Sylwia Jakubczyk

> Kiedy widzę grupy oklaskiwane w nowej przestrzeni za granie muzyki żydowskiej lub klezmerskiej, natychmiast jestem podejrzliwy, ponieważ jest to łatwa droga do uznania tego, co właśnie powstaje, za klezmerskie (…) większość ludzi będzie szczęśliwa. Zachwycą się czymś, o czym myślą, że jest prawdziwe i nie spróbują zrozumieć czegoś, czego właśnie nie rozumieją (Strom 2002, s. 255).
>
> Zev Feldman

KLEZMERSKIEJ MUZYKI PRÓBA ZROZUMIENIA RETROSPEKTYWNA

„Nie mogę generalizować na temat wszystkich zespołów, ale jest mnóstwo złej „muzyki klezmerskiej", która uważana jest za muzykę klezmerską (…). Jeśli słyszę muzykę, którą jej wykonawcy nazywają klezmerską i jest szczera, głęboka, dobrze ugruntowana [w tradycji — przyp. autora] — to świetnie, ale jeśli jest tylko nuceniem w modus frejgisz, wtedy robi się muzyce krzywdę (…). To wspaniale, że mamy wszystkich tych ludzi grających muzykę klezmerską i dających koncerty, ale nie zaszliśmy zbyt daleko w terminologii, która traktowałaby tę sprawę naprawdę poważnie. Myślę, że tym, co już na początku zabija muzykę klezmerów jest przekształcenie jej w coś, co ma tylko wywołać uczucia, ruch czy prowokować do tańca. Muzyka klezmerska musi być czymś więcej niż tylko budzeniem uczuć. Myślę, że ciągle brakuje głębokiego zrozumienia i koncentracji na muzyce, języku i krytyce. Ile razy czytam recenzje ostatnich nagrań klezmerskich — krytykom podoba się wszystko. I to robi muzyce krzywdę. Kiedy pojawią się krytycy, którzy zrozumieją, że muzyka nie była i nie jest monolitem, zrozumieją jej historyczny kontekst i stworzą inteligentną krytykę?" Deborah Strauss (według: Strom 2002, s. 258–259).

Bereszit (Na początku)…

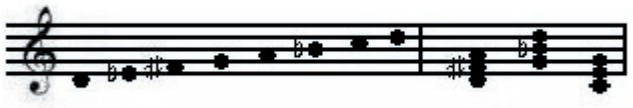
Mosze Beregowski definiuje klezmera jako „ludowego muzyka profesjonalistę" (Beregovsky 1982, s. 302). Tłumaczący jego pracę Mark Slobin w jednym zdaniu uściśla

tę definicję pisząc, iż klezmer to żydowski „profesjonalny muzyk-instrumentalista ludowy" (Bergovsky 1982, s. 285).

Sztuka klezmerska nierozerwalnie wiąże się z *jidyszkajt* — kulturowym światem Żydów aszkenazyjskich. „Okres formowania się folkloru muzycznego wschodnich i zachodnich Żydów europejskich, których potocznym i literackim językiem był jidysz, datuje się na okolice XIV wieku" (Bergovsky 1982, s. 287).

Co jednak działo się przed powstaniem jidysz? „Na początku"? Henry Sapoznik pisze o „wokalnej tradycji muzyki instrumentalnej" (Sapoznik 1999, s. 15) — czyniąc badchena łącznikiem między czysto wokalną muzyką synagogalną a czysto instrumentalną twórczością klezmerów. Muzyka instrumentalna synagogi nie istnieje, odkąd na znak żałoby po zburzeniu Drugiej Świątyni w Jerozolimie w roku 70 rabini zakazali gry na instrumentach podczas nabożeństw i w Szabat. Dopiero judaizm reformowany zgodził się na wprowadzenie organów do synagogi, a wcześniej klezmerom zdarzało się grywać tam na krótko przed Szabatem. Domysły na temat brzmienia wczesnej muzyki klezmerskiej wywodzi się ze śpiewu chazanów (kantorów synagogalnych). Pierwszą pewną wspólną cechą obu są modi. Poza skalą dur i moll harmoniczną Żydzi aszkenazyjscy używają czterech *sztajger*s (jid. sposób; odpowiednik modusu). Najbardziej przejrzysty zapis trzech spośród nich prezentuje Pete Sokolow (Sapoznik, Sokolow 1987, s. 20–22), dołączając do opisu i zapisu modusów zasady ich harmonizacji:

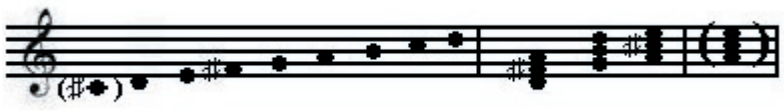
1. *Ahawa Raba* (Wielka Miłość) nazywana *frejgisz* — Strom pisze: „Skala ta posiada wyraźnie arabski koloryt; czasem znana jako cygańska (…), często używana przez muezzinów, kiedy wzywają swoich muzułmańskich współbraci na modlitwę (Strom 2002) (*Ahawa Raba* często jest porównywana z bliskowschodnim makam *Hidżaz* (Horowitz):



2. *Mi Szeberach* (Ten który błogosławi) bądź *Aw HaRachamim* (Ojciec miłosierdzia), czasem zwana też alterowaną dorycką ze względu na szerokie jej wykorzystanie w melodiach ukraińskich:



3. *Adonai Melach* (Pan jest Królem):



Historię systematyki *sztajgers* zapoczątkował — jak podaje Bożena Muszkalska (Muszkalska 2004) — Josef Singer, pracą opublikowaną w 1886 roku. Wyróżnił on trzy modi (Horowitz): Ahawa Raba, Adonai Melach, Magen Awot (Stróż naszych Ojców — modus tożsamy ze skalą eolską). O *Mi Szeberach* jako dodatkowym wariancie modus pisała później Irena Heskes.

Kolejną cechą muzyki klezmerskiej, wspólną z muzyką wokalną, jest artykulacja. Wpływ głosu ludzkiego na muzykę klezmerską zaznaczony jest jasno w nazwie ornamentu instrumentalnego będącego jej kwintesencją: *krechc*, co dosłownie tłumaczy się jako „westchnienie", „jęk", jeden z kilku zapożyczonych z tradycji kantoralnej (Sapoznik 1999, s. 9).

Szerzej *drejdlech* (jid. kręcić, skręcać; używane dla oznaczenia ornamentów) omawia Strom (Strom 2002, s. 120–121), który poza *krechcn* (opisanymi jako „jękliwe, zbolałe, długie dźwięki odpowiedzialne za charakterystyczne brzmienie muzyki klezmerskiej, używane zazwyczaj przez skrzypków i klarnecistów dla wywołania lamentu"(Strom 2002, s. 120)) — omawia:

– *gliczn* (jid. śliski obszar) — *glissando*; zazwyczaj nagle wprowadzali je skrzypkowie przesuwając po strunie palcem, od najniższego do najwyższego dźwięku;

– *knejczn* (jid. marszczyć) — „krótkie dźwięki, bolesne jak *krechcn*, ale skracane ostro, z jak gdyby ściśniętą końcówką dźwięku" (Strom 2002, s. 121);

– *czok* (jid. hojność, szykowność) — dźwięk zbliżony do gdakania, rechotu, śmiechu, wykonywany nieco nad lub pod dźwiękiem należącym do modusu;

– flażolet, wykonywany głównie na skrzypcach; „gwałtowny gwizd klezmerów miał przywołać niebiosa" (Strom 2002, s. 121).

Jak jednak dodaje Sapoznik: „bez pisanych źródeł wczesnego klezmerstwa nie posiadamy objaśnień dla oryginalnego użycia tych ornamentów, czy rzeczywistego wyobrażenia o brzmieniu tej muzyki. Przed połową XIX wieku niewiele zostało zapisane" (Sapoznik 1999, s. 9).

A SACH JIDN HOBN GEFINEN NECHOME IN TOJRE LIMUD, UN DI KLEZMER HOBN AZA NECHOME GESZAFN ZINGENDIK DI TOJRE

„Wielu Żydów znalazło pociechę w studiowaniu Tory, a klezmerzy tworzyli taką pociechę śpiewając Torę" (Strom 2002, s. 121; tłum. Przemysław Piekarski).

Mimo iż z modlitw wywiedziona — i ich melodii przedłużeniem będąca — muzyka klezmerska, wciąż spełnianiu micwy (przykazania) podczas wesel służyła, sami muzycy nie cieszyli się nieposzlakowaną opinią.

Życie klezmera niewiele ma wspólnego z planem,

Ponieważ nie zawsze zdarzają się śluby.

Cymbalista często pracuje w kahale jako *szames*,

Bębniarz jest oddźwiernym na cmentarzu.
Pasuje do niego spiczasta, mała bródka, którą ma,
Podobnie jak koń, którego mieć powinien.
Skrzypek, z tego co pamiętam,
Zawsze zatrzymuje się w tawernie…

(Strom 2002, s. 120; *kahał* — gmina żydowska, *szames* — stróż synagogi)

Jiches — status społeczny zależny od statusu rodziny, z jakiej ktoś pochodził, a co za tym idzie: odbyta edukacja i własna religijność — warunkował przyszłe życie młodego człowieka. Dla klezmera, czy jego potomka, nie był niczym pokrzepiającym. „Muzycy rzadko zarabiali wysokie sumy, byli raczej niewykształceni i niereligijni, a ich wędrowny tryb życia nie zapewniał stabilizacji, na której stawiano etyczne fundamenty wiejskiego życia" (Rogovoy 2000, s. 27). Według Setha Rogovoya życie niegdysiejszego klezmera nie różniło się nadto od codzienności współczesnego muzyka rockowego, który dzieli je przede wszystkim między kolejne koncerty i nie przywiązuje zbyt wielkiej wagi do kwestii moralności. Klezmerzy grali na ślubach, prywatnych uroczystościach, dawali okazjonalne występy, również w napotkanych gospodach. Co jednak istotne: Rogovoy, mimo bezceremonialnego i mało przychylnego opisu klezmerskiej moralności, w kontekście zasad społeczeństwa żydowskiego podkreśla niechęć wszystkich Żydów do zbyt silnego wiązania się z gospodami. Mimo ich dzierżawienia i grania w karczmach dla nie-Żydów, „Żydzi starali się nie patronować gospodom" (Rogovoy 2000, s. 27). Przedstawiony przez Rogovoya opis wizerunku klezmera w oczach żydowskiej społeczności sprawia wrażenie przejaskrawionego i jednostronnego, szczególnie kiedy porwany swą wizją autor stwierdza: „Między swoimi współbraćmi Żydami klezmerzy postrzegani byli jako niewiele lepsi od kryminalistów — rozpustnicy, pijacy, hazardziści i kobieciarze" (Rogovoy 2000, s. 27). Nie chroniąc ich dłużej i nie oczerniając zbytecznie — przyznać należy, że niejednokrotnie sami umacniali niechęć społeczeństwa wobec siebie: „W końcu, żeby uczynić *sztetl* jeszcze bardziej poddenerwowanym i nieufnym, klezmerzy stworzyli swój własny żargon — *klezmer loszn* (jid. język), którego używali zarówno podczas żydowskich jak i nie-żydowskich świąt, i który tylko oni i kilku innych profesjonalistów mogło zrozumieć. Klezmerzy używali tego żargonu wybiórczo, i tak mogli rozmawiać potajemnie o ludziach, których spotykali w podróży i tych, dla których grali, używać go w rozmowach o gospodarzu, gościach, jedzeniu i zapłacie — pełnych sarkazmu, pogardy, dowcipu i seksualnych aluzji" (Strom 2002, s. 96).

W odpowiedzi na nieakceptowane cechy i złośliwość, którą klezmerzy troskliwie w sobie pielęgnowali, społeczność nie uchylała się od rewanżu. Klezmer uważany był za wieczne dziecko. „Granie muzyki w okresie młodzieńczym, na zawołanie czy nawet okazjonalnie w formie płatnej pracy, było w porządku. Ale również dziś rodzice powtarzają swoim muzykalnym dzieciom: 'Kiedy zamierzasz wziąć się za prawdziwą pracę?'" (Strom 2002, s. 96)

„Inności" klezmerskiej społeczeństwo szybko odwdzięczyło się anegdotami w rodzaju: „Jeśli [matka] wyda najstarszą córkę za mąż za krawca, kogo poślubi najmłodsza? Muzyka?" (Rogovoy 2000, s. 27) bądź powiedzeniami: *Er hat a ton wi azoj men piszt ojf blech* — „ma dźwięk jak sikanie na blachę" (Strom 2002, s. 97, tłum. P. Piekarski). Mimo upodobania autorów opowieści o klezmerach do przedstawiania ich w roli lokalnych „degeneratów", w rozdziałach niedotyczących bezpośrednio moralności klezmerskiej, pojawiają się informacje o spełnianiu micwy grą na weselach, przestrzeganiu zakazu gry w Szabat, kiedy weselom żydowskim (rozpoczynającym się jeszcze przed piątkowym zachodem słońca) tego dnia ewentualnie towarzyszyć mogła kapela nie-żydowska (choć zdarzało się, że w czasie Szabatu klezmerzy grywali dla nie-Żydów). Poza złośliwymi żartami powtarzano też powiedzenia rodzaju: „Ślub bez klezmera jest gorszy niż panna młoda bez posagu" (Strom 2002, s. 85). Dla wszystkich było jasne, że „cichy ślub jest równie niemożliwy co *sztetl* bez żebraka" (Strom 2002, s. 85). Kiedy za mąż wychodziła sierota, mieszkańcy jej miasteczka czuli się zobowiązani zapewnić muzykantów na wesele.

Należałoby podkreślić, że klezmerzy nie wykonywali swojego zawodu dla osiągnięcia nieprzyzwoitych bogactw. Zarobki klezmerskie nie były stałe, jak już zauważył A. Fidelman („Życie klezmera niewiele ma wspólnego z planem…" etc.), zależały od hojności gospodarzy dla których grali klezmerzy. Wiele wyróżniających się kapel cieszyło się szacunkiem okolicznych mieszkańców (nie tylko Żydów), w konsekwencji — większym niż pozostałe popytem na własne usługi, i wyższym wynagrodzeniem. Jeszcze więcej żyło ubogo: „Znany był jako Izrael Fidler. Był nie tylko klezmerem, ale też zegarmistrzem, fryzjerem i szklarzem. A nade wszystko był żebrakiem" (Strom 2002, s. 118). Dodatkowym utrudnieniem klezmerskiego życia było Prawo: Kiedy oni liczą *sfire*, klezmer może paść trupem (*sfire* to 49-dniowy okres między *Pesach* a *Szawuot*, kiedy zabroniona jest m. in. gra na instrumentach; niektóre społeczności dopuszczały możliwość rezygnacji z części restrykcji po *Lag BaOmer*, święcie przypadającym na 33. dzień po *Pesach*) oraz rozporządzenia lokalnych władz, które ograniczały możliwości geograficzne, czasowe i liczebne kapel klezmerskich akompaniujących nie-żydowskim (a czasem i żydowskim) weselom i świętom.

Z kolejnym problemem — nieuczciwością gospodarzy — radzono sobie różnie. Grupowo lub indywidualnie. Wspólnie zakładano stowarzyszenia (cechy), które skupiały niemal wszystkich okolicznych muzyków. Zrzeszone kapele odmawiały gry u tego, kto nie zapłacił jednej z nich (odmowa mogła trwać nawet dwa lata). Inną ich funkcją było wypłacanie rent wdowom i dzieciom zmarłych klezmerów. Kiedy indziej regulowano kwestie finansowe korzystając z własnej pomysłowości, jak to zrobiła kapela, w której grał młody Leopold Kozłowski:

„Raz grałem z ojcem na ślubie w Bóbrce, mieliśmy krótką przerwę na jedzenie. To był szalenie bogaty ślub, ale nam dano tylko trochę herbaty i kanapki z kaszanką. Zatem kiedy zrobiliśmy drugą przerwę, Dugi Brandwein (kontrabasista) i Szia Cimbler (cymbalista) po-

szli do kuchni powygłupiać się, wypić trochę *maszke* (hebr. alkohol) i oderwać kobiety od gotowania i usługiwania. Kiedy Szia odwrócił ich uwagę, Dugi przyniósł futerał kontrabasu i napełnił go gotowanymi gęśmi, kaczkami, kurczakami, pierogami i kugl. Potem powlókł futerał na zimne powietrze, gdzie czekał do zakończenia wesela (Strom 2002, s. 86–87).

Wspominając tę przygodę Kozłowski dodaje, że napełnienie futerału jedzeniem zmusiło jego kompana do 3-godzinnej wycieczki z instrumentem w ręku, jednak „teraz miał dość jedzenia, by karmić swoją rodzinę przez kilka tygodni" (Strom 2002, s. 87). Zdarzało się jednak i odwrotnie — tam gdzie rodziców młodej pary nie stać było na hojne wynagrodzenie kapeli, jej muzycy nie otrzymywali zapłaty pieniężnej, a tylko obfite porcje żywnościowe.

À propos biedy i klezmerskiej pomysłowości — połączenie obu niejednokrotnie owocowało iście artystycznymi rozwiązaniami, jak choćby to, które przedsięwziął człowiek-orkiestra z Muranowa w latach przed II wojną światową:

„Chodził od podwórka do podwórka z wielkim bębnem na plecach, miał dwa miedziane talerze przymocowane sprężynami, każdy przywiązany szpagatem do jego prawego buta. Klezmer stukał tym butem energicznie. Jedną ręką grał na małym bębnie, drugą na trąbce. Na trąbce grał skoczka i jednocześnie tańczył. Mówiono, że grał bardzo dobrze. Dalej: z bębnami i talerzami czasem jeszcze krzyczał. Te okrzyki były jak koda dla utworu, który grał, dająca słuchaczowi do zrozumienia, że oto koniec.

Towarzyszyła mu mała dziewczynka, którą przedstawiał jako swoją córkę. Trzymała mały tamburyn w ręce, czasem grała na nim z ojcem, ale zazwyczaj używała go do zbierania pieniędzy rzucanych z okien lub dawanych przez przechodniów (Strom 2002, s 136).

ALTE KLANGEN, LANG FARGANGEN
NEJN, ES KLINGT NOCH ACIND!
Stare przebrzmiałe dźwięki...
Nie — one nadal brzmią!

(Makosz, Makosz, Pierzchała 2008, s. 58)

Kontekst historyczny a brzmienie muzyki klezmerskiej

Mówiąc o początkach muzyki klezmerskiej, Beregowski sięga do XV w., kiedy różnym niemieckim społecznościom żydowskim (…) zabraniano muzykowania z różnych powodów (np. śmierć w rodzinie królewskiej). W tych miejscowościach śluby musiały odbywać się poza granicami miasta ze względu na wymóg pojawienia się na nich muzyki (Beregovski 1982, s. 531).

Żydowska muzyka instrumentalna rozbrzmiewała jednak w Europie już wcześniej. Yale Strom wspomina o dwóch XIII-wiecznych trubadurach prowansalskich: Bonfils de Narbonne oraz Charlot le Juif. Spośród Żydów niemieckich wywodził się *minnesinger* Süsskind von Trimberg. Ciekawą postacią jest żyjący w latach 1360–1427 rabin i *chazan* Jakow ben

Mosze Möllin, który śpiewał na wielu żydowskich ślubach, a sprawianie nowożeńcom radości przez tworzenie oprawy muzycznej ślubu — uważał za nakaz biblijny (według: Strom 2002, s. 7). W renesansowych Włoszech działał Guglielmo Ebreo Pissaraisa, Żyd z Pizy znany pod swym hebrajskim imieniem — Benjamin. Był nauczycielem tańca na dworach mediolańskich, kompozytorem i twórcą księgi tańców włoskich. W Neapolu mieszkała rodzina muzyków o nazwisku Efram, która później miała pracować z Monteverdim na dworze książęcym w Mantui. Najbardziej znanym muzykiem żydowskim włoskiego renesansu był Salomone Rossi. Na dworze księcia Vincenza I w Mantui prowadził orkiestrę, w skład której wchodziło kilku innych Żydów. Jako kompozytor tworzył w stylu ówczesnej muzyki kościelnej — również utwory przeznaczone dla synagogi.

Z terenu Niemiec pochodzi zapisany w *Lautenbuch* Wolffa Heckela *Judentanz*. Utwór o tym samym tytule odnaleźć można w *Ein neu kunstlich Lautenbuch* Hansa Newsidlera. Ta ostatnia pozycja jest szczególnie interesująca, gdyż znajduje się przy niej notatka na temat sposobu wykonania utworu. Jak pisze o niej Paul Nettl: „Musisz zagrać to szybko i głośno, inaczej nie brzmi dobrze. Jednak nawet jeśli zagrasz najlepiej, jak potrafisz — nigdy nie zabrzmi przyjemnie. Nieprzyjemny dźwięk jest atrybutem akompaniamentu dud czy czasem katarynki, bardzo starego, prymitywnego instrumentu, który odgrywał ważną rolę w muzyce żydowskiej (Strom 2002, s. 11). Dopisek raczej humorystyczny i prawdopodobnie celowo przejaskrawiony — rzuca jednak światło na sposób wykonania i możliwe brzmienie choćby niewielkiej części repertuaru pierwszych klezmerów. Najwięcej o ich muzyce powiedzieć dziś mogą instrumenty, przy pomocy których ją wykonywano:

1) cytra,
2) lutnia,
3) szałamaja,
4) harfa,
5) flażolet — mały flet o wysokiej skali,
6) klawesyn,
7) dudy — wykonywane z owczej lub koziej skóry,
8) katarynka używana w XIV w. przez żydowskich żebraków, ewentualnie ubogich muzyków,
9) pozytyw — rodzaj organów nieprzenośnych,
10) portatyw — instrument wieszany na ramionach, mechanizm funkcjonowania zbliżony do akordeonu,
11) harfa żydowska (drumla),
12) kornet wykonany z koziego rogu, posiadał sześć otworów, ustnik jak w trąbce i owinięty był czarną skórą; trudnością w grze było wydobycie czystego dźwięku, jednak wprawnemu graczowi oferował wykorzystanie jego mieszanych możliwości: techniki gry na trąbce i brzmienia oboju; po szczytowym okresie popularności (1500–1650) używający go muzycy zainteresowali się rosnącymi możliwościami gry skrzypcowej,

13) cymbały — najbardziej znanym muzykiem posługującym się jego zmodyfikowaną białoruską wersją był Michał Józef Guzików, który zwiększył zakres dźwięków do 2,5 oktawy i nazwał swoje dzieło *sztrojfidl*; różniło się ono od typowych cymbałów… Zasadniczo: był to: „przenośny instrument zbudowany z rzędu solidnych drewnianych sztabek strojonych diatonicznie i ułożonych horyzontalnie wzdłuż podstawy wyłożonej słomą, co dawało głęboki, przestrzenny dźwięk. Grano na nim uderzając sztabki małymi drewnianymi pałeczkami (Strom 2002, s. 13). Sapoznik dodaje, że Guzików po pewnym czasie rozbudował swój instrument dodając drewniane tabliczki uzupełniające brakujące półtony.

Większości spośród tych instrumentów trudno byłoby użyć w grze zespołowej, ponieważ wydawane przez nie dźwięki nie posiadały określonej wysokości (jak w przypadku dud czy katarynki) bądź ich dźwięk był zbyt cichy, by mógł być słyszalny w kapeli (lutnia, flażolet, cymbały); część z kolei była zbyt ciężka, by je z sobą nosić.

Skład instrumentalny, jaki dziś kojarzy się z kapelą klezmerską, upowszechnił się zdecydowanie później. Według Stroma (Strom 2002, s. 13) skrzypce w sposób zauważalny pojawiły się w gettach niemieckich pod koniec XVII wieku, klarnet na stałe wszedł w użycie w połowie XIX wieku, zaś akordeon wynaleziony został w 1852 roku. Ciekawą uwagę odnośnie sposobu gry w kapelach żydowskich podaje Sapoznik, według którego w momencie łączenia ich z kapelami nie-żydowskimi: „nie było żadnych przeszkód dla wspólnej gry skrzypiec, natomiast klarneciści wzajemnie podziwiali swój odmienny styl i repertuar (Sapoznik 1999, s. 9).

Poza dostępnością instrumentów i liczbą zrzeszonych muzyków o składzie kapel, a co za tym idzie — o brzmieniu wykonywanej przez nich muzyki, decydowały rozmaite restrykcje. I tak w Metz, stolicy Alzacji, na nie-żydowskich uroczystościach grać mogli trzej Żydzi, czwarty wyłącznie podczas wesel. We Frankfurcie dopuszczalny był kwartet, jednak muzycy nie mogli pracować dłużej niż do północy. Zdarzało się, że lokalne władze zabraniały klezmerom grać na żydowskich ślubach. Zawiła jest historia ustawodawstwa praskiego. Jak twierdzi Sapoznik: „W 1641 roku arcybiskup Pragi ogłosił rozporządzenie zezwalające Żydom na piastowanie nie-żydowskich funkcji w niedziele i święta, ale twarde nalegania ze strony nie-żydowskich muzyków doprowadziły do odwołania decyzji. Odwołanie zostało cicho anulowane w 1648 roku; dwa lata później do niego powrócono. Zgoda na grę raz jeszcze została udzielona klezmerom w 1651 roku, jednak naciski nie-żydowskiej społeczności doprowadziły do jej wycofania w najbliższych latach (Sapoznik 1999, s. 7).

Wyróżniającą się postacią praskiego świata klezmerów był „ślepy Lejbl". Znakomity XVIII-wieczny skrzypek Franciszek Benda, podróżował z jego kapelą po Morawach i Czechach, będąc zazdrosnym o umiejętności Lejbla, gdyż ten nigdy formalnie nie uczył się gry na skrzypcach; podziwiał też niesamowity dźwięk tego niskiego, starego, niewidomego Żyda, który wydobywał on ze swojego instrumentu (…). Wiele lat później Benda zapisał w swoich wspomnieniach, że czas który spędził z Lejblem, był najszczęśliwszym w jego życiu (Strom 2002, s. 40–41).

Poza grą Lejbla — o wysokim poziomie gry praskich klezmerów i ich poważnym stosunku do wykonywanego zawodu świadczą dwa inne fakty: wykorzystanie kapel żydowskich podczas uroczystości państwowych (m. in. 17 września1790 roku klezmerzy wspomagali uświetnianie uroczystości koronacyjnej cesarza Leopolda II, zaś 15 marca 1741 roku brali udział w paradzie z okazji narodzin syna cesarzowej Marii Teresy — Józefa) oraz powstanie w Pradze pierwszego cechu klezmerów w 1558 roku.

Na kształt kultury żydowskiej w XVIII wieku miały wpływ dwa nurty myślowe powstałe w tym czasie. Pierwszy to *Haskala* (żydowskie Oświecenie), której aktywnym działaczem był dziadek Feliksa Mendelssohna–Bartholdy'ego, Mosze Mendelssohn (1729–1786). Jego dążenia zmierzały do wykazania, iż Żydzi zachowując zasady swej wiary, mogą zostać częścią kultury ogólnoeuropejskiej (Johnson 2004, s. 301). Język niemiecki uważał za najbardziej odpowiedni dla intelektualnego dyskursu; jidysz (…) uważał za dialekt prostacki i pozbawiony zasad (Johnson 2004, s. 301). Mendelssohnowi zależało na gruntownej asymilacji społeczności żydowskich wśród narodów, pośród których żyły. Podobnie jak wielu myślicieli jego czasu, z religii czynił prywatną sferę życia. Paul Johnson ocenia poglądy Mendelssohna jako przepis na naturalną religię i naturalną etykę (Johnson 2004, s. 304). Jechezkiel Kaufmann — nowożytny obrońca judaizmu — nazwał go „żydowskim Lutrem", który rozciął wiarę i lud na dwie osobne części (Johnson 2004, s. 303).

Efektem poglądów tamtego czasu było poczucie kulturalnej wyższości wśród Żydów niemieckich, austriackich, węgierskich, czeskich, morawskich, nad ich wschodnioeuropejskimi współbraćmi, widoczne do czasu II wojny światowej. Dla wielu Żydów środkiem asymilacji stał się chrzest, tej metody jednak Mendelssohn nie popierał. Reformy dotknęły i muzykę: coraz częściej zdarzało się Żydom niemieckim zastępować melizmatyczny śpiew chazanów kompozycjami protestanckimi. Śpiewano po niemiecku, często czterogłosowo, wprowadzono organy do synagogi, a klezmerów zamieniono na muzyków chrześcijańskich. „Ironicznie, wnuk Mosze Mendelssohna — Feliks (1809–1847), wychowany jako protestant, napisał słynny *Marsz weselny*, który wszedł do standardowego repertuaru Żydów i chrześcijan (Strom 2002, s. 47). Niechęć wobec wszystkiego, co wyrosło na gruncie kultury jidysz spowodowała, że uległa wpływom Haskali część Europy — odmówiła klezmerom zatrudnienia. „Są tylko prostymi żebrakami (…) ich sztuka ma szkodliwy wpływ na społeczeństwo, szczególnie młodzież…, a ich hałaśliwa i bezwstydna błazenada tylko skupia na sobie uwagę nie-Żydów i sprowokuje antysemickie odczucia" (Strom 2002, s 47). Ostoją dla sztuki klezmerskiej pozostała Europa Środkowowschodnia, na terenie której zrodził się inny prąd myślowy i religijny — chasydyzm.

Twórcą chasydyzmu jest Baal Szem Tow (Pan Dobrego Imienia). Dla chasydów nie istnieje rozdział między sferą świecką i religijną. *Chassidim* (hebr. pobożni) kierują się przede wszystkim nakazami religijnymi. Stworzony przez nich nurt religijny wydaje się — ana-

logicznie do Haskali — odpowiedzią na ówczesny kryzys wyznawców judaizmu. Jednak w odróżnieniu od Mojżesza Mendelssohna — Beszt proponuje nie ukrycie swej wiary, ale afirmację judaizmu. Nasz Ojciec w Niebie nienawidzi smutku i cieszy się, gdy jego dzieci są radosne. A kiedy Jego dzieci są radosne? Kiedy spełniają Jego przykazania (Strom 2002, s. 50). Zamiast rezygnacji z większości praktyk dotychczasowego życia, przyjęcia choć znajomej to jednak cudzej kultury — Beszt stawiając na pierwszym miejscu oddanie Bogu, czyni drugorzędnymi, ale nie nieważnymi, zewnętrzne przejawy dewocji, w rzeczywistości znosząc konieczność wprowadzania jakichkolwiek zmian. Ratunku przed antysemityzmem upatruje nie w uległości, ale pobożności: „Nie boję się niczego, tylko Boga samego". (Znana *nign* (melodia) chasydzka; tekst po raz pierwszy pojawia się w chasydyzmie, kiedy umierający ojciec Beszta żegna go słowami: „Nie bój się niczego, tylko Boga".)

„Modlitwa dopełniona pieśnią (i tańcem podczas nabożeństwa) stała się zasadniczą drogą osiągnięcia *dwejkes* (hebr. przylgnąć) do Boga" (Strom 2002, s. 51). Niektórzy rabini chasydzcy posiadali przy swoim *hojfn* (jid. podwórze, dziedziniec) kapelę. Jedną z nich, działającą w XIX wieku, opisuje Strom jako złożoną ze skrzypiec, basu, cymbałów, trąbki, bębnów (Strom 2002, s. 51). Kontynuacja tradycji religijnych szła w Europie Środkowowschodniej w parze z zapotrzebowaniem na usługi świadczone przez klezmerów.

Przełom XIX i XX wieku na Węgrzech był dla tamtejszych Żydów czasem silnej przyjaźni z Cyganami. Według Rogovoya: „Między swymi żydowskimi współbraćmi postrzegani niewiele lepiej od kryminalistów — klezmerzy (…) status i reputację dzielili w Europie ze swoimi okazjonalnymi nie-żydowskimi towarzyszami muzykowania, Cyganami (Rogovoy 2000, s. 27). Klezmerzy grywali repertuar cygański, Cyganie — klezmerski, wspólnie propagując twórczość obu grup. I tu zapotrzebowanie na muzykę klezmerską osłabło wraz z nasileniem wpływów Haskali, coraz mniejsze zainteresowanie Żydów własną tradycją religijną zmusiło klezmerów do szukania nowych źródeł zarobku: w okresie dwudziestolecia międzywojennego niektórzy pracowali w kawiarniach, inni celowo dojeżdżali do granicy, by stamtąd powrócić do Budapesztu akompaniując podróżnym i w ten sposób ratując swój budżet.

XIX-wieczna Rosja pod rządami cara Mikołaja I wprowadziła obowiązkową służbę wojskową dla Żydów w wieku od 12 do 25 lat, ograniczyła autonomię *sztetl* i nałożyła dodatkowe podatki na jego mieszkańców. Odcięcie młodego człowieka od rodziny miało służyć oderwaniu go od kultury żydowskiej. W szkołach ziemskich, do których posyłano najmłodszych, czy podczas służby w armii — często przymuszano Żydów do przyjęcia chrztu (Johnson 2004, s. 357). Bogaci Żydzi płacili okup za swoich synów. „Dla zachowania równowagi" wcielano wówczas do armii chłopców z uboższych rodzin żydowskich. Ratunkiem przed odbyciem służby mogła stać się umiejętność gry na instrumencie, która pozwalała na

zamienienie typowego życia żołnierskiego na przynależność do wojskowej orkiestry. Wielu żydowskich skrzypków — na potrzeby armii — stawało się wówczas trębaczami, a zdobyte umiejętności wykorzystywali później w swoich kapelach. Przymusowa formacja wojskowa w XIX-wiecznej carskiej armii zmieniła skład ówczesnych zespołów klezmerskich, zwiększając rolę i liczbę instrumentów dętych.

Po śmierci Mikołaja I, Aleksander II złagodził politykę wobec Żydów, rezygnując z poboru młodych ludzi do wojska, podwyższonych podatków i grzywien. Umożliwiono Żydom studiowanie na uniwersytetach, wielu klezmerów rozpoczęło naukę w konserwatoriach. Najlepiej wykształceni mogli zamieszkać poza wyznaczoną Żydom w Rosji Strefą Osiedlenia. Jak na ironię, decyzje nowego cara wspomogły rozprzestrzenianie się poglądów Haskali i przyczyniły się do porzucenia przez wielu swojej religii i kultury.

Po roku 1880 sytuacja ponownie się pogorszyła, skłaniając Żydów do podjęcia decyzji o masowej emigracji, szczególnie do Ameryki. W warunkach nasilania się antysemityzmu w Europie Środkowowschodniej ponownie zarysowały się tendencje do podkreślenia roli kultury jidysz. Część Żydów zwróciła się ku religijności, na nowo zachwyciła własną tożsamością, wszystkie ówczesne frakcje ideowe (syjoniści, członkowie Bundu, zwolennicy kultury jidysz) — wyrażali swe poglądy po hebrajsku lub w języku aszkenazyjskich przodków. Odbywająca się w dniach 30 sierpnia–4 września 1908 roku Konferencja Języka Jidysz w miejscowości Czernowic na Ukrainie proklamowała uczynienie z jidysz języka narodowego. W 1908 roku w Petersburgu powstało Towarzystwo Żydowskiego Folkloru Muzycznego. Do jego założenia przyczynił się Joel Engel, uczeń Mikołaja Rimskiego-Korsakowa, który miał mu powiedzieć: „Dlaczego studenci żydowscy naśladują europejskich i rosyjskich kompozytorów? Żydzi posiadają ogromne skarby w swoim folklorze… Muzyka żydowska czeka na swojego Glinkę (Strom 2002, s. 128).

W dalszym ciągu nienaruszony pozostał tradycjonalizm Żydów zamieszkujących podkarpacką Łemkowszczyznę, Siedmiogród, Bukowinę i Galicję. Tamtejsza ludność posługiwała się językiem jidysz, reprezentowała średnią klasę, proletariuszy, ludność ortodoksyjną. Klezmerzy ciągle mogli tu liczyć na zatrudnienie.

W okresie międzywojennym warunki pracy klezmerów ponownie uległy zmianie. W większych polskich miastach, jak Warszawa, Łódź, Kraków, Wilno, w dużych miastach Czechosłowacji i Rumunii, areną dla klezmera stawały się przykamieniczne podwórka. Klimat tych miejsc Strom charakteryzuje następująco: „dziedzińce stanowiły oazy dla biedoty, która zamieszkiwała te zatłoczone mieszkania. Dostarczały miejsca dzieciom i dorosłym — do odpoczynku, nabrania sił, stwarzały możliwość rzucenia okiem na naturę w brudnym miejskim środowisku. Lokatorami okolicznych budynków byli generalnie Żydzi, a to oznaczało, że był tam też *sztibl* (chasydzki dom modlitwy) lub *chejder* (podstawowa szkoła religijna) przyległy do podwórka, z rwącym potokiem przemieszczających się w obie strony

chłopców i mężczyzn. Podwórka wypełniało żydowskie życie: głosy podnoszone na modlitwie lub podczas nauki, odgłosy grających dzieci, rozmawiających lub czytających na ławkach dorosłych, trzepiących dywany kobiet, wolno włóczących się psów i kotów, klezmerów grających i śpiewających dla swoich uwięzionych słuchaczy" (Strom 2002, s. 134).

Herman Blan, węgierski Żyd, który przed II wojną światową grał w kapeli klezmerskiej, wspomina: „Mój ojciec grał na skrzypcach, kuzyn na basie, ja na flecie i bębnach. Graliśmy dla Żydów i nie-Żydów na ślubach, do tańca (…) Wiele spraw uległo zmianie po wojnie, odkąd nie byliśmy już częścią Niemiec. Wielu Żydów nie mogło sobie pozwolić na zapłacenie za naszą podróż (…), dlatego w Koloszwar wynajmowano muzyków cygańskich, inni z kolei nie byli już religijni. Mówiło się, że to nowy kraj i nowe czasy" (Strom 2002, s. 82).

Wiele tradycyjnej muzyki klezmerskiej wykonywanej dziś — opartej jest na muzyce klezmerów z Białorusi, Litwy, Polski, Rumunii, Rosji, Ukrainy — z okresu od późnego XIX wieku po przeddzień II wojny światowej (Strom 2002, s. 83). Mówiąc o współczesnej muzyce klezmerskiej trudno też nie wspomnieć o elementach bliskowschodnich, kontynuowanych pod wpływem tradycji klezmerów z Rumunii i Imperium Osmańskiego. Mniejszość aszkenazyjska pojawiła się w tych krajach uciekając przed pogromami Chmielnickiego i Potopem szwedzkim, inni szukali tu lepszych warunków ekonomicznych, część przedłużyła (do stałego pobytu) przystanek na drodze do Palestyny. Konstantynopol był ważnym ogniwem szlaku prowadzącego: na północ Morzem Czarnym do Odessy; na zachód — Dunajem przez Belgrad, Budapeszt, do Wiednia; na południe — do Jerozolimy. Umożliwiał stałą wymianę repertuaru: klezmerzy poznawali nowe melodie, szczególnie od Romów podróżujących tą drogą, oraz popularyzowali własne, ucząc ich podróżnych.

Kiedy czyta się wspomnienia Żydów z okresu II wojny światowej czy ogląda fotografie wykonane w gettach, można odnieść wrażenie, że „tylko" otoczenie odróżnia je od świata, który istniał wcześniej poza murami. Gdyby nie to „otocznie" i finał niektórych opowieści, można by je powtarzać z uśmiechem, tak jak historię o zapasie żywności wiezionym w futerale kontrabasu:

„W czasie Holokaustu syn Icchaka, Szlomo, pracował przy komorach gazowych w Treblince. Stał przy wejściu do komór i grał z orkiestrą podczas gdy gazowano ludzi. Kiedy tam był — zobaczył swojego 9-letniego syna prowadzonego do środka. Chwycił go za rękę i przeciągnął za linię. Zobaczył to oficer SS, zaczął się śmiać i kopnął małego chłopca w żołądek. W tym momencie Szlomo rozbił swoje skrzypce na głowie oficera i pomaszerował ze swym jedynym dzieckiem do komory gazowej" (Strom 2002, s. 140).

W gettach — muzyka, teatr — były próbą oderwania myśli od przerażającej rzeczywistości, namiastką normalności. „Śpiew i muzyka na każdym kroku, na ulicach — tamując ruch, w podwórzach, na placach i skwerkach. Znów gama najprzeróżniejszego rodzaju — śpiewacy i śpiewaczki, wspaniałe arie operowe i pieśni cudowne, głosy które się na salach

koncertowych i w gmachach operowych rozlegały, Verdi, Puccini, Meyerbeer, Moniuszko, Niewiadomski i — o bezczelności żydowska! — Schubert, Schumann i Wagner. I pieśni polskie, żydowskie, ludowa piosenka jednakowo wszystkich i wszędzie za serce chwytająca (…). Jawią się piosenki getta, zwyczajna podwórzowa, prosta ludowa ballada *Oj, ta bona*, i piosenka koncertowa, piosenka Diany Blumenfeld — zaczynają się od słów „*A hejm* — to znaczy do domu, *Curik* — to znaczy z powrotem" — są na ustach wszystkich. Żydowskie pienia synagogalne — kantorzy, dawniejsi śpiewacy w chórach, chazeni (…). I zwykli uliczni, nie mający głosu, nie umiejący śpiewać, śpiewający pieśni najdziwniejszego pochodzenia, własnej kompozycji słowno-muzycznej. Tak samo z muzyką podwórzową, ta sama skala jak u muzyków prawdziwych, profesorów szkół muzycznych, znanych z filharmonii i opery smyczków — do najzwyklejszego rzępolenia na skrzypcach, cymbałach i pustych butelkach" (Fuks 1989, s. 158–159).

W spektaklach tworzonych w getcie warszawskim występowali znani aktorzy, piosenkarze, muzycy, m. in. Władysław Szpilman, orkiestra Leopolda Rubinsteina, Marysia Ajzensztadt (zwana „Słowikiem getta"). Powstała tam też Żydowska Orkiestra Symfoniczna złożona z byłych muzyków Filharmonii Warszawskiej, Teatru Wielkiego czy Polskiego Radia. Ze względu na brak instrumentów dętych — pierwsi dyrygenci dokonywali nowych aranżacji partytur, również tych zakazanych przez hitlerowskie Niemcy: Ludwiga van Beethovena, Piotra Czajkowskiego, Wolfganga Amadeusza Mozarta, Józefa Haydna, Feliksa Mendelssohna-Bartholdy'ego, Fryderyka Chopina; grano też utwory barokowe. Z biegiem czasu do repertuaru dołączyli: Brahms, Brückner, Ravel, Strawiński. Noszono się z zamiarem wystawienia opery, jako propozycje pojawiły się *Żydówka* Halevy'ego, *Carmen* Bizeta czy *Opowieści Hoffmanna* Offenbacha. Muzyka stała się środkiem uzewnętrznienia wolności ducha: „Jak gdyby w wizji proroczej, że kończy się okres życia dzielnicy, prezes Czerniaków zwołał 1 lipca 1942 roku wielkie posiedzenie, na które byli zaproszeni czołowi przedstawiciele społeczeństwa. Było obecnych kilkaset osób (…). W czasie posiedzenia wszedł gestapowiec (…). W czasie przerwy — była to niezapomniana chwila — rozległa się muzyka fortepianowa, wiązanka preludiów Chopina przeplatana akordami *Jeszcze Polska nie zginęła*. Za tę pieśń i artysta, i prezes, i większość obecnych mogła iść do obozu koncentracyjnego. Ale mogę zapewnić, że u nikogo z obecnych nie wyczytałem w oczach obawy — przeciwnie, pieśń ta była wyrazem nadziei i wdzięczności..." (Fuks 1989, s. 170).

W getcie krakowskim czy łódzkim — orkiestry symfoniczne nie powstały, dlatego większą uwagę skupiała na sobie muzyka ludowa. W Krakowie tworzył wybitny pieśniarz jidysz — Mordechaj Gebirtig. Grywano tu też repertuar klasyczny — szczególnie kompozycje twórców pochodzenia żydowskiego.

Inaczej wyglądało życie muzyczne obozów koncentracyjnych. Tutaj więźniów przymuszano do gry — często po dniu pracy. Wśród więzionych krążyło powiedzenie: „Na cmentarzach koncertów nie urządza się", a gra kapel odbierana była jako dodatkowy przejaw hitlerowskiego sadyzmu.

„Wśród hitlerowców, komendantów i kapo obozowych znajdowali się muzycy i melomani. Wykorzystywali oni utalentowanych, sławnych muzyków Żydów, by ich zabawiali, uświetniali uroczystości i bale, tworzyli akompaniament do organizowanych przez zwierzchnictwo obozu pijatyk i orgii. „Honorarium" za te występy stanowiły kopniaki, bicie, kula w łeb. Hitlerowcy organizowali orkiestry obozowe. Grywały one w najkoszmarniejszych okolicznościach. Grano przy wrotach *Arbeit macht Frei*. Wkraczały przez nie tłumy Żydów, którym nie było pisane kiedykolwiek wyjść stąd. Grały te orkiestry przy morderczych robotach w kamieniołomach, na drogach przy tłuczeniu kamieni, przy osuszaniu błot, a nawet w drodze do krematorium lub „kąpieli" w komorach gazowych" (Fuks 1989, s. 175).

We wspomnieniach Leopolda Kozłowskiego z obozu janowskiego w Jaktorowie i Kurowie, pojawia się szczegółowy opis traktowania muzyków: „Dla większej uciechy na dwa dni przed planowanym koncertem nie dawano muzykom jeść (…) Oblewano [ich] majonezem, obrzucano resztkami jadła, nie pozwalając tknąć ani kęsa. Kazano im wchodzić na stoły, rozbierać się, przyozdabiać ciało w najbardziej wulgarny sposób palącymi się świecami. SS-mani chichotali, bili brawo, bili też bez litości muzyków czym i gdzie popadnie" (Fuks 1989, s. 175).

W rękach hitlerowców muzyka stała się narzędziem tortur: „Z dala unosił się dym krematorium, wszystko było przesiąknięte zapachem krwi, w obozie numer 1 grała muzyka żydowska (…). Muzyka, tańce… wszystko miało jeden cel. Chciano w więźniach zabić myśl o wyzwoleniu się (…). wartownik żądał, by Żydzi śpiewali. Nie pomogły błagania i prośby. Lufa karabinu maszynowego zmuszała ich do posłuchu. Śpiewano często modlitwy *Szma Isroel*, *Szir Adonaj* (Fuks 1989, s. 176).

Po II wojnie światowej klezmerzy — jako zawód nierozerwalnie związany z ortodoksyjnym środowiskiem żydowskim Europy Środkowowschodniej — zniknęli. Wraz ze śmiercią ludzi zaginęła też ich muzyka. Część udało się wcześniej nagrać (kiedy Beregowski pisał swój artykuł o Żydowskiej ludowej muzyce instrumentalnej, YIVO posiadało ponad 2500 nagrań folkloru żydowskiego w ogóle), część klezmerów wyjechała wcześniej do Ameryki, część znalazła się w Izraelu. Przetrwało kilka zbiorów nut, generalnie jednak klezmerzy — jako muzycy niewykształceni — nie umieli ich zapisywać ani odczytywać (znanym przykładem może być klarnecista Naftule Brandwein, który sławę zdobył już w Ameryce jako solista grający utwory klezmerskie, pochodzące z repertuaru kapeli jego dziadka, w której występował wraz z jedenastoma braćmi; notabene Naftule Brandwein to wujek Leopolda Kozłowskiego), dlatego nie tworzyli zbiorów swoich tańców.

Na Węgrzech część tańców przetrwała w pamięci Cyganów. Próby wskrzeszenia muzyki klezmerskiej związane są z Ameryką. Tam po 1880 roku rozwija się przede wszystkim teatr. Klezmer, czy po prostu muzyk żydowski, dostosować się musi do nowych okoliczności, przestaje być członkiem weselnej kapeli, a staje się muzykiem estradowym. Wymusza to

zmianę — czy przynajmniej modyfikację — dotychczasowego repertuaru, który jednocześnie bardziej niż znany nowemu pokoleniu, jest przez nie na nowo przyswajany. Tym, co jest wspólne dla obu klezmerskich światów, jest użytkowy i zarobkowy charakter zawodu. Analogiczna wydaje się też tęsknota — tego pierwszego za utraconym krajem: Ziemią Świętą, Świątynią Jerozolimską, tego drugiego: za wschodnioeuropejskim *sztetl*, kulturą jidysz, zamordowanymi przyjaciółmi i rodziną. W kontekście obu mówi się o nostalgii, niezrozumieniu, wyobcowaniu. Sporna pozostaje kwestia religijności. Niektórzy dopatrują się w klezmerstwie uproszczonej drogi powrotu do *jidyszkajt* — podchwycenia elementu ogromnego dziedzictwa kulturowego — nauka gry klezmerskiej była często mniej przerażająca niż nauka hebrajskiego czy studiowanie Tory; a wyjście na koncert klezmerów często było łatwiejsze niż udanie się do synagogi (Strom 2002, s. 221).

Zarzut powierzchownego traktowania kultury Żydów aszkenazyjskich przez współczesnych muzyków wykonujących ich repertuar można rozpatrywać na różne sposoby:

1. Nigdy ogół społeczności klezmerskiej nie był wzorem religijności, dlatego trudno stawiać im dziś zarzuty o zmianę postawy; w Europie Środkowowschodniej muzycy potrzebni byli na weselach, więc tam grali, dziś ludzie chcą ich widzieć na scenach, dlatego tam zarabiają.

1a. Tylko wśród społeczności żydowskiej istnieje duża rozbieżność zdań co do tego, co jest esencją *jidyszkajt* — język, religia, sztuka, miejsce zamieszkania? Bez czego Żyd aszkenazyjski może się obejść, a bez czego traci związek z kulturą przodków? Jest to zatem problem dotyczący nie tylko klezmerów;

2. Adaptacja obcych wpływów, nowości muzycznych nie jest w świecie klezmerskim rewolucją. Do tej pory muzyka klezmerów wchłaniała elementy muzyki społeczeństw Europy Środkowowschodniej, wśród której żyli jej wykonawcy; dziś mieszkają w globalnej wiosce, której mieszkańcy słuchają muzyki rozrywkowej — stąd *OrtoRock*, *ChassidDisco*, *KlezzJazz* itp.;

3. Sięgając do etymologii słowa, klezmer — to po prostu muzyk instrumentalista, kontekst historyczny dopisał dalszą część definicji. By pozostać uczciwym — ten sam kontekst powinien mieć prawo zwolnić Żydów dziś, nawet z obowiązku prowadzenia badań nad muzyką klezmerską Europy i zezwolić na tworzenie fuzji tego, co znają z własnej tradycji z tym, co wspólne w naszej epoce; chyba że upierać się przy tradycji Żydów aszkenazyjskich, wtedy niewykorzystanie dostępnych środków dla jak najlepszego odkrycia przeszłości, poznania klezmerskiego fachu, będzie jednoznaczne z byciem niewykształconym klezmerem, jakim w „Starym Świecie" byłby muzyk bez stażu w profesjonalnej kapeli.

Jedynym zarzutem niemożliwym do odparcia jest powoływanie się na tradycję, której się nie zna. Czy implikuje ją już przedrostek „klezz-" w nazwie zespołu, można się spierać. Z drugiej strony — nikt nie dodaje go, jeśli nie ma w jego muzyce choćby elementu „nucenia we *frejgisz*". Pozostaje jedno rozsądne rozwiązanie — uczciwe przedstawienie repertuaru

słuchaczowi — jeśli nie przez wykonującego go muzyka, to przez krytyka, oraz szacunek wykonawców, recenzentów i słuchaczy dla tradycji, która współczesne „klezzy" zainspirowała.

Dlaczego tak wielu muzyków miesza muzykę klezmerską z jazzem? *The Klezmatics* i kilka innych zespołów ma ku temu dobre powody, ale większość robi to, bo tak naprawdę nie zna kulturalnego podłoża, którego potrzebują… jeśli chcą nazwać swoją muzykę — muzyką żydowską. Chcą, żeby słuchacze słuchali ICH. Ja chcę, żeby moi słuchacze słuchali muzyki-MOJEGO NARODU" — Bob Cohen (Strom 2002, s. 254–255).

Repertuar klezmerski

Podstawową cechą repertuaru klezmerskiego jest jego okolicznościowy i użytkowy charakter. Najstarsze zachowane utwory to tańce w niemieckich tabulaturach (bądź ich parodie). Jak pisze Sapoznik: „Brak weteranów tańca wytworzył głębokie przesunięcie w dźwięku i wykonawstwie muzyki. Kiedy muzycy grali dla znających swą sztukę tancerzy, melodia w drodze odsłaniała swój sposób frazowania i to, jak naprawdę powinna brzmieć. Muzyka klezmerska nigdy nie brzmi lepiej niż wtedy, gdy jest grana w bardziej umiarkowanym lub właściwym dawnym tańcom tempie. Przez zanik tradycji tańca i wynikającą stąd popularność klezmerstwa jako muzyki koncertowej — te tempa niemal zaginęły. Większość dziś grających zespołów wykonuje muzykę klezmerską w tempie chodzonym bardziej dla teatralizacji niż z uwagi na właściwości muzyczne" (Sapoznik 1999, s. 300).

Poza tym, że wpisane w konkretną kulturę, przestrzeń historyczną i geograficzną — tańce klezmerskie funkcjonowały też w określonych okolicznościach. Wykonywane na podwórkach, placach, w karczmach, podróży, salonach, teatrach, podczas uroczystości państwowych, pochodów pierwszomajowych, przez zespoły wojskowe, na ulicach getta, w amerykańskich studiach nagrań, na scenach — generalnie tańce klezmerskie miały budzić radość, koić smutek, a szczytem ich przeznaczenia było towarzyszenie weselom. Tam ich rola określona była jeszcze precyzyjniej i każdemu elementowi przypisywano odpowiadającą mu w charakterze melodię. Dość szczegółowy opis zadań klezmerów w okołoślubnych uroczystościach przedstawia Strom:

Zanim doszło do zaręczyn, przyszli teściowie korzystając z pomocy szadchena (swata) i wódki, ustalali wysokość posagu panny młodej (jego część rozdawano ubogim zamieszkującym jej *sztetl*). Po osiągnięciu porozumienia łamano ceramiczną miskę — wręczając połowę każdemu z właśnie zaręczonych. By uczcić pierwszy wspólny sukces wydawano *tnoim* (hebr. przyjęcie zaręczynowe), na którym po raz pierwszy pojawiali się klezmerzy. Każdy z czterech tygodni dzielących obie rodziny od ceremonii zaślubin miał swoją nazwę (żelazny, miedziany, srebrny, złoty) i przeznaczony był na określone przygotowania. W żelaznym szyto ubrania ślubne, jedzono ciasto miodowe, kurczaka z miodem, pito wino, a klezmerzy grali żywe tańce i specjalne wiwaty dla młodej. W czasie trwania złotego tygodnia

— młodzi nie opuszczali swoich domów, dlatego by zapewnić im rozrywkę odwiedzali ich przyjaciele i… klezmerzy (ci drudzy mieli wolny Szabat). Dwa dni przed chupą (ceremonią zaślubin odbywającą się pod baldachimem również zwanym *chupe*) odbywał się uroczysty obiad ku czci młodego, podczas którego otrzymywał przysłane przez młodą: *kitel* (biały strój zakładany przez Żydów w czasie modlitw w *Rosz HaSzana* i *Jom Kippur*, ósmego dnia *Sukkot*, pierwszego dnia Paschy, w dniu wesela, w niektórych społecznościach zakłada się go również nieboszczykom; symbol pokuty — wg Encyclopaedia Judaica), *tałes* (przystrojony frędzlami szal modlitewny zakładany przez mężczyzn do modlitwy w synagodze podczas Szabatu, świąt, po wywołaniu do czytania Tory; chasydzi zakładali go tylko na własną uroczystość ślubną) i *gartl* (pas symbolicznie oddzielający górną część ciała — pełniącą funkcje duchowe, od dolnej — odpowiedzialnej za potrzeby cielesne).

Dzień przed ślubem młoda przysyłała narzeczonemu *sidur* (modlitewnik). Wówczas też, w towarzystwie klezmerów, blisko spokrewnionych i zaprzyjaźnionych kobiet — procesjonalnie była odprowadzana do mykwy. Podczas rytualnego obmycia procesja udawała się do osobnego pomieszczenia, gdzie klezmerzy akompaniowali pijącym *lechaim* (hebr. na zdrowie) kobietom. Wieczorem grali zarówno w domu młodej, jak i młodego. W przypadku kiedy młody pochodził z innego miasta — zadaniem klezmerów było powitać go wraz z rodzicami młodej. Podczas gdy chłopak z rodziną powoli i dumnie jechali konno przez miasto — klezmerzy równie dumnie i głośno (jak na akompaniament długo oczekiwanej chwili przystało) wygrywali marsze i hory.

MARSZ — ilość marszów w repertuarze klezmerów powiększyła się wraz z nałożeniem obowiązku służby wojskowej. Marsze wykonywane też były na procesjach podczas uroczystości państwowych w imperium Austro-Węgierskim, niewątpliwie towarzyszyły pochodom pierwszomajowym; zamieszczone w zbiorze *The Ultimate Klezmer* to: *Sokol — Polish March*, *Marsz przy kolacji* oraz dwa marsze weselne: Mendelssohna-Bartholdy'ego i Wagnera.

HORA — w świetle literatury charakterystyka tego tańca wydaje się bardzo problematyczna. Sokolow (Sapoznik, Sokolow, s. 19) jako nazwę wymienną przedstawia *żok* i charakteryzuje go jako „wolny taniec w rumuńskim stylu, metrum trójdzielnym (…) (akompaniamentem) granym:



(…) i wirtuozowską ornamentacją".

W zbiorze *The Ultimate Klezmer* Joshua Horowitz doprecyzowuje terminologię, wprowadzając określenie „rumuńska hora"; dostojny charakter przedstawionych tu utworów przypomina marsz. Pełną charakterystykę tańca skutecznie utrudnia porównanie dotychczas omawianych tańców pojawiających się pod nazwą hory z utworami o tym samym

tytule przedstawionymi w zbiorze Z repertuaru *Konsonans Retro* (Baranovsky, Dawid 2008) kapeli z Podola; zawarte w nim tańce to hory na 2/4 i żoki w metrum 6/8 i 4/4. Pytany o tę różnorodność współautor zbioru — Christian Dawid — odpowiedział, charakteryzując obecny stan przekazu tradycji:

„Generalnie: nazwy gatunków nie zawsze są rzetelne i wiele z nich pojawia się dla określenia różnego rodzaju melodii, szczególnie od kiedy wszystkie są używane w różnych kulturach (żydowska, ukraińska, rumuńska etc.) (…) W samej Rumunii istnieją trzy typy hory: jedna w metrum trójdzielnym i dwie w dwudzielnym, które są zupełnie inne niż hora izraelska (szybka 2/4), bułgarska, serbska czy macedońska. Hora Żydów aszkenazyjskich na 3/8 lub 6/8 w odradzającym się świecie klezmerskim określana jest często jako „wolna rumuńska hora" (dla wyraźnego odróżnienia) (…) czasem *londre*, *wolech* (…) [etc.] *żok*.

Wielu muzyków ludowych nie posiada w ogóle nazw swoich tańców. Nazwy były używane tylko wtedy, i czasem niepoprawnie, kiedy tańce były nagrywane lub drukowane.

Posługujemy się zatem nazwami tańców, które zwyczajnie nie odnoszą się już do dawnych melodii określanych tym mianem, szczególnie od kiedy żydowskie życie kulturalne Europy Wschodniej niemal zupełnie zginęło, zostało stłumione, nazwy takie jak *frejlech* czy *szer* są teraz używane dla innych rodzajów tańców niż stare tańce żydowskie".

Cytowana przez Stroma wypowiedź z publikacji Abrahama Barnholtza — zgodnie z tytułem jego książki — może odnosić się do hory polskiej z terenów Włodawy, czyli mogłaby to być owa „wolna rumuńska hora" grana przez Żydów aszkenazyjskich.

Problemem w dokonanym przez Stroma opisie wesela jest przemieszanie wypowiedzi pochodzących z różnych źródeł i stworzenie z nich opisu jednego, typowego wesela. Niemniej kontynuujmy…

Po wprowadzeniu młodego do miasta kapela dzieliła się czasem na dwa mniejsze zespoły, z których jeden pozostawał z nim, towarzyszył mu przy stole i odprowadzał pod *chupe*, drugi akompaniował przygotowaniom młodej i jej towarzyszył w drodze pod baldachim, gdzie oba zespoły znów łączyły się w jedną całość. W wielu społecznościach żydowskich ślub odbywał się w piątek, tuż przed Szabatem. Ponieważ w czasie Szabatu muzycy żydowscy grać nie mogli, wynajmowano kapele nie-żydowskie lub po ceremonii pod chupą, w czasie której jeszcze grali klezmerzy, radzono sobie akompaniując młodym wokalnie, aż do *Hawdali* (modlitwa na zakończenie Szabatu). Potem zaczynało się prawdziwe świętowanie, które trwało cały tydzień przeplatany ślubnymi błogosławieństwami.

W dniu wesela klezmerzy towarzyszyli stołowaniu się młodego oraz *kale bazecns* (sadzanie młodej), *badekn* (zakładanie welonu), *bazingn* (śpiewanie) i *bawejnen* (doprowadzanie do łez). Ceremonia — zwana ogółem *kale bazecns* — prowadzone była przez badchena, który śpiewając lub recytując, rymował poważne, w pewnej mierze surowe, po trosze delikatne pouczenia dla młodej. Jak pisze Joshua Horowitz (Segelstein, Horowitz 2004, s. 1): „rozliczenie z młodą posiadało lżejszy charakter niż to przeprowadzane z młodym, i odbywało

się w jidysz, gdyż od kobiety nie wymagano znajomości *loszn kojdesz* (hebr. język święty). Punktem kulminacyjnym i celem 'rozmów' z młodą było doprowadzenie jej do łez. 'Jeśli nie potrafi doprowadzić do łez, nie jest dobrym badchenem!'"

Zadaniem klezmerów było zagrać *opszpiln*, kiedy młoda była gotowa do założenia jej welonu i do śpiewu.

OPSZPILN ze zbioru Cookie Segelstein i Joshuy Horowitza są wolne, posiadają akompaniament i utrzymane są w *sztajger Magen Awot*; są to melodie grane po recytacji badchena, a ich celem jest wprowadzenie uroczystego nastroju. Wykonanie *opszpiln* z nut jest niemożliwe bez usłyszenia go wcześniej, a wysłuchanie go (warte uwagi jest nagranie na płycie *Oytser: Treasures Klezmer Music 1908–1996 Wergo*.) uświadamia, iż bez znajomości przebiegu wesela, całego kontekstu kulturowego i religijnego, szczegółów ceremonii, przeznaczenia poszczególnych tańców — granie muzyki klezmerskiej dalekie będzie oryginału.

Młoda siedziała między kobietami, wśród kwiatów i zieleni. Naprzeciw jej krzesła stała matka trzymając talerz z rodzynkami i chmielem, przykrytymi jedwabną chusteczką, która potem będzie użyta do zakrycia głowy dziewczyny. W niektórych ortodoksyjnych grupach kobiecie obcina się włosy (odtąd nosi perukę), po czym nakrywa głowę welonem. Rabin błogosławi młodą, wraz z młodym chwyta chusteczkę i zakrywają młodej twarz, zaś matka obsypuje nowożeńców rodzynkami i chmielem (opis według: Segelstein, Horowitz 2004).

Czasem przejściu młodych po *kale bazecns* i *chosn bazingns* (analogiczny do *kale bazecns* obrzęd z udziałem pana młodego) nie towarzyszyła muzyka, kiedy indziej klezmerzy akompaniowali młodym, nadając procesji uroczysty ton i podkreślając religijny aspekt ceremonii. Według Stroma (Strom 2002, s. 91) przed I wojną światową we wschodnich Niemczech, na Morawach i w Czechach klezmerzy często grywali na ślubach *Ma'an* (od hebr. *mej-on*: odmowa), by po raz ostatni przypomnieć młodym, już stojącym pod chupą, o możliwości zmiany zdania.

Po ceremonii pod chupą pan młody tłukł kieliszek — przydeptując go butem — a zebrani gratulowali krzycząc: *Mazl tow!* Kontynuacją wspólnego świętowania był kolejny *mazltow tanc*, podczas którego *badchen* wywoływał wszystkie kobiety, by tańcząc z młodą osobiście mogły jej pogratulować i życzyć szczęścia.

MAZLTOW TANC (*mazl tow* — powodzenia, gratulacje) — Yale Strom wymienia go wśród repertuaru chasydów ze Stolina; po raz pierwszy miał być grany przed ceremonią pod chupą, kiedy tańczyła go panna młoda z rodziną.

Omawiając repertuar chasydów ze Stolina Strom pisze o zwyczajowych:

CHUPE TANC — babcia bądź inna „matka rodziny" tańczyła przed młodą i młodym niosąc *kojlecz* i śpiewając młodemu np. *Wos wilstu, di chale oder di kale*? (jid. czego chcesz, chleba czy młodej?)

GASN–NIGN (jid. uliczna melodia) — melodia towarzysząca młodym i gościom w drodze do domu po ceremonii ślubnej.

Po dotarciu na miejsce wspólnego świętowania jednym z pierwszych tańców był grany na cześć nowożeńców *kojlecz tanc*. Następnie odmawiano błogosławieństwo nad chlebem i wszyscy próbowali *kojlecz* (kołacz). Podawana później zupa z kurczaka była pierwszym od dwudziestu czterech godzin posiłkiem jedzonym przez młodą parę. Charakterystyczne dla religijnego wymiaru ceremonii ślubnej jest przemieszanie powagi, elementu skruchy i pokuty z radością towarzyszącą tej chwili. Każde z tych przeżyć znajdowało odzwierciedlenie również w oprawie muzycznej. Przy obiedzie towarzyszył gościom akompaniament klezmerów. Grano wówczas fantazje, *badchen* z akompaniamentem instrumentów solowych śpiewał *tisz-nign*, grywano również *doiny*.

DOINA — „rumuński termin używany dla oznaczenia rodziny zarówno wokalnych jak i instrumentalnych utworów o recytacyjnym charakterze. Istnieją niepoliczalne tysiące doin wśród wszystkich krain rumuńskich, niektóre z nich wykazują specyficzne cechy regionalne, podczas gdy inne istnieją niezależnie od granic. Doiny posiadają deklamacyjną naturę, ich wzorce rytmiczne i motywiczne są bliżej spokrewnione z poetyckim metrum i formą niż z formą taneczną, chociaż istnieje też wiele doin, które posiadają wyraźną 2- lub 3-częściową budowę i uchwytne metrum.

Ze względu na wysoce indywidualną i ekspresywną naturę doin, łatwo wchłaniają one elementy innych kultur muzycznych" (Segelstein, Horowitz 2004, s. 3).

Rogovoy (Rogovoy 2000, s. 47) i Sokolow (Sapoznik, Sokolow 1987, s. 20) piszą o suicie tanecznej zbudowanej z następujących po sobie: doiny — hory — bulgara, frejlecha bądź chusidla.

W czasie trwania przyjęcia istniał zwyczaj zamawiania u klezmerów tańców ku czci nowożeńców. „Podczas wesela klezmerzy mogli wykonać ponad 15 stylów tanecznych, nie wszystkie kosztowały tyle samo i nie każdy miał tę samą wartość honorową" (Strom 2002, s. 94). Był to też sposób na podniesienie honorarium muzyków. I tak np. taniec teściowych droższy był od tańca kelnera…

Przyjęcie weselne kończyło się w momencie, kiedy klezmerzy grali taniec noszący nazwę *Dobranoc*. Przy akompaniamencie marsza lub frejlecha odprowadzano nowożeńców i ich rodziców do domu. Niekiedy, w sytuacji gdy przyjęcie weselne kończyło się odpowiednio późno, żegnano młodą parę melodią zatytułowaną *Dzień dobry* (obrzędy weselne według: Strom 2002, s. 85–95, 53–58, 58–66; Segelstein, Horowitz 2004).

Podczas zabawy pojawiał się też szereg innych tańców. Najbardziej spopularyzowane przez autorów monografii klezmerskich są:

BULGAR — taniec zapisywany w metrum 4/4, wykonywany w umiarkowanym lub szybkim tempie, akompaniament posiada odmienny rozkład akcentów: 123 123 12, co stwarza charakterystyczne „napięcie" między nim a linią melodyczną.

FREJLECH (jid. wesoły) — przez Sokolowa utożsamiany z bulgarem. Gdy jednak przyjrzeć się frejlechom i bulgarom ze zbioru Joshuy Horowitza (Horowitz 2001) — choć oba tańce zapisane są w metrum 4/4 i wykonywane są w szybkim tempie, to przez samego edytora zostały od siebie wyraźnie oddzielone. Wiele spośród frejlechów posiada drobniejsze wartości, charakter etiudowy, podczas gdy dla bulgarów bardziej charakterystyczne wydają się rytmy synkopowane, porównując warstwę harmoniczną — we frejlechs częściej zmieniają się funkcje harmoniczne, w dodatku nie w miejscach, w których wypadałby akcent akompaniamentu bulgara. Na pytanie o poprawność akompaniamentu dla obu tańców Christian Dawid odpowiedział: „Nieregularny rytm stale grany jest tylko w bulgarach. Jakkolwiek, szczególnie od kiedy muzyka przeniosła się do Ameryki (…), zaczął pojawiać się również we frejlechach, *szer*, chusidlach, ale mniej dominująco, nie zawsze, tylko teraz i wówczas. Bulgary są szybsze, bardziej akcentowane i charakterystyczne 123 123 12 w wielu wariantach pojawia się przez cały czas (nad prostym basem)".

CHUSIDL — wolny taniec w metrum 2/4 lub 4/4, ze względu na tempo — bogatszy w ozdobniki od frejlecha (Sapoznik, Sokolow 1987, s. 19). Sapoznik dodaje, że taniec pochodzi ze wschodniej Galicji i Bukowiny, popularny był w kręgach chasydzkich, a jego ruch taneczny był równie bogaty w ornamenty co linia melodyczna (Sapoznik 1999, s. 301).

SZER — taniec na 2/4, grany w tempie umiarkowanym (pośrednim między bulgarem a chusidlem) (Sapoznik 1999, s. 302). Beregowski upatruje rodowodu tego tańca w niemieckiej melodii *Der Scherer oder Schartanz* pochodzącej z 1562 roku. Podkreśla jednak, że jest to wyłącznie hipoteza: „mówiąc o 'żydowskiej *szer*' mamy przed sobą tylko kilka przykładów zebranych i zapisanych na Ukrainie. Niemożliwe jest ustalenie, w czym te *szer* podobne są do muzyki i (…) tańca *szer* polskich, czechosłowackich, galicyjskich, rumuńskich itd." (Bregovsky 1982, s. 534).

TERKISZ — według Sokolowa (Sapoznik, Sokolow 1087, s. 19) jest to *quasi*-orientalna melodia w metrum dwudzielnym, wolnym — umiarkowanym tempie, wykorzystująca rytm habanery:



HONGA — taniec w metrum 2/4, tempie umiarkowanym, posiada bardziej rozwiniętą linię melodyczną niż pozostałe tańce żydowskie, przez co sprawia wrażenie szybszej niż jest naprawdę (Sapoznik 1999, s. 301).

KOLOMEJKE — nazwa pochodzi prawdopodobnie od nazwy ukraińskiego miasta Kołomyi; jest to energiczny taniec na 2/4 ze śpiewanymi, rymowanymi kupletami, popularny na początku XX wieku, wciąż grany w Polsce i na Ukrainie (Sapoznik 1999, s. 301).

Na liście tańców z repertuaru stolińskich chasydów sporządzonej przez Stroma (na podstawie jednego zbioru) znajdują się nie wymienione dotąd tańce:

– rosyjski hopak,

– mazurek,

– polka,
– padespan (rosyjski walc oparty na hiszpańskich tematach),
– skoczek,
– walc,
– *zogechc* (utwór wykorzystujący motywy modlitw synagogalnych, o charakterze improwizacyjnym, wykonywany *ad libitum*),
– *cakewalk* (taniec afroamerykański z przełomu XIX i XX wieku),

Rozwijając wątek repertuaru wspólnego dla Żydów i narodów Europy Środkowowschodniej Yale Strom wymienia gatunki takie jak:

– *chaccone,*
– czardasz,
– *fandanka* (rosyjski taniec wywodzący się z hiszpańskiego *fandango*),
– fokstrot,
– korowód (ewentualnie też *redl*, *redele* [jid. koło], *igl* [hebr. koło], żydowską wersję korowodu tańczyli wspólnie mężczyźni i kobiety, śpiewając ku czci nowożeńców),
– krakowiak,
– *krencl* (taniec w kole, na 2/4, popularny wśród chasydów),
– *lancer* (rosyjski taniec na 6/8, podobny do kadryla),
– *mignon* (francuski walc popularny wśród Polaków i Rosjan),
– oberek,
– *sztiler* (jid. cicho; rodzaj *pacz tanc* — z klaskaniem rękoma, tupaniem nogami, ale bez muzyki),
– *sztekn* (taniec do znanej zabawy weselnej, polegającej na zajmowaniu miejsc na ustawionych na sali krzesłach, których jest zawsze o jedno mniej niż bawiących się),
– *sirba* (energiczny taniec na 2/4),
– tango,
– wingerka (ros. węgierski; melodia w stylu węgierskim, metrum 2/4, dwuczęściowa)
– *terkiszer gebet* (jid. modlitwa turecka; grana na skrzypcach melodia w tureckim stylu; strunę A obniżano na skrzypcach do E, co ułatwiało grę oktawami na dwóch sąsiednich strunach).

Przedstawiony przegląd gatunków tanecznych jest mniej niż namiastką pełnego obrazu twórczości klezmerskiej. W zbiorze *Konsonans Retro* znajdują się pojedyncze przykłady tańców zatytułowanych np. *Taniec Chasydzki*, *Taniec dla Rodziców*, *Spod Chupe*. Intrygującym tytułem są *Limonczik*i. Nazwa oznacza cytryny… a te w klezmerskim slangu oznaczają miliony. Geneza tytułu tej popularnej w Odessie pieśni może być dwojaka: z jednej strony może być elementem *klezmer loszn*, którego funkcją miało być odcięcie klezmerów od reszty społeczeństwa, zapewnienie azylu; z drugiej — określenie nie musi być obce żydowskiemu

światu w ogóle, może być sprytnym wybiegiem stosowanym dla uszanowania praw Szabatu, kiedy o pieniądzach mówić nie wolno, ale o cytrynach — owszem.

Dobranoc

Jak w 1937 roku pisał Beregowski — folklor instrumentalny jest najsłabiej przebadanym elementem kultury muzycznej Żydów aszkenazyjskich. Jego ówczesne propozycje ogólnonarodowej akcji zbierania tej muzyki i wiadomości na jej temat — brzmią dziś jak rachunek strat… Mimo naszej olbrzymiej niewiedzy dotyczącej muzyki klezmerskiej — sytuacja nie jest beznadziejna, przynajmniej póki nie wykorzystamy wszystkich możliwości zebrania materiału. A warto, bo jego znajomość otwiera przed nami szereg innych fascynujących zagadnień: temat związków muzyki klezmerskiej z muzyką wokalną, śpiewem kantorów, pieśniami jidysz, psalmodią, trzonem żydowskiej kultury muzycznej, religią i światopoglądem, pozwala na wyraźne ukazanie wpływów i relacji między nią a muzyką polską, rosyjską, ukraińską, węgierską, litewską, rumuńską, cygańską etc., a co za tym idzie — poszerzenie spectrum wiedzy ogólnokulturowej, historycznej — dotyczącej wzajemnych relacji między ludźmi, którzy tę muzykę wykonywali i wśród których powstała. Równie interesującym zagadnieniem są ślady klezmerów w twórczości XIX-wiecznych kompozytorów, na których owi muzycy ludowi musieli wywrzeć dostatecznie silne wrażenie, by swoim *monumentum aere perennius* podzielić się z klezmerami (bezsprzecznym przykładem może tu być Gustaw Mahler).

Przeniesienie miejsca rozwoju kultury żydowskiej z Europy Środkowowschodniej do Ameryki i Izraela, prawie zupełny zanik *jidyszkajt* na terenach, na których się narodził, niemożliwy do oszacowania spadek liczby Żydów w Europie — budzą uczucie pustki wywołane brakiem kogoś (i czegoś), kto (i co) jeszcze dwa pokolenia wstecz żył (istniało) w pobliżu miejsca, gdzie teraz stoi szkielet synagogi i pusty plac po „uprzątniętym" cmentarzu.

Wzajemne przenikanie kultur poszczególnych krajów Europy Środkowowschodniej i zamieszkałych tam Żydów pozwala mówić o rodzaju wspólnego dziedzictwa kulturowego i wspólnym odcinku historii (na czele z tą osobistą — towarzyszenia sobie podczas ślubnych uroczystości), które są częścią naszej różnej tożsamości i warte są uczynienia obiektem wspólnej troski.

BIBLIOGRAFIA:

Baranovsky V., Dawid Ch., *From the Repertoire of the Konsonans Retro*, 2008.
Beregovsky M., *Old Jewish Folk Music*, red. i przeł. Mark Slobin, University of Pensylvania Press, Philadelphia 1982.
Encyclopedia Judaica, red. Fred Skolnik, wyd. 2, Macmillan Referenes, USA 2007.
Makosz J., Makosz U., Pierzchała P., *Piosenki na Szabat i święta*, Szolem Alejchem, Kraków 2008.
Fuks M., *Muzyka Ocalona*, Wydawnictwa Radia i Telewizji, Warszawa 1989.
The Ultimate Klezmer, red. i aranż. Joshua Horowitz, oryginalny tytuł: *International Hebrew Wedding Music*, Tara Publications, USA 2001.
Johnson P., *Historia Żydów*, Platan, Kraków 2004.
Muszkalska B., *Problem modusu w aszkenazyjskich śpiewach synagogalnych*, „Muzyka", t. 24, z. 3, Warszawa 2004.
Rogovoy S., *The Essential Klezmer*, Algonquin Books of Chapel Hill, USA 2000.
Sapoznik H., *Klezmer! Jewish Music from Old World to Our World*, Schrimer Trade Books, USA 1999.
Sapoznik H., Sokolow P., *The Compleat Klezmer*, Tara Publications, Cedarhurst, New York 1987.
Segelstein C., Horowitz J., *Kale Bazetsns and Doinas*, 2004.
Strom Y., *The Book of Klezmer*, a capella, USA 2002,
http://www.klezmershack.com/articles/horowitz/horowitz.klezmodes.html (stan z dnia: 8. 10. 2008)