**Muzyka klezmerska w pamięci polskich muzykantów**

Historia żydowskiego osadnictwa na ziemiach polskich liczy ponad 1000 lat. Wymiana kulturowa między narodem żydowskim i polskim miała miejsce w ciągu całej tej historii. Nie była ona zresztą w środowisku żydowskim zjawiskiem ani wyjątkowym, ani nowym. Trwa bowiem od czasów biblijnych, przybierając różne postaci i wykazując różne nasilenie, czego ewidentne świadectwa odnajdujemy m.in. w śpiewach synagogalnych.

W Europie wschodniej do owej wymiany w dziedzinie muzyki przyczyniali się w znaczącym stopniu klezmerzy, działalność których można śledzić już od XV wieku. Z tego okresu pochodzą pierwsze wzmianki o zespołach klezmerskich w aktach miejskich. Nota bene, ze wzmianek tych wynika, że w zespołach grały również kobiety, co w późniejszych wiekach było nie do pomyślenia (Idelsohn 1929). Już wtedy repertuar klezmerów nie był wyłącznie żydowski ze względu na mieszaną publiczność i jej potrzeby. Według Mariana Fuksa, historyka, który zajmował się m.in. badaniami nad muzyką żydowską w Polsce, instytucja wędrownego klezmera istniała na terenach Polski od pocz. XVI w. Muzycy ci byli z reguły samoukami i nie znali nut, ale często w sposób wirtuozowski posługiwali się instrumentem.

Pierwsze żydowskie zespoły instrumentalne nosiły nazwę *kapelye*. W ich skład wchodziły pierwsze skrzypce (prowadzące), skrzypce drugie, *sekund*, kontrabas lub wiolonczela, cymbały i czasem flet. Model ten, wywodzący się z Pragi, rozpowszechnił się na początku XVII wieku w Europie Zachodniej, w XVIII wieku został przyswojony przez muzyków nieżydowskich, zaś w XIX wieku zaadaptowano go na niektórych obszarach Europy wschodniej. Na początku XIX wieku w Mołdawii, na Ukrainie, Litwie i prawdopodobnie na innych jeszcze terenach klarnet przyjął się jako drugi instrument prowadzący. XIX-wieczny zespół liczący od dziesięciu do piętnastu mężczyzn miał w swoim składzie zarówno instrumenty smyczkowe, jak i dęte drewniane, blaszane (np. róg) oraz instrumenty perkusyjne. Na przełomie XIX i XX wieku skład zespołów poszerzył się jeszcze o altówkę oraz kornet [Feldman 2006].

 Zespoły klezmerskie o podanych składach działały także na ziemiach polskich. Liderem był zgodnie z tradycją pierwszy skrzypek, zazwyczaj zawodowy muzyk, podczas gdy pozostali członkowie zespołu parali się innymi jeszcze zajęciami. Swoją wiodącą pozycję w zespole muzyk ten powierzał synowi lub zięciowi. W ten sposób tradycja muzykowania przechodziła z pokolenia na pokolenie i powstawały wielkie klezmerskie dynastie.

W XVII wieku na terytorium Unii Polsko-Litewskiej ( Polska, Galicja, Białoruś, Ukraina) posiadacze ziemscy przyczynili się do rozwoju cechów klezmerów (pierwszy cech powstał w Pradze w 1558 roku). Zastępowały one szkoły, ucząc przyszłych muzyków, broniły klezmerów przed władzami. Żydom przyznano prawo grania dla nie-Żydów. Członkostwo w cechu wiązało się jednak ze ściśle określonymi wymaganiami. Muzyczny przywódca zespołu musiał być żonaty i wraz ze wszystkimi członkami zespołu zobowiązany był do codziennego czytania *Tory* i studiowania Świętych Ksiąg w czasie szabatu.

 Muzycy żydowscy grający w karczmach, na jarmarkach, na żydowskich i nie-żydowskich weselach, a także na pańskich dworach byli współtwórcami i nosicielami żydowskiej i polskiej muzyki ludowej. Przyswajali oni sobie napotykane melodie i odmienne style gry, przetwarzając je i kreując nowe ich interpretacje. Klezmerzy cieszyli się wielkim szacunkiem polskiej szlachty. Nieżydowskie źródła z XVII/XVIII wieku mówią o podziwie przedstawicieli tej warstwy dla żydowskich cymbalistów i skrzypków.

 W XIX wieku większość terytoriów, na których działali klezmerzy, znalazła się pod rządami caratu, które spowodowały, iż struktura zespołów klezmerskich zrzeszonych w cechach podupadła. Przetrwała jednak w austriackiej Galicji i Mołdawii. Tam też klezmerzy utworzyli grupę zawodową mieszającą się czasem z badhonim, ‘weselnymi żartownisiami’, i zajmowali się głównie zapewnieniem oprawy muzycznej tradycyjnym obrzędom i ceremoniom. Ich audytorium stanowiła także ludność nieżydowska.

 Ważne źródło, z którego czerpała muzyka klezmerska, stanowiły chasydzkie *niguny*. Klezmerzy zatrudniani na dworach cadyków brali udział w chasydzkich spotkaniach, przygrywali do połączonych z modlitwą tańców i zdobyte tam doświadczenia przenosili na grunt muzyki świeckiej. Niektóre dwory chasydzkie – a ośrodków chasydzkich było przed II wojną światową wiele MAPA – zatrudniały miejscowych klezmerów i utrzymywały własnych muzyków. Każdy z dworów miał swój charakterystyczny i rozpoznawalny styl muzyki, albo przynajmniej specjalną melodię, oddającą indywidualność „panującego” cadyka. Kompozytorami bywali też sami cadycy, ale gdy przywódca duchowy był pozbawiony talentu muzycznego, do komponowania utworów i ich wykonywania zatrudniano muzyka z zewnątrz. Na wielu dworach istniały też kapele klezmerskie.

Wśród chasydów praktyka włączania nieżydowskich melodii do żydowskiego repertuaru osiągnęła swoje apogeum. Chasydzi wierzą, że dzięki niej uwalniają uwięzione w tych melodiach iskry świętości. Czerpanie dźwięków z nieczystego (świeckiego) źródła, uświęcanie ich i transportowanie za pośrednictwem śpiewu i tańca tam, skąd pochodzą, do „niebiańskiego pałacu muzyki”, urasta w koncepcji chasydów do rangi obowiązku uczestniczenia w naprawie świata, *tikkun*. W chasydzkich *nigunach* odnajdujemy więc melodie polskich, ukraińskich, węgierskich i rumuńskich tańców i piosenek ludowych . Mazurki i polki pojawiają się w *nigunach* chasydów Gur, walce w *nigunach* chasydów zMiędzyrzeca (Modrzyc chasidim), rosyjsko-ukraińskie *koroboczki*, a nawet „Marsz Napoleona”, upamiętniający dojście Bonapartego do Moskwy w 1912, w *nigunach* chasydów Chabad.

Działalność dawnych klezmerów wiąże się głównie z tradycją ustną, ale nazwiska najwybitniejszych przeszły do historii. Chciałabym dzisiaj przywołać dwa z nich, Józefa Michała Guzikowa i Mordechaja Fajermana.

Slajd z Guzikowem i strojfidl Guzikow zyskał sławę na skalę europejską zyskał jako cymbalista i ksylofonista. Pochodził z chasydzkiej rodziny ze Szkłowa (obecnie Białoruś), ale uważał się za polskiego Żyda. W jego czasach porównywano go z Chopinem, Lisztem i Paganinim. Jest nazywany *zejde*, czyli dziadkiem współczesnych klezmerów. W repertuarze miał melodie żydowskie, polskie, rosyjskie, niemieckie, ukraińskie i francuskie. Wędrował po Europie z ojcem i bratem. Grał w arystokratycznych salonach, w salach koncertowych i na ulicy. Koncertował w Odessie, Kijowie, Lwowie i Krakowie, Wiedniu, w Achen, a nawet na scenie opery paryskiej. Charakterystyczne pejsy Guzikowa stały się inspiracją dla elegantek w Paryżu, które nosiły „fryzury a la Guzikow”. Słuchaczami jego występów byli m.in. członkowie rodziny Mendelssohnów. Felix okrzyknął go geniuszem. Grę Guzikowa podziwiali także Kurpiński, Chopin i Liszt [Sapoznik 1999: 1 i n.].

 Mordechaj (Mordko) Fajerman (1810–1880) z kolei zasłynął jako wybitny cymbalista, wykonawca polonezów i mazurów. To on był wzorem dla postaci Jankiela z „Pana Tadeusza” Adama Mickiewicza.

 W środowiskach wiejskich muzycy żydowscy występowali głównie w karczmach, na zabawach i na weselach. Repertuar weselny kapel żydowskich obejmował muzykę nie tylko żydowską. Wśród tańców znajdowały się też takie, które pochodziły z Ukrainy i Rosji, jak hopak i kozak, a ponadto polki, mazurki, oberki, walce, gawoty. Yehuda Leib Cahan, folklorysta urodzony w Wilnie, który prowadził badania w Warszawie, a potem wśród społeczności żydowskich posługujących się językiem jidysz w Nowym Jorku, autor zbioru Yidishe folkslider (2 vol., 1912, 1952) , pisze o tym, że popularne w jego czasach nieżydowskie tańce były wykonywane na tradycyjnych żydowskich weselach, gdzie w ortodoksyjnych kręgach wspólny taniec kobiet i mężczyzn był zabroniony. Cahan przytacza wspomnienia jednej z informatorek:

„Na weselu mojej siostry Jontl grał muzykę taneczną jak prawdziwy artysta. […] lancier [kadryl], czardasz kontredans, krakowiak zostały wykonane przez gościa zgodnie z regułami. Pamiętam, jak obco brzmiały w moich uszach jego okrzyki w języku polskim: Zmiana dam! Panowie do środka! Para w lewo, para w prawo!

 Wzajemne kontakty środowisk polskich i żydowskich owocowały również obecnością elementów żydowskich w polskim repertuarze tradycyjnym. Postać Żyda wykonującego stylizowane piosenki i tańce pojawia się w pochodach i przedstawieniach bożonarodzeniowych, w misteriach Męki Pańskiej, w zabawach weselnych, grach, piosenkach. W repertuarze polskich muzykantów znajdują się tańce przejęte od Żydów lub wzorowane na tańcach żydowskich. Wiele informacji na ten temat zawiera powstałe w XIX w. monumentalne dzieło Oskara Kolberga „Lud; jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce“. SLAJD W odniesieniu do utworów tanecznych występują tam takie określenia jak „Żydowski taniec”, „Żyd”, „Żydek”, „Żydówka” i in. W tomie Sanocko-Krośnieńskie cz. II, s. 406, 412-413 Kolberg wyjaśnia przy utworze nazwanym „Żydem”, że chodzi o „taniec we czterech z pokłonami”. Grażyna Dąbrowska, autorka leksykonu tańców polskich, pod hasłem „Żyd” pisze: „Taniec przejmowany niekiedy przez pol. społeczność małych miasteczek i niektórych wsi, w różnych częściach kraju, od żyjącej wśród niej populacji wyznania mojżeszowego (…) Wszędzie tańczony przy podobnej dwuczęściowej muzyce, w jednej części z ukłonami, w drugiej – w rodzaju drygliwej polki, chodu lub biegu”. (Dąbrowska, Leksykon 2005/2006, s. 295-296).

Na szczególną uwagę zasługuje w zbiorze Kolberga taniec określony jako „Chussyt” z adnotacją w nawiasie, „chasidim” i opisem choreograficznym, opublikowany w tomie I Mazowsza (s. 87). SLAJD Taniec o takiej nazwie był rozpowszechniony zwłaszcza we wschodniej Galicji i na Bukowinie, gdzie znajdowały się duże skupiska chasydów (Sapoznik 1999, Slobin 2003). W zapisie Kolberga wykonują go postaci „Szopki warszawskiej”, z którą warszawscy żacy odwiedzali domostwa w święta Bożego Narodzenia. Po chusycie następuje polka Fajgełe-Bajgełe, stylizowana kompozycja Henryka Chojnackiego (1817-1894), polskiego kompozytora miniatur instrumentalnych, polonezów, polek, mazurków i oberków.

W tomie Wielkie Księstwo Poznańskie (cz. I, t.9, s. 261) z kolei Kolberg przytacza szczegółowy opis z gry w Żydów, mającej formę zgadywanki z użyciem fantów, podczas której nucono określoną melodię. SLAJD

 Tak dawniejsi badacze – Zygmut Gloger, Łukasz Gołębiowski – jak i współcześni – Tomasz Nowak – są zdania, że wspomniane zabawy i tańce opisane przez Kolberga stanowią ważne ogniwo łączące kulturę żydowską i polską. Część z nich funkcjonowała jeszcze do niedawna wśród polskich wiejskich muzykantów.

Jedynie drobne wzmianki można znaleźć w tomach Kolberga na temat składów kapel żydowskich. Najbardziej podobają mu się zespoły złożone ze skrzypiec i basów, natomiast nie jest przekonany do cymbałów, klarnetów i „katarynek” (być może chodzi o harmonie), które również w tych kapelach występują.

Muzyków, którzy bądź byli zatrudniani na żydowskich weselach, bądź uczyli się repertuaru od żydowskich mistrzów, można było jeszcze do początku obecnego stulecia spotkać w polskich wioskach. Osobiście rozmawiałam z takimi muzykami podczas badań terenowych, które od roku 1976 były prowadzone w ramach praktyk studenckich z ramienia Zakładu, a obecnie Instytutu Muzykologii Uniwersytetu im. A. Mickiewicza w Poznaniu. Materiały z badań znajdują się w archiwum Instytutu.

O tym, w jaki sposób polskie kapele czerpały z tradycji muzyki żydowskiej, traktują audycje z cyklu *Muzyka odnaleziona* autorstwa Andrzeja Bieńkowskiego, który od lat osiemdziesiątych dokumentuje repertuar wiejskich muzykantów w Polsce centralnej i wschodniej, którzy grali na żydowskich weselach i zabawach i którzy zachowali pamięć żydowskich melodii. Jednym z bohaterów jego opowieści jest legendarny skrzypek z radomskiego, Marian Bujak (1980-2005). Pan Marian pamiętał nazwiska członków żydowskich kapel, które grały na polskich weselach, wspominał też o istnieniu kapel mieszanych. Przed rozpoczęciem koncertu, proponuję wysłuchać fragmentu mazurka w wykonaniu Mariana Bujaka, przejętym – jak twierdził wykonawca – od jednego z braci Simsiów, żydowskich muzykantów, którzy mieli swoją kapelę w Radomiu.

SLAJD + przykład audio

 Kapela Brodów należy do kolejnego pokolenia wykonawców-badaczy, którzy włączają do swojego repertuaru utwory żydowskie i inspirowane muzyką żydowską, przejęte od starych mistrzów, takich jak Marian Bujak. Witek Broda, lider zespołu i – jak o sobie mówi – „subiektywny badacz tradycji” – gromadzi ten repertuar od wielu lat, wędrując po rzeszowskich wsiach w poszukiwaniu muzyków, którzy są bezpośrednimi spadkobiercami żydowskiej spuścizny, sięgając do zbioru Kolberga, a także penetrując archiwa państwowe i prywatne . Część zrekonstruowanego repertuaru znalazła się na płycie „Muzikaim” SLAJD i głównie utwory z tej płyty dzisiaj usłyszymy. Jak twierdzi Witek, taka mogła być muzyka żydowska na wsiach w przedwojennej Polsce.