartości rytmicznych. Melodia jest spokojna, nie występują żadne większe napięcia, skoki. Posiada charakter gawędziarski. Wykonywany jakby od niechcienia, staje się smutną opowieścią... o czymkolwiek.

Inna jest wersja nutowa, a inne nagranie Chabadu — oba jednak oddają podstawową wymowę melodii. Nawet wprowadzenie marszowego rytmu w wykonaniu nie eliminuje bólu

i smutku ukrytego w melodii. Po raz kolejny można się zatem zastanowić, jak to się dzieje, że tych kilka nut przemawia tak silnie?

W wypadku nagrania do wszystkich wymienionych wyżej elementów niewątpliwie dodać trzeba prosty, „zawodzący” akompaniament skrzypcowy, który fragmentarycznie, zwłaszcza w partiach solowych, wykonywany jest pizzicato, dzięki czemu bezsprzecznie pierwszoplanową rolę odgrywa tu solista. Lamentacyjny charakter tego nigunu to w dużej mierze kwestia wykonawcza – dodanie ozdobników, zahaczenie o sąsiadujące dźwięki, szczególnie jeśli służyłoby to podkreśleniu molowego trybu melodii. Śpiew w tym wypadku nie jest prężny, precyzyjny, energiczny, ale kolejne wartości wykonywane są z ociąganiem, czasem wręcz opóźnieniem. Nie pojawiają się żadne skoki dynamiczne, cały nigun przebiega w mezzo forte, niuanse, które pojawiają się w trakcie, są zupełnie naturalne i wiążą się z kierunkiem linii melodycznej. Miejsca, gdzie melodia wznosi się delikatnie w górę bądź pojawia się skok tercji, są przez wykonawców wykonywane głośniej. Durowo brzmiące fragmenty melodii są podobnie wyróżniane na tle pozostałych.

Mimo braku słów, niezwykle prostej melodyki i rytmiki, akompaniamentu polegającym przede wszystkim na zdwajaniu linii melodycznej – możemy mówić o silnej ekspresji tego nigunu. Nie zaskakuje, nie szokuje, ale przyciąga swą szczerością, prostotą i uniwersalnością.



Nigun Hakofos (Chabad Melodies – Volume 4)

Melodia ta utrzymana jest w radosnym, lekkim nastroju. W rytmice spotykamy przede wszystkim szereg figur tanecznych, liczne synkopy. Pierwszej frazie melodycznej skoczności nadaje niewątpliwie właśnie synkopowany rytm oraz ciekawe i twórcze jego wykorzystanie przez wprowadzenie nowego, w tym wypadku niższego dźwięku- na nucie akcentowanej, w synkopie wypadającej na słabej części taktu. W takcie 3 pojawia się rytm punktowany, falista linia melodyczna z płynnymi i szybkimi odchyleniami, swobodnie kontynuowana do momentu pojawienia się skoku z a^1 na e^2 , będącego rodzajem wykrzyknienia (i tak też interpretowanym przez wykonawców).

Część druga tego nigunu przejmuje rytm taktu 4, swobodnie go rozwija – pozostawiając

nienaruszone: czteronutową pierwszą połowę taktu (w której obowiązkowo pojawiają się jeśli nie ósemki to grupy ósemkowe) oraz synkopowany rytm w drugiej połowie, gdzie jeżeli rezygnuje się z klasycznego połączenia ósemki-ćwierćnuty-ósemki, to tylko w taki sposób, że pomija się tę ostatnią, zaś sama idea przeniesienia akcentu jest niezmienna.

Takt 6 jest powtórzeniem taktu 5 (z drobną modyfikacją), oba poruszają się w obrębie tercji między dźwiękami c^2 i e^2 . To podwyższenie rejestru w stosunku do czterech pierwszych taktów buduje większą ekspresję, falista linia melodyczna pozwala na wprowadzenie małej „huśtawki” dynamicznej. Ważnym zabiegiem, jakiego dokonują w tym nigunie wykonawcy, jest zamienienie kolejności volt w pierwszym odcinku, w stosunku do zapisu nutowego. Dzięki temu przestawieniu powtórzenie inicjalnego odcinka czterotaktowego zakończone jest na dźwięku e^2 i płynnie wprowadza w wyższy rejestr taktu 5 i 6. Dodatkowo buduje logikę ekspresji, kumulując dynamizm pierwszej części na dwóch ostatnich wartościach i czyniąc ją tym samym bliższą odcinkowi, który po niej następuje.

Takty 7 i 8 są momentem odpoczynku, nie kontrastującego z całością. Wartości są tu jednak bardziej wyrównane, linia melodyczna posiada mniej odchyień, niuansów, stopniowo zmierza ku e^1 . Takt przedostatni jest w zasadzie łącznikiem, momentem zastanowienia nad dalszym przebiegiem melodii. Po nim następuje: 1 volta — gdzie ponownie pojawia się interwał kwinty i skok z a^1 na e^1 , co jest zapowiedzią powtórzenia rozpoczynającego się od taktu 5 i wnosi nową dawkę energii — lub 2 volta, która nie tracąc żywołości, nie poddając się, zmierza ku końcowi, sfinalizowaniu nigunu na e^1 .

Nigun Hakafot (Chabad Melodies — Volume 3)

Melodia ta składa się z trzech części, które ułożone są w sposób następujący: A B C B. Część A rozpoczyna się typową frazą marszową. Cztery równe ćwierćnuty w sposób doskonały naśladują odgłos kroków stawianych w równych odstępach czasowych. Takt drugi bardziej przypomina w charakterze przechadzkę niż marsz, wkracza tu element humoru, głównie dzięki rozdrobnieniu wartości, opadającej linii melodycznej i wykonaniu *staccato*. Jednak zachowana pozostaje ciągłość rytmiczna — wartości są równe, puls stały.

Takt 3 przynosi kolejne urozmaicenie — rytmiczne. Ćwierćnuty zostają zamienione na dwie szesnastki i ósemkę, co wykonywane w szybkim tempie na jednym dźwięku brzmi jak wibrato — dość specyficzne, przypominające trzęsący się od śmiechu głos. W tym fragmencie nie jest to jeszcze tak słyszalne, jednak w dalszych skojarzenie ze śmiechem staje się nieodparte. Podobny zabieg spotykamy w takcie 4, stąd wniosek, że takty 3 i 4 są jedynie modyfikacją dwóch pierwszych. Wpływa to na łatwość percepcji melodii, szybsze jej zapamiętywanie.

Takt 5 żywo przypomina zanoszenie się od śmiechu; charakterystyczna grupa rytmiczna połączona ze wznoszącą się linią melodyczną, w dodatku zakończona łukiem melodycznym, bardzo łatwo kojarzy się prostym wybuchem radości.

Tuż po nim, w takcie 7 pojawia się nowy materiał melodyczny, kontrastujący z dotychczasowym. Zdecydowane, obszerne, szerokie wejście na dźwięk d^2 i ustabilizowanie melodii na g^1 wnoszą już nie tyle stanowczość, jak to zazwyczaj dzieje się w marszach, co determinację, upór, natarczywość, połączone z dziecięcą prostotą i niewinnością.

Ciekawy jest odcinek rozpoczynający się w takcie 13. Zmiana rytmiki, brak dźwięków obcych tonacji B-dur sprawiają, że jego nastrój jest jednoznacznie radosny, beztroski, melodia przewidywalna, stąd i wrażenie ukojenia, odpoczynku, mniejszego napięcia. Wykonawca ma tu możliwość zabawy rytmiką, różną niż w pozostałych odcinkach melodii.

Natomiast w takcie 19 powraca upór, zdecydowanie, nawet złość, stanowczość, przypominająca o innych stronach rzeczywistości.

Na gruncie tego niedługiego nigunu znów stykamy się z szerokim wachlarzem przeżyć, wrażeń, emocji, porywającą ekspresją. Jest to kolejny przykład melodii bez słów, która bawi, podnosi na duchu i uczy dystansu do rzeczywistości zamiast tworzenia iluzji lepszego świata i odrywania od tego, który jest.

Alla Marcia

typowa fraza marszowa proste opadanie melodii po dźwiękach gamy B-dur

rytmika wspomagająca tworzenie radosnego nastroju, imitująca śmiech

rozdrobnienie wartości/wbrato wznoszący kierunek l. mel. - wzrost energii i cresc.

kontrast: wprowadzenie trybu molowego „dramatyczne”, pełne ekspresji i zaangażowania glissando

podsunowująca, falista linia

melodyczna

część środkowa - wyższy rejestr, odmienna rytmika, zapowiedź taktów 15-18

nieregularny, trójkowy rytm, kontrastujący z dotychczasowym przebiegiem nigramu

powtórzenie taktów 7-11

Nigun Mesorosi (Chabad Melodies — Volume 3)

Jest to melodia o wybitnie gawędziarskim charakterze. O niezmiernie istotnym w nigunach walorze wykonawstwa to dzieło mówi w sposób szczególny. Bardzo proste frazy melodyczne w wykonaniu przedstawionym przez Chabad brzmią w sposób niezwykle ekspresywny i poruszający.

Faliste linie melodyczne stanowią jakby odpowiednik zarysowania obecnej sytuacji opowiadającego. Sądząc z samego odbioru audytywnego — sytuacji niewesołej. Nigun rozpoczyna tonacja g-moll. Pierwsze 4 takty oparte są wyłącznie na trójdźwięku tonicznym. W następnych pojawia się niewielkie urozmaicenie. Słuchając ma się wrażenie, że śpiewający nie ma ochoty na opowiadanie o jakimś przykrym dla niego zdarzeniu. Pierwszych 8 taktów (wykonania) opiera się na powtarzaniu tej samej dwutaktowej frazy melodycznej. Mają one charakter zdecydowanie narracyjny, beznamiętnie przedstawiają zarys pewnej sytuacji.

To podejście jednak zmienia się w takcie 9, gdzie skok kwarty wprowadza dynamizm, odzwierciedla poruszenie, zdaje się wskazywać na to, że w swojej gawędzie autor doszedł do punktu kulminacyjnego, kluczowego wydarzenia opowiadanej historii. Melodia wznosi

się do wyższego rejestru i stopniowo opada. Powtórzenie tej czterotaktowej frazy świadczy o randze wydarzenia, a jednocześnie stanowi świetny sposób na podtrzymanie logicznego ciągu narracji.

W takcie 17 przychodzi czas na swego rodzaju „gdybanie”, rozpamiętywanie opowiedzianej przed chwilą sytuacji, streszczenie dalszego biegu wydarzeń, odnoszenie się z perspektywy „teraz” do przeszłości. Fragment ten pełen jest ekspresji, przepełniony jest emocjami, wrażeniami, myślami, widoczne są w nim żywe reminiscencje bolesnego wydarzenia.

Takty 24 i 25 pełne są patosu i powagi, podniosłości, a jednocześnie przygniatającego bólu; stanowią lament i próbę pogodzenia się z rzeczywistością. Zdają się pytać, wyrażać niezrozumienie wobec biegu wydarzeń, zaistniałej sytuacji. Następujący po nich łuk melodyczny wprowadza uspokojenie, podsumowanie, ogarnia wszystko, co zostało powiedziane i zmierza do końca. Pierwsza wolta, w zejściu melodii skutecznie omijając dźwięk es¹ i urywając d¹, nie pozwala na zamknięcie tematu. Druga jest już tylko domknięciem poprzednio omówionego łuku melodycznego.

W tym miejscu chcę jeszcze dokończyć rozpoczęty we wstępie do omówienia tego nigunu temat wykonawstwa chasydzkich „pieśni bez słów”. Jego rola w przekazie i dla odbioru melodii jest nieoceniona. Ten sam nigun może posiadać dwie skrajnie różne interpretacje w zależności od przedstawionego wykonania. Jednocześnie może porywać i zachwycać lub męczyć, nudzić. Wydaje się, że jest to kłopotliwy dla wykonawcy gatunek — nie ze względu na tkwiące w nim trudności techniczne (choć zawiłe linie melodyczne w połączeniu z szybkimi wartościami rytmicznymi i wieloma chromatyzmami zmieniającymi tryb melodii do łatwych nie należą), ale wymaganie zaangażowania, zrozumienia treści. Najdoskonalsze umiejętności techniczne i lata praktyki wykonawczej nie stanowią gwarancji dobrego wykonania nigunu. Melodie chasydzkie nie są sprawdzianem intelektu, ale wrażliwości.

Nigun Rostov (Chabad Melodies – Volume 2)

Jest to kolejny nigun o charakterze gawędziarskim, epickim. Melodia rozpoczyna się szeroką narracyjną frazą. Przechodzi powoli z d^1 na c^2 , potem szybko opada, jakby chciała się oderwać od bolesnych wspomnień, uwolnić od smutku. W takcie 4 powraca motyw początkowy — nim jednak zdąży się dostatecznie rozwinąć, dojść do c^2 , zostaje zmodyfikowany i począwszy od taktu 6 opada, zamykając rozpoczętą myśl melodyczną.

Takt 9 wnosi nadzieję. Powtarzająca się opadająca linia melodyczna zdaje się mieć coś do przekazania, rozpoczynać nowy istotny wątek, do czegoś przekonywać, po trzecim powtórzeniu urywa się jednak pokrewieństwo z trybem durowym i melodia ponownie wraca do g-moll, zaś nadzieja po raz kolejny zostaje przytłoczona przez smutek.

Następny odcinek utrzymany jest w wyższym rejestrze. Jest dramatycznym wołaniem, wręcz lamentem zagubionego i bezradnego człowieka. Ambitus taktów 18-20 nie wykracza poza tercję między dźwiękami cis^2 - e^2 . W takcie 21 przychodzi z kolei czas na oddech wyrażony opadającą linią melodyczną. Melodia spoczywa na dźwięku a^1 , po czym wznosi się jeszcze wyżej skokiem z d^2 na g^2 , po którym w taktach 24-27 zostaje powtórzona fraza z taktów 19-22. Począwszy od taktu 28. powtarza się melodia z taktów 10-17. Zabieg ten jakkolwiek ułatwia zapamiętanie całego nigunu, jego percepcję, w sposób prosty podkreśla też ludzką bezradność, nieumiejętność wyrażenia słowami czy jakimikolwiek innymi środkami głębi uczuć, przeżyć, bogactwa rzeczywistości.

Andante molto

szeroka, narracyjna fraza

zakończenie zdania, opadanie melodii kontynuacja wątku - - -

- - z większym zaangażowaniem emocjonalnym

opadająca melodia - kończąca myśl

wyższy rejestr, kumulacja emocji lament

powtarzanie opadającego motywu melodii

powtórzenie taktów 14-17

Nigun Simchah (Chabad Melodies – Volume 2)

Jest to jeszcze jeden przykład nigunu o charakterze narracyjnym. Pierwsze frazy melodii nie obfitują w napięcia emocjonalne, co da się wytłumaczyć oparciem melodii na repetycji jednego dźwięku. Ogranicza to możliwość wprowadzania kontrastu, bogatej harmoniki i jakiegokolwiek dynamizmu. W takcie 5 melodia zaczyna się rozwijać. Pojawiają się zwroty melodyczne przypominające jodłowanie tyrolskie. W porównaniu z wcześniej omawianymi nigunami narracyjnymi ten pozbawiony jest tak wielkiej ekspresji.

Jedyne kontrasty, jakie tu zauważamy, to zmiana trybu w takcie 9, jednak w tym samym czasie powtarza się melodia z pierwszych taktów. Począwszy od taktu 9 nie pojawia się już żaden nowy materiał motywiczy, stąd wniosek, że cała melodia jest modyfikacją 8 taktów. Na przestrzeni całego nigunu obserwujemy wzmożenie ruchu — wychodząc od melodii i wartości najbardziej statycznych, przez rozdrobnienie wartości, wzbogacenie melodyki, stopniowe *accelerando* — uzyskujemy większą energię, ożywienie. Nie da się jednak doszukiwać analogii w ekspresji tego nigunu z wcześniej omówionymi. Charakter tamtych jest bardziej dramatyczny, tego — epicki.

Allegro Moderato

narracja, repetycja jednego dźwięku

rozdrobnienie wartości, wzmożenie ruchu

skok - wykrzyknienie

przeniesienie pierwszych taktów tercję wyżej
tryb durowy (G-dur), radosny nastrój

powtórzenie motywu z taktów 5-8

Nigun Le Shabbos Ve Yom Tov (Chabad Melodies – Volume 5)

Jest to kolejna melodia o charakterze narracyjnym. Rozpoczyna ją repetycja jednego dźwięku połączona z rytmem nieregularnym, dzięki czemu nienużącym. Już po pierwszym takcie linia melodyczna zaczyna falować, wprowadzając tym samym pewne urozmaicenie i oddając dynamizm sytuacji, o której opowiada. W trzecim sięga jeszcze wyżej — zatacza coraz szersze łuki. Zaś takt 4 (1 volta) przez rozdrobnienie wartości zdaje się podtrzymywać prężność narracji. Volta druga zdecydowanie zamyka pierwszą część opowieści.

We fragmencie tym mamy do czynienia z subtelnym, delikatnym, nieśmiałym wejściem melodii, która stopniowo nabiera śmiałości, przemyca pewne osobiste wątki, by w końcu wznieść się do a^1 , stosując dodatkowo naturalne crescendo przy ascendentnym kierunku linii melodycznej i decrescendo przy jej opadaniu. Po łuku z taktu 3 czymś naturalnym jest swoiste natręctwo gis^1 z taktu 4 — niezłomność melodii domagającej się wysłuchania.

W takcie 5 motyw inicjalny zostaje przeniesiony do wyższego rejestru. Wzmacnia to ekspresję, wymowę nigunu, angażuje bardziej zarówno wykonawcę, jak i słuchacza. Melodia ta jest doskonałym opisem ludzkiej bezradności; wprowadzenie rytmu: długa-krótko-dłu-

ga-krótka naturalnie każe wzmocnić tę długą, co urozmaica przebieg melodii, po raz kolejny wzmacnia jej siłę wyrazu oraz w sposób prosty i niewymuszony buduje emocjonalny przekaz nigunu. Wzmocnienie ekspresji poparte jest też wycofaniem w takcie kolejnym, gdzie łuk melodyczny sięga jedynie do h^1 , po czym konsekwentnie opada i wygasa po to, by równie zdecydowanie i napastliwie z rosnącą siłą rozpocząć pochód w górę od d^1 . Fragment ten jest o tyle ciekawy, że posługuje się 3 dźwiękami, które powtarza się dwukrotnie, za drugim razem mocniej — jak powtórzone zdanie czy ponowiona prośba. Coś na tyle ważnego, że zasługiwało na dwukrotne wprowadzenie, wzmocnienie w takcie kolejnym, gdzie ruch tercjowy, wyrażony jest nieco inaczej — przeniesiony zostaje o sekundę wyżej i również dwukrotnie powtórzony. Omawiany czterotaktowy odcinek przy powtórzeniu także ulega zmodyfikowaniu przez zamianę h^1 na e^2 w takcie 6 oraz wprowadzenie odmiennego zakończenia – nie tyle zapowiadającego kontynuację rozpoczętego wątku, co sprawiające wrażenie domknięcia, osiągniętego przez wprowadzenie łuku melodycznego, który finalizuje odcinek opadającą na e^1 melodią.

Ciąg dalszy podejmuje rozpoczęte już wątki. W tym samym rytmie pojawia się melodia pełna skoków, oparta przede wszystkim na trójdźwięku a-moll. Co wyraża? Z mniejszym zaangażowaniem emocjonalnym podejmuje kontynuację opowieści. Melodia skacze z a^1 na e^1 , dźwięk niższy, o ciemniejszej barwie, cichszy. Kołysanie melodii między dwoma dźwiękami faktycznie usypia pobudzone wcześniej emocje i uspokaja, wycisza. Wątek najważniejszy jednak nie ginie — powraca w skoku na c^2 . Pojawia się zestawienie dwóch tendencji, wewnętrzna walka melodii, która z jednej strony swoim opadaniem dąży do uspienia wrażeń, odpoczynku, z drugiej — przez natarczywe powracanie wyższych dźwięków, teraz c^2 , za chwilę e^2 — ciągle przejawia chęć do życia, rozwijania opowieści, pozostaje niespokojna i żądna uwagi. Każdorazowe wzniesienie linii melodycznej łączy się z podwyższeniem poziomu głośności melodii, zaś opadanie- z jej obniżeniem. Stąd też ostatni odcinek melodii funduje nam ciekawą huśtawkę dynamiczną, której nie pozbywa się już do samego końca. Kołysanie w przedostatnim takcie podkreślone jest dwukrotnym wystąpieniem dźwięku e^2 , spełniającego rolę „ale” w zdaniu podsumowującym opowieść. Funkcję tego dźwięku można porównać z otwarciem oczu kołysanego dziecka, które, choć już śpiące, jeszcze nie zasnęło. Wreszcie opowieść domyka kończące a^1 w obu voltach ostatniego odcinka.

Moderato ritmico

mf narracyjna, recytacyjna fraza lekki ruch melodii wprowadzający w treść utworu, jego akcję

repetycja gisl przeniesienie melodii do wyższego rejestru

dalszy ciąg narracji, przy powtórzeniu pojawia się e2 zamiast h1 - wzmożenie ekspresji

podkreślenie jednego z wątków opowieści - skoki

w pierwszej frazie tego odcinka mel. sięga c2

w drugiej frazie siła i energia przekazu rośnie – melodia sięga e2

D. S. AL FINE

Cracow Nigun (komp. Shlomo Carlebach)

Sądzę, że idealnym dopełnieniem omawianych przykładów nigunów będzie wprowadzenie jeszcze jednego — tym razem spoza listy nagrań Chabadu. Jest to melodia skomponowana przez Shlomo Carlebacha i nosząca tytuł *Cracow Nigun*. Jak głosi tradycja, inspiracją melodii miała być refleksja jej kompozytora stojącego przed bramami krakowskiej Synagogi Remuh, który wyobraził sobie tłumy Żydów zamieszkujących przedwojenny Kraków, scenę, kiedy cała żydowska społeczność zmuszona była przejść z walizkami spod synagogi do specjalnie dla niej stworzonego getta na Podgórzu. Wyobraził sobie też, jak przed wyruszeniem w drogę wszyscy członkowie gminy wspólnie tańczyli na ul. Szerokiej. Całą tę scenę odegrał w swej wyobraźni od tyłu — i tak powstał *Cracow Nigun*.

Wyraźnie da się w nim przeprowadzić podział na dwie części. Pierwsza ma charakter refleksyjny, narracyjny, utrzymana jest w tonacji molowej. Linia melodyczna ma tu kształt falisty, za jej kierunkiem podąża również dynamika. Pierwsze motywy nigunu opierają się na dwóch dźwiękach oddalonych od siebie o interwał sekundy. Kompozytor stopniowo wprowadza coraz dłuższe pochody gamowe, powiększając ambitus melodii i pogłębiając jej ekspresję. W części tej zawarta jest niewymowna tęsknota, wielki ból i niezrozumienie, głucha refleksja nad wydarzeniami przeszłości, ludzka bezradność. Wznoszące się frazy melodyczne mogą przypominać rodzący się w ludziach protest i oburzenie na myśl o okrucieństwie i absurdalności planu masowej zagłady, całkowitej eksterminacji narodu żydowskiego. Wszystkie jednak są stopniowo uciszane.

To ujęcie sceny wędrówki od tyłu ukazuje też rosnącą z każdym krokiem nieuchronność losu i zarysowujące się przeznaczenie milionów ludzi.

Pierwsza część kształtowana jest z dużą swobodą — melodia jest wykonywana swobodnie, w stosunkowo równych wartościach, szereg fraz ma charakter recytatywny, co szczególnie wpływa na jej refleksyjny charakter. Dominuje w niej zaduma i zdziwienie, pozbawione jednak silniejszych konotacji emocjonalnych. Nie ma zachwyty, entuzjazmu, z każdym krokiem coraz mniej jest energii, nadziei... Czasem melodia zdaje się powstawać od nowa — zaczyna się wówczas niżej, linia melodyczna przybiera kierunek wznoszący, zmierzający ku życiu, jakby odrysowując wyobrażenia ludzi, budzącą się w nich nadzieję, zaprzeczenie możliwości zbliżania się śmierci.

Część druga jest zupełnie różna. Odmalowana jest w niej cała chasydzka radość życia, energia tańczących Żydów, skoczność, temperament, entuzjazm, umiejętność cieszenia się wspólnym przebywaniem! Rytmika — jak w tańcu — jest prosta. Towarzysząca jej melodyka również nie odznacza się wielkim kunsztem ani komplikacją. Podobnie jak w części poprzedniej mamy tu przede wszystkim do czynienia z ruchem sekundowym linii melodycznej. Charakterystyczne są skoki przed opadającymi frazami, występujące przed nimi kołysanie melodii na dwóch dźwiękach. Zabieg w gruncie rzeczy prosty, a połączony z odpowiednią rytmiką, tempem, wykonaniem — przeszywający i porywający!

Podsumowanie

Po pierwsze, jako jeden z przejawów kultury żydowskiej, ważny element życia chasydów i najważniejszy gatunek ich muzyki, niguny w sposób żywy i wymowny odzwierciedlają codzienność i charakter tej społeczności. Nie są przykładem muzyki absolutnej, która ma istnieć sama dla siebie, ale stanowią konkretny, żywy wycinek ludzkiego życia, przez co są też doskonałym materiałem poznawania go. Jako wytwór tej kultury pozwalają badać zainteresowania i warsztat techniczny jej członków. Jako konkretny materiał nutowy pozwalają określić wpływy innych kultur muzycznych, zlokalizować choćby w przybliżeniu miejsce ich powstania. Jeszcze szersze możliwości daje konfrontacja z tradycyjnym wykonaniem melodii, kiedy określone zasady wykonawcze nie tylko mogą diametralnie zmienić nasze wyobrażenie o danej melodii, ale też uzupełnić wiadomości o jej pochodzeniu.

Po drugie, jako przejaw chasydzkiej twórczości niguny wyrażają głębię ducha jej członków. Znamienna dla chasydyzmu wspólnotowość, „grupowe przeżywanie” swojej wiary i swojej codzienności pozwala wnioskować o uniwersalizmie wyrażonych w muzyce przeżyć. Co więcej, same melodie zawierają w sobie łatwo wyłapywany element powszechności — czy to dzięki „Bożym iskrom”, czy najpierw otwarciu a potem zrozumieniu ludzkich

emocji i przeżywania — stają się bliskie każdemu słuchaczowi. Niesamowita ekspresja i zaangażowanie wykonawców doskonale oddają charakter wspólnych spotkań chasydzkich, gdzie nie brak charakterystycznej dla kultury żydowskiej otwartości, wspólnotowości, atmosfery ciepła i akceptacji. Często wręcz ekstrawagancja wykonania, poruszająca szczerość, która mogłaby się wydawać śmieszna wzięwszy pod uwagę, że mamy tu do czynienia z bardzo prostymi melodiami — wprawia w zdumienie i szczerze porusza wątpiących w jej możliwości wyrazowe.

Po trzecie, muzyka jako przejaw bogactwa najintymniejszej sfery człowieka i próba jej uzewnętrznienia, bodajże najgłębiej przemawia do odbiorców. Daje gwarancję szczerości. Jako przekaz ponadwerbalny — co w nigunach podkreślone jest w sposób szczególny — staje się najprostszym nośnikiem informacji, przekazem tego, co człowiekowi najbliższe i wspólne bez względu na przynależność kulturową. „Muzyka zaczyna się tam, gdzie słowo jest bezsilne — nie potrafi oddać wyrazu; muzyka jest tworzona dla niewyraźnego”. (Claude Debussy, za: Małgorzata Kowalska, *ABC historii muzyki*). Jest tym elementem kultury, który osobie z zewnątrz pozwala na namacalny z nią kontakt, poza bezpośrednim spotkaniem — możliwie najbliższy.

BIBLIOGRAFIA

Źródła:

- § Encyclopedia Judaica (Hasidism — Basic ideas of hasidism — Optimism, Joy and Hitlahavut, Zawa’at Ribash (1913).
- § Encyclopedia Judaica (Hasidism, The musical tradition of hasidism)
- § Kanovsky Josef, *Chabad dla początkujących*, „Midrasz”, Warszawa 1998-2001.
- § Kowalska Małgorzata, *ABC historii muzyki*, Musica Iagellonica, Kraków 2001.
- § www.chabad.org (Judaism 101 — Jewish History — Chassidism — The Baal Shem Tov — Introduction).