

SYLWIA JAKUBCZYK-ŚLĘCZKA

PRZEMIANY ŻYDOWSKICH TRADYCJI MUZYCZNYCH A PRZEMIANY ŻYDOWSKICH INSTYTUCJI MUZYCZNYCH NA PRZYKŁADZIE PRZEDWOJENNEJ GALICJI

Centralne miejsce na przedstawionej niżej fotografii zajmują postaci czterech długobrodych mężczyzn w długich płaszczach, nakryciach głowy i z tradycyjnym wiejskim instrumentarium. Kadr dopełnia rząd czterech kolejnych mężczyzn, okalających tradycyjne i ortodoksyjne serce orkiestry. Ich zarost jest skromniejszy, płaszcze krótsze, głowy nienakryte, a instrumentarium „fabryczne”, „miejskie”.



Fot. 1. Kapela klezmerska z Rohatynia (za: Amitay 140)

Tak oto autor zdjęcia metaforycznie uchwycił jeden z etapów przejściowych w historii żydowskiej muzyki tradycyjnej, stanowiący pochodną transformacji ideowych, społecznych i politycznych zachodzących w europejskiej diasporze od czasu haskali, czyli żydowskiego oświecenia (hebr. השכלה) pod koniec XVIII

Dr SYLWIA JAKUBCZYK-ŚLĘCZKA – Uniwersytet Jagielloński, Instytut Muzykologii; e-mail: sylwia.jakubczyk@uj.edu.pl; ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6681-016X>.

SYLWIA JAKUBCZYK-ŚLĘCZKA, PhD – Jagiellonian University in Kraków, Institute of Musicology; e-mail: sylwia.jakubczyk@uj.edu.pl; ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6681-016X>.

wieku, aż do wybuchu II wojny światowej. Zmieniający się ludzie i modyfikowane przez nich tożsamości żydowskie zyskały nowy wyraz w tworzonej przez nich muzyce. Parafrazując znaną definicję muzyki J. Blackinga, można by powiedzieć: nowy człowiek w nowy sposób zorganizował swoje brzmienie (89).

Żydowska mądrość ludowa ułatwia prześledzenie procesu oddziaływania przemian instytucjonalnych na zmiany repertuarowe, systematyzując tradycyjne gatunki muzyczne wedle kryterium ich twórców, a więc dzieląc je na te tworzone przez chazana, ludowego śpiewaka i klezmera – chazanut, pieśń ludową i muzykę klezmerską. W niniejszym artykule będę podążać śladem owej zależności słyszanych jakości brzmieniowych od stojącej za ich powstaniem instytucji muzycznej, omawiając przemiany tradycyjnych żydowskich instytucji muzycznych oraz ich konsekwencje dla żydowskiej kultury muzycznej na przykładzie przedwojennej Galicji, od ostatnich dekad XIX wieku do wybuchu II wojny światowej.

CHAZAN I CHAZANUT

Chazan (hebr. חזן) to człowiek prowadzący wspólnotową modlitwę wyznawców judaizmu. Geneza tej instytucji sięga czasów antycznych i funkcji kierownika chóru Świątyni Jerozolimskiej. Porównuje się go też do *choze*, a więc wizjonera, proroka, którego oracja ma nawracać, a więc zwracać słuchaczy ku Bogu (Friedmann, *Synagogue Song* 149). Powszechnie definiuje się jego rolę jako *szeliach cibur* (hebr. שליאה ציבור, *sh'liaḥ tzibbur*), posłańca społeczności, który w imieniu Ludu Wybranego odpowiada na Boże wezwanie i reprezentuje swoją społeczność przed Stwórcą:

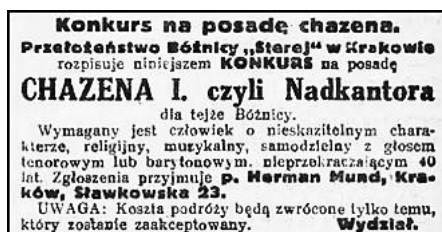
Musi umieć porwać za sobą ludzi zgromadzonych w synagodze, musi trafić do ich serc i wywołać (...) odzew w modlitwach i w śpiewach. To jego własna dusza musi umieć wyśpiewać pobożność tamtych ludzi. (...) Ludzie owi zaś muszą znać tego, który jest ich *szeliach cibur* i dostrzegać w nim ich godnego przedstawiciela, ich własny Boga poświęcony instrument. (Vries 55)

Chazan więc to przede wszystkim instytucja religijna. Jak wyjaśnia J. Friedmann:

Popularny obraz kantora to śpiewak-wirtuoz wykonujący modlitwy bogate w melizmaty i muzyczne ornamenty. Taki był styl muzyki kantoralnej Złotego Wieku w Ameryce (...), który był świadkiem przeobrażenia pochodzących z Europy kantorów w sceniczne gwiazdy i nagrywających artystów. [...] Jakkolwiek może to być zaskakujące, bycie wybitnym śpiewakiem plasuje się nisko na liście wymagań wobec kantora. [...] Kantor ma być *szeliach cibur* – posłańcem społeczności – skon-

centrowanym na przekazywaniu modlitw społeczności Bogu, a nie zwracaniu uwagi na siebie. Kantor, którego sztuka wokalna stoi w centrum zainteresowania, jest odwrotnością ideału¹. (Friedmann, *Synagogue Song* 152-153)

Myśl religijna postrzega zatem wartość chazana w odniesieniu do jego posługi religijnej, której rzetelne pełnienie przewyższa wartość wszystkiego, co kantor mógłby mieć muzycznie do zaoferowania.



Fot. 2. Ogłoszenie o konkursie na posadę kantora w synagodze starej w Krakowie z 1926 r. (*Nowy Dziennik*, nr 260, 1926, s. 1)

Rozumieli to Żydzi galicyjscy, ceniąc u chazanów nieskazitelność charakteru i religijność bardziej niż muzykalność (fot. 2). W 1939 r. w Kołomyi lokalna społeczność protestowała przeciwko zwolnieniu chazana Zewa Halperna, cenionego za jego walory moralne. Tym, czego obawiali się kołomyjscy Żydzi, było zastąpienie Halperna „«śpiewakiem», którego religijne i moralne wykonanie stoi pod znakiem zapytania”² (*Dus Wort*, nr 58, 1939, s. 3). Restrykcje religijne obowiązywały także światowej sławy koncertujących chazanów (zob. Nagranie 1³ – QR 1). O Mojżeszu Kusewickim, goszczącym w Międzywojniu m.in. na deskach lwowskiej Filharmonii, lokalna prasa żydowska pisała:



QR 1

wejście na drogę kantora synagogałnego i ta nieznaną odwrotu droga ścieśniła czysto estradowe (w skali światowej) możliwości śpiewaka. Z drugiej strony ocaliła go dla żydowskiej odtwórczości z niezwykłą i fascynującą finezją podawanej. (*Chwila*, nr 5629, s. 8)

Konsekwencją tej myśli był m.in. odpowiedni dobór repertuaru chazana koncertującego w przestrzeni świeckiej, tzn. taki, który nie naruszał zasad moralnych wyznawanej religii, był „niekoniecznie żydowski, ale zawsze koszmny” („Arutz Sheva”).

¹ Tłumaczeń z języka angielskiego dokonała autorka tekstu.

² W zapisie cytatów prasowych zachowano pisownię oryginalną.

³ Przy odwołaniach do nagrań jest umieszczany z boku miniaturowy kod QR z adresem internetowym nagrania. Kody są powtórzone, już z opisem, w wykazie na końcu artykułu.

Nowe rozumienie funkcji tej instytucji przyniosła reforma judaizmu zainicjowana w XIX wieku w kręgu Żydów niemieckich. Tradycyjnego chazana zastąpiono wówczas „kantorem”, a więc śpiewakiem (świadomie używano odtąd niem. terminu *kantor*, pochodzącego od łac. *cantor*, czyli śpiewak; zob. Idelsohn 259) i reprezentantem społeczności żydowskiej przed... nieżydowskim otoczeniem. Celem integracji z owym otoczeniem przetłumaczono i upodobniono nazwę oraz zakres obowiązków kantora do analogicznej instytucji funkcjonującej w otoczeniu chrześcijańskim. Ikoną reformy muzyki synagoidalnej w Europie Środkowo-Wschodniej stał się Salomon Sulzer, kantor wiedeńskiej synagogi przy Seitenstettengasse. Jego talent wokalny i celowa europeizacja brzmienia muzyki synagogi przyciągały do niej także nieżydowskich słuchaczy. Przyczyniły się również do sukcesu społecznego i ekonomicznego Sulzera, który zdecydował o tym, że ustanowiony przez niego model kantoratu i organizacji życia muzycznego synagogi stał się wzorcem dla Żydów europejskich. Szczególnie chazanów pragnących zerwania z wędrownym trybem życia oraz koniecznością wykonywania kilku zawodów (często religijnych – mohela, czyli rzeźnika dokonującego rytualnego obrzezania chłopców, czy sojcheta – rzeźnika sprawującego ubój rytualny zwierząt), aby utrzymać siebie i rodzinę (Matis 99-109).

W XIX wieku kantor stał się przede wszystkim muzykiem synagoidalnym: śpiewakiem, kompozytorem, dyrygentem, a niekiedy i organistą w społecznościach postępowych. Powierzano mu zadanie tworzenia i prowadzenia czterogłosowego chóru. Oczekiwano umiejętności współpracy z zespołem, a więc czytania nut, dyrygowania, aranżacji tradycyjnych melodii liturgicznych. W 1930 r. otworzono nawet kurs gry organowej dla kantorów synagoidalnych w krakowskim Instytucie Muzycznym (*Nowy Dziennik*, nr 327, 1930, s. 8). Coraz częściej kantor legitymował się dyplomem szkoły lub konserwatorium muzycznego, czemu sprzyjał rozwój świeckiego szkolnictwa muzycznego, prowadzonego także przez Żydów (Piekarski 19-74; Drobner i Przybylski 129-161; Plohn, „Muzyka we Lwowie” 22-23).

Przebiegający w ten sposób proces profesjonalizacji pociągnął za sobą także zjawisko specjalizacji zawodowej muzyków żydowskich, wśród których zaczęto rozdzielać zadania powierzane początkowo samemu kantorowi. Wynikało to z dążenia do osiągnięcia jak najwyższego poziomu wykonawstwa muzycznego tam, gdzie pod wpływem procesu integracji z nieżydowskim otoczeniem zaadaptowano romantyczną myśl estetyczną, przyznającą muzyce uprzywilejowane miejsce w życiu kulturalnym i społecznym (Friedmann, *Synagogue Song* 149; Goldberg, „Na skrzydłach”). Kult muzycznego piękna posunął się na tyle daleko, by przewyższyć znaczeniem zasady religijne i wprowadzić do synagogi chóry mieszane i organy.

Tak otwarta droga do sekularyzacji brzmienia muzyki liturgicznej została jednak odrzucona przez społeczność ortodoksyjną przedwojennej Galicji (Jakubczyk-Ślęczka, „Reforma” 237-253). W obawie przed porzuceniem tradycyjnych zasad życia społecznego i moralności jeszcze w ostatniej dekadzie XIX wieku „suspendowano” lwowskiego kantora i twórcę operetki *Szimszon ha-gibbor*, Barucha Schorra, za jego obecność na premierze swojego dzieła w Teatrze Żydowskim, w którym śpiewały kobiety, i – jak głosi legenda – pocałowanie (w głowę) solistki wieczoru, będące prawdopodobnie spontanicznym wyrazem wdzięczności kompozytora wobec wykonawczyni. Jako przestrożę prezentowano i aktualizowano legendę o Joelu Straszunskim, którego zachwyt sztuką muzyczną miał doprowadzić do porzucenia rodzimej społeczności i obłądu. Stała się ona inspiracją dla dramatu *Pieśniarze* Marka Arnsztajna czy filmu *Overture to Glory* oraz nowego, zaktualizowanego wcielenia tej legendy, *Śpiewaka jazzbandu*.

O ile jednak nie naruszano norm moralnych, granice tolerancji w odniesieniu do uprawiania sztuki muzycznej stopniowo się poszerzały. Muzyka świecka oddziaływała na muzykę synagogi, także ortodoksyjnej. Jak wspominał przedwojenny mieszkaniec Mielca: „Reb R. Schreier wykonywał nusach w stylu raczej jazzowym. (...) To na naszych modlitwach w mieleckiej synagodze (...) uczyłem się arii z «Aidy» i «Carmen»” (Keit). Z kolei w nagraniu kantora Rosenblata, wykonującego modlitwy *Lo sachmod* i *Ad hejna*, słyszymy echa słynnej sceny szaleństwa Łucji z Lammermooru z opery G. Donizettiego (zob. Nagranie 2 – QR 2). Nawet cadyce galicyjscy godzili się na adaptację melodii teatralnych w modlitwach prowadzonych na ich dworach, aby w ten sposób sprostać oczekiwaniom i gustom muzycznym swoich zwolenników (Jakubczyk-Ślęczka, *Życie muzyczne* 144). Z kolei ortodoksyjnemu kantorowi krakowskiemu Baruchowi Sperberowi pozwalano na łączenie funkcji chazana, nauczyciela muzyki, koncertującego śpiewaka, dyrygenta – już nie tylko chórów synagogalnych, ale też syjonistycznych – a w 1927 r. nawet kierownika muzycznego i kompozytora krakowskiego Teatru Żydowskiego (Jakubczyk-Ślęczka, *Życie muzyczne* 164).

Przykład Sperbera wnosi dodatkowe znaczenie. Pod wpływem idei integracji, a następnie emancypacji narodowej międzywojenny kantor był już nie tylko urzędnikiem religijnym, ale też reprezentantem własnego narodu. W tym znaczeniu stawał się pierwszym żydowskim muzykiem narodowym (zob. Nagranie 3 – QR 3). W perspektywie lokalnej – strażnikiem jego muzycznych tradycji i lokalnej tożsamości. Doskonałym tego przykładem jest chazan synagogi Kupa w Krakowie Eliezer Goldberg, którego melodie łączyły Żydów krakowskich ponad zaistniałymi na przełomie



QR 2



QR 3

XIX i XX wieku podziałami religijnymi, politycznymi i społecznymi. Stało się tak dzięki odwołaniu się przez niego do trzonu żydowskiej tradycji muzycznej: synagogałnych modi i żydowskich melodii ludowych z terenu całej Galicji. Tym sposobem ów niewykształcony muzycznie kompozytor i słaby śpiewak był ceniony przez ogół Żydów krakowskich wyżej niż zawodowi kompozytorzy muzyki synagogałnej z Zachodu Europy. Odrzuciwszy obce sobie dzieła reformy niemieckiej, upodabniającej muzykę synagogi do obcego kulturowo chorału protestanckiego, także postępową społeczność krakowska wykonywała kompozycje Goldberga i widziała w nim stróża rodzimej tradycji muzycznej, a tym samym strażnika wspólnych wartości i ich tożsamości.

PIEŚNIARZ I PIEŚNI LUDU

Strzeżona przez kantora tradycja muzyczna synagogi była kluczowym źródłem inspiracji dla muzyki uprawianej przez Żydów także poza synagogą. Przenikała do pieśni świeckiej (Wohlberg) i muzyki klezmerskiej (Horowitz). Na gruncie żydowskiej pieśni ludowej nie była jednak obwarowana tak ścisłymi zasadami użycia i wykonawstwa, stąd pieśniarz ludowy mógł pozwolić sobie na dalej posunięte negocjacje kulturowe: użycie nieżydowskiej melodyki, adaptację obcych stylów wykonawczych, rozszerzenie tematyki śpiewanych pieśni, wyrażenie



własnych wątpliwości co do zasadności obowiązujących norm kulturowych (zob. Nagranie 4 – QR 4). Pieśń ludowa stanowiła bowiem kronikę dziejów lokalnej społeczności „skupiając wszystkie (...)

QR 4 wzruszające, proste i codzienne marzenia, wzloty, cierpienia i radości, jakie przeżywa dzisiejszy Żyd w ulicy żydowskiej (...) stając się przez to dokumentem chwili” (*Nowy Dziennik*. Nr 25, 1934, s. 11).

Utrwalając codzienność, pieśń żydowska rejestrowała w niej i ten element doświadczenia diaspory, jakim był kontakt z lokalnym nieżydowskim otoczeniem. Pod jego wpływem żydowscy pieśniarze przedwojennej Galicji układali swoje pieśni w rytmice krakowiaków czy polonezów, jak robił to miechowski chasyd



Jakow Wejngarten (Wejngarten i Schindler 7-8; zob. też Nagranie 5 – QR 5) bądź też kołomyjek, mazurów i wielu innych, które odnajdujemy w operetkach tworzonych dla Teatru Żydowskiego we Lwowie przez pochodzącego z Tarnopola Chune Wolfsthala (Jakubczyk-Ślęczka, *Życie muzyczne* 211-214).

QR 5 W ten sposób bogactwo doświadczeń muzycznych jednostki reprezentującej swoją społeczność – żyjącą w określonym regionie i wśród konkretnych grup etnicznych – zyskiwało swój wyraz w tworzonej przez nią muzyce.

Wpływ pieśniarza ludowego na tworzoną przez niego pieśń mógł też wyrażać się w promocji własnego (i nie tylko) światopoglądu. Wśród pieśni politycznych Gebirtiga słynny jest *Arbetloze Marsz* (*Marsz bezrobotnych*), będący żydowskim hymnem socjalistycznym (*Anthology* 90-93). Warto wspomnieć o jego pieśni *S'brent* (*Gore*), stanowiącej reakcję na pogrom w Przytyku w 1936 r. i ostrzeżenie przed narastającym w II RP antysemityzmem (*Anthology* 229-233; zob. Nagranie 6 – QR 6). Z kolei Sternheim, jako zadeklarowany syjonista, w swoich pieśniach promował ideę Państwa Żydowskiego, dając upust nadziei na jego powstanie w pieśni *In majn land* (*W moim kraju*) czy pochwalając walkę o nie w *Legionen marsz* (*Marszu legionów*) (*Hobn mir* 86-87, 112-114).

Zaangażowanie polityczne nie oznaczało jednak dla żadnego z nich zerwania z dziedzictwem muzycznym synagogi. Echa melodii synagogałnych są słyszalne u Gebirtiga w piosence *Mamenju, an ejce* (*Mamusiu, doradź*), opartej na materiale dźwiękowym modus *ahawa raba* (Davidson 75-83), a w *Kartofl zup mit szwonen* (*Zupa kartoflana z grzybami*) pojawiają się charakterystyczne dla synagogi zakończenia fraz melodycznych z obniżonym II stopniem skali (*Anthology* 67-70, 148-152). Z kolei u Sternheima, zadeklarowanego przeciwnika chasydyzmu, niejednokrotnie słyszalne są chasydzkie niguny. Wybrzmiewają one prześmiewczo w refrenie piosenki opowiadającej o wnuczce chasydzkiego rabina Jehoszuy, która w tajemnicy i wbrew rodzinie spotykała się z młodym syjonistą, bądź też funkcjonują jako integralny element lokalnej tradycji w muzycznym wspomnieniu rodzinnej celebracji szabatowego wieczoru, *Piątkowy wieczór* (*Hobn mir* 33-35, 123-125; zob. Nagranie 7 – QR 7).

Pieśń ludowa zmieniała się pod wpływem aktualnych zainteresowań i gustów jej kulturowych posiadaczy. W przypadku żydowskiej pieśni ludowej przełomu XIX i XX wieku taka przemiana dokonała się wraz z wynalezieniem teatru żydowskiego, kiedy pieśń ludowa stała się piosenką aktorską, inscenizowaną (Bohlman 203-213). W międzywojennej Galicji jej autorami byli ludowi pieśniarze. Pieśni dialogowane i balladowe monodramy tworzył Mordechaj Gebirtig, czego dowodem są m.in. jego *Chanele un Nachuml, Rejzele* czy *Awremł Marwicher* (*Anthology* 58-61, 97-101, 159-163; zob. Nagranie 8 – QR 8). W duchu swoich czasów i dla zaspokojenia gustów ówczesnej publiczności Gebirtig sięgał też po gatunek tanga, np. w piosence *Undzer tochter Chaje* (*Nasza córka Chaja*) (*Anthology* 214-217). Inny pieśniarz, Nachum Sternheim, zaktualizował np. swoją kołysankę *Gedenkstu?* (*Pamiętasz?*) (*Hobn mir* 82-84), używając w niej rytmiki modnego wówczas walca.

Publiczność żydowska przyjmowała te zmiany z entuzjazmem, ponieważ nowa pieśń ludowa czy też już piosenka rozrywkowa (por. Jankowski i Zimek;

Gliński) odpowiadała na ich aktualne potrzeby i stawała się wiarygodnym świadectwem swojego czasu, zachowując w ten sposób pierwotną funkcję pieśni ludowej. Potwierdza to fragment notatki prasowej na temat twórczości Gebirtiga:

piosenki Gebirtiga zaczerpnięte są z naszego życia rodzinnego, są aktualne i dlatego właśnie cieszą się powodzeniem i są tak pożądanym materiałem dla wszystkich teatrów rewiowych, które mają w nim niewyczerpaną skarbnicę rozmaitych scenek i obrazków charakterystycznych. (*Nowy Dziennik*, nr 305, 1933, s. 7)

Piosenka inscenizowana, teatralna, domagała się też nowego wykonawcy. O Gebirtigu pisano, że „nie jest idealnym interpretatorem swych piosenek” (*Nowy Dziennik*, nr 159, 1936, s. 10). Także Sternheim i pochodzący z Kołomyi Icchak Manger rzadko samodzielnie promowali swoją twórczość. Niekiedy organizowano w Galicji ich autorskie koncerty, przede wszystkim jednak słuchano ich dzieł w wykonaniu amatorskich trup powstających przy Żydowskich Towarzystwach Muzyczno-Dramatycznych, działających w okresie II RP w każdym niemal galicyjskim miasteczku (Jakubczyk-Ślęczka, „Jewish Music Organizations” 368-370). Rozdział osoby twórcy i wykonawcy pieśni żydowskiej spowodował też wyłonienie się nowego problemu: praw autorskich. Jeszcze w międzywojennym Rzeszowie i Krakowie lokalne społeczności żydowskie powołały komitety zabiegające o wydanie pieśni Sternheima i Gebirtiga w celu chronienia ich własności intelektualnej i ułatwienia obu autorom walki o należne im tantiemy autorskie (zob. fot. 3). Choć jednocześnie – ku powszechnemu zaskoczeniu – w ten sposób pieśń ludowa przestawała być własnością ludu.



Fot. 3. Okładka zbioru pieśni „Folkstimlech” Mordechaja Gebirtiga.
Zdjęcie z prywatnych zbiorów Nachuma Manora

Wkrótce też celem podniesienia jakości i atrakcyjności pieśni żydowskiej zmieniła się osoba samego jej twórcy. Amator, o którym, tak jak o Gebirtigu, pisano, że tworzy swoje pieśni spontanicznie i bez profesjonalnego wykształcenia muzycznego – „jak ptak śpiewa” (*Nowy Dziennik*, nr 305, 1933, s. 7), został zastąpiony zawodowym poetą i kompozytorem. Jakow Wajngarten opracowywał muzycznie teksty uznanych poetów żydowskich, np. Eliezera Schindlera (Weingarten i Schindler 5-8). Z kolei do tekstów słynnego krakowskiego barda muzykę niekiedy komponował syn jego przyjaciela, Juliusza Jehudy Hoffmana, Jan Hofman (*Hungerik dajn kecele: Głodny twój kotek*) czy krakowski kantor Baruch Sperber, którego muzyczne opracowanie wiersza *A malekh wert gebojrn (Anioł się narodził)* (*Anthology* 105-106, 153-156) wykracza daleko poza ramy ludowej wyobraźni muzycznej (zob. Nagranie 9 – QR 9).



QR 9

Żydowskie pieśni ludowe wykonywały też chóry. Geneza i historia przemian tej instytucji ewoluuje analogicznie wobec przemian kantoratu z XIX i XX wieku, wykonywany zaś przez nią repertuar równoległe do przeobrażeń żydowskich pieśni ludowych w pieśni artystyczne, a w końcu narodowe. Podobnie jak instytucja chazana, tak i instytucja chóru sięga korzeniami okresu antycznego i organizacji życia muzycznego w Świątyni Jerozolimskiej. Ograniczony w diasporze do instytucji meszorerów, a więc pomocników kantora, którzy spontanicznie tworzyli improwizowany akompaniament do wybranych fragmentów jego solowej partii, w XIX wieku na wzór europejski stał się czterogłosowym zespołem wokalnym. Jako taki przejął też dotychczasową funkcję placówki kształcenia muzycznego wewnątrz społeczności żydowskiej, co potwierdzają kierowane w okresie międzywojennym do krakowskiej loży B'nai B'rith podania o stypendia na zawodowe kształcenie muzyczne, w których młodzież wskazywała na chór synagogałny jako swoją pierwszą szkołę muzyczną (ANKr, BB, 314: 131; 315: 27, 41).

Podobnie jak na chazana, tak i na chór synagogałny oddziaływały jeszcze w XIX wieku procesy sekularyzacji. Prześledzenie ich skutków ułatwia przykład Krakowa, w którym Stowarzyszenie Izraelitów Postępowych jeszcze w latach 40. XIX wieku powołało własny chór religijny. W latach 60. został on przekształcony w Towarzystwo Muzyczne, formalnie niezależne od synagogi (Maślak-Maciejewska 251). Ten sam zespół został reaktywowany po zakończeniu I wojny światowej jako świeckie Żydowskie Towarzystwo Śpiewacze „Szir”, a chór „Sziru” – którego podstawowy skład stanowili nadal członkowie chóru synagogi postępowej – w 1928 r. stał się reprezentacyjnym zespołem wokalnym nowo utworzonego Żydowskiego Towarzystwa Muzycznego w Krakowie (Jakubczyk-Ślęccka, „Za kulisami” 133-134).

W ten sposób chór żydowski stał się instytucją o charakterze narodowym, reprezentacyjnym zespołem wokalnym. Stopniowo poszerzały się przestrzenie

jego działalności i repertuar (Maślak-Maciejewska 164-171; Jakubczyk-Ślęczka „Jewish Music Organizations” 347-348, 350-351). Poszerzył się jego skład, kiedy w chórach – nawet synagogałnych – dopuszczono udział kobiet, zupełnie nieakceptowalny dla środowisk ortodoksyjnych, ale inicjujący trwający po dziś dzień proces ich emancypacji w żydowskim życiu muzycznym (Jakubczyk-Ślęczka, „Reguła *kol isza*” 226-235; Koskoff 216-222). Często też upolityczniano działalność chórów, powołując je przy stowarzyszeniach politycznych i podporządkowując ich aktywność ideologicznej propagandzie.

Analogicznie żydowska pieśń chóralna wyszła wraz z chórem poza mury synagogi i dotarła do sal koncertowych oraz lokalnych radiostacji. W repertuarze koncertowym była zestawiana z europejską pieśnią artystyczną, operą czy oratorium i z tego względu opracowywana artystycznie (zob. Nagranie 10 – QR 10). Nowy sposób jej prezentacji służył zaspokojeniu oczekiwań żydowskiej inteligencji, którą w ten sposób wtórnie nacjonalizowano i zaznajamiano z rodzimą tradycją muzyczną. Z kolei dla zwolenników tradycji koncerty te stawały się okazją do zapoznania się z europejską literaturą i estetyką muzyczną. Wysoka jakość produkcji mogła przyciągać nieżydowskich słuchaczy i tym bardziej wspierać proces integracji. Musiała też budzić uczucie dumy wśród Żydów, którzy dyskryminowani w życiu społecznym, teraz udowadniali równość własnej muzyki wobec sztuki europejskiej, a tym samym – w duchu myśli romantycznej i narodowej – równość żydowskiego ducha, który tak oto stawał się wyrazem tożsamości narodowej w nowej narodowej pieśni żydowskiej.

KLEZMER I ŻYDOWSKA MUZYKA INSTRUMENTALNA

Podobnie jak ludowy śpiewak, tak i klezmer, czyli ludowy instrumentalista, był wychowankiem synagogi, spadkobiercą i kontynuatorem jej tradycji muzycznych. Tak jak chazan „wnikał w najtajniejsze duchowe źródła dynamiczne motywu żydowskiego, który nabiera modulacji snując się przez pokłady dziejów żydowskich” (*Chwila*, nr 5629, 1934, s. 8). Leopold Kozłowski dodawał: „jest to muzyka-modlitwa. Klezmerzy grając opowiadają o sobie, o swoim narodzie” („Klezmer”). Robiąc to, korzystali w swoich produkcjach muzycznych z synagogałnych formuł melodycznych (Horowitz), a także technik wykonawczych i ornamentacji kantoralnej (Strom 120-121), która sprawiała, że nawet melodie zapożyczone z otoczenia brzmiały inaczej, gdy były wykonywane przez kapelę klezmerską (por. Nagranie 11 i Nagranie 12). Podobnie jak chazani, także

klezmerzy improwizowali, ozdabiali, spontanicznie wariowali na temat wybranego szkieletu melodycznego. Jak opisywał genezę ich improwizacji Leopold Kozłowski: „Te nuty są w sercu. Dlatego utwór zagrany dzisiaj przez autentyczną kapelę klezmerską i ten sam utwór zagrany jutro będzie o wiele się różnił, bo wczoraj serce biło inaczej” („Klezmer”).

Instytucja klezmera nie tylko w zakresie używanego materiału muzycznego wykazywała związki z synagogą. Sam klezmer także musiał podporządkować się religijnej obyczajowości. Jego rolą było spełnianie *micwy* dostarczania radości Żydom celebrującym święta religijne i uroczystości prywatne, przede wszystkim śluby i wesela. Temu celowi służył tworzony przez niego repertuar: tańce skomponowane dla potrzeb żydowskiego rytuału oraz te zaadaptowane dla niego z otoczenia (Chaniecki 92-97; Feldman 207), melodie towarzyszące np. powitaniu pana młodego, procesji orszaku weselnego ulicami miasta czy też obrzędowi *kale bazecn* (Strom 85-95), a także koncerty klezmerskie wygrywane podczas biesiadowania przy stole (Braun 181-194).

Poza jego funkcją niewiele jednak było w nim stałych. Konkretnie melodie musiały bowiem służyć zmiennym gustom słuchaczy. Na początku XX wieku

podczas większości wesel nie dokonywano już segregacji płciowej w czasie tańca, dlatego tradycyjne tańce żydowskie zastąpiły mazurki, krakowiaki, a nawet tanga. (...) Przy stole grywano lekką muzykę klasyczną lub popularne piosenki po polsku lub w jidysz, w tym także nowe piosenki żydowskie kompozytorów używających tematów żydowskich, ale po polsku. (Feldman 56) (zob. też Nagranie 13 i 14 – QR 13 i 14)

Jak wspominał Leopold Kozłowski: „goście przychodzili do Hermana Kleinmana z prośbą, by zagrał takie a takie tango lub melodię, którą aktualnie grywało Radio Lwów” (Cygan 58). Ta zmiana gustów i obyczajów wewnątrz społeczności żydowskiej zadecydowała o powstaniu szeregu żydowskich zespołów muzyki rozrywkowej i przebojów polskiej sceny muzycznej tworzonych przez żydowskich muzyków (Karpiński; Jankowski i Zimek; Gliński).

Jednocześnie sama synagoga konsekwentnie stawiała opór wprowadzeniu do niej muzyki instrumentalnej. Autorytety religijne tłumaczyły tę decyzję żałobą po zburzeniu II Świątyni. Problemem były też *melachot*, prace zakazane w szabat, do których pośrednio zalicza się grę instrumentalną. Z tego względu środowiska postępowe w Galicji, decydując się na wprowadzenie fisharmonii czy organów do swoich domów modlitwy, niekiedy zabraniały lub znacząco ograniczały możliwość gry na nich w dni świąteczne bądź zatrudniały na stanowisku organistów muzyków nieżydowskich (Jakubczyk-Ślęczka, „Reforma” 243-244; zob.



QR 13



QR 14



też Nagranie 15 – QR 15). W kręgach chasydzkich podejrzliwie patrzono na samą naukę gry instrumentalnej. W słynącym z muzykalności dworze chasydów w Czortkowie dopuszczono taką możliwość QR 15 dopiero, gdy lekcji zaczął udzielać jeden z członków lokalnej społeczności religijnej. Jednorazowy występ chóru i orkiestry w lokalnej synagodze powitano z radością równą powszechnie podzielanemu niedowierzaniu:

Dwór w Czortkowie zezwolił na występ miejskiej orkiestry dętej w synagodze. To był wielki sukces. Po raz pierwszy w historii czortkowskiego chóru miejska orkiestra zagrała podczas koncertu chanukowego w synagodze. (Orenstein 155)

Restrykcje religijne dotyczyły także członków bujnie rozkwitających w XX-wiecznej Galicji żydowskich towarzystw muzycznych (dalej: ŻTM). Jeszcze przed I wojną światową w Łąncucie lokalny rabin rzucił klątwę na członków orkiestry ŻTM, gdyż jej skład był koedukacyjny (Jakubczyk-Ślęczka, „Reguła *kol isza*” 229). Gra na instrumencie, nawet publiczna, nie była jednak sprzeczna z wykładnią halachy, dlatego nowo powstające świeckie orkiestry żydowskie, a wcześniej prowadzone przez kobiety salony muzyczne otwierały im drogę do nowych aktywności w przestrzeni publicznej (Goldberg, „Przynależność” 2-3).

Z drugiej strony nowe świeckie żydowskie instytucje muzyczne stanowiły bezpośrednią kontynuację tradycji kapeli klezmerskiej. Wpisywał się w nią etniczny charakter organizacji, której ideałem było skupianie muzyków żydowskich organizujących życie muzyczne żydowskiej społeczności. Skład nowych orkiestr tworzone niekiedy w oparciu o dotychczasowych członków rodzinnych kapel klezmerskich. Sugeruje to między innymi powtarzalność nazwisk muzyków zrzeszonych w ŻTM w Łąncucie. Także w Łąncucie oraz w Kołomyi zachowano silną pozycję lidera orkiestry. Prywatne mieszkania Kalmana Hiroma i Cwi Ramera stanowiły oficjalne siedziby nowo powstałych stowarzyszeń muzycznych. Dziedziczna bywała też funkcja przewodniczącego. W Kołomyi po śmierci Kalmana Hiroma obowiązki ojca przejął syn Filip. Starano się też nadal egzekwować prawo pierwszeństwa poszczególnych kapel do działalności zarobkowej w przypisanym im regionie. W 1938 r. na łamach kołomyjskiej prasy pojawiła się krytyka pod adresem kierownictwa lokalnego Klubu Sportowego „Jehuda”, który do akompaniowania balowi stowarzyszenia zatrudnił akordeonistę z lwowskiej kawiarni „Roma” zamiast miejscowej orkiestry żydowskiej. Przetrwiał też profil wyznaniowy dawnej kapeli, który aktualnie wyrażał się w rezygnacji z wykonawstwa chrześcijańskiej muzyki religijnej (Jakubczyk-Ślęczka, *Życie muzyczne* 225).

Modernizacja i wykorzystanie europejskich wzorców organizacyjnych przejawiały się natomiast w publicznym charakterze działalności ŻTM. Nowe zespoły

instrumentalne reprezentowały rodzimą społeczność w życiu publicznym. ŻTM w Krakowie *Nowy Dziennik* określił mianem „Związku Zawodowego Muzyków Żydowskich” (*Nowy Dziennik*, nr 282, 1928, s. 4). Zawód muzyka w ramach społeczności żydowskiej przestał być wyłącznie dziedziczny. Nowoczesne stowarzyszenia muzyczne w miarę możliwości gromadziły muzyków profesjonalnych. Oferowały też instytucjonalne kształcenie muzyczne, dostępne dla wszystkich członków społeczności. Na wzór analogicznych stowarzyszeń europejskich prowadziły własne biblioteki i organizowały odczyty o tematyce muzycznej. Chóry były zespołami mieszanymi, natomiast zakładając orkiestry, dążono do uzyskania pełnego składu symfonicznego. Wykonywano przede wszystkim europejski repertuar klasyczny. Muzyka ludowa pojawiała się głównie w opracowaniu artystycznym (Jakubczyk-Ślęczka, „Jewish Music Organizations” 344-354).

Nowy repertuar bądź repertuar tradycyjny podany w nowy sposób przez zespół żydowski budował zręby żydowskiej kultury narodowej. Była to odpowiedź na sposób funkcjonowania muzyków żydowskich w Europie w XIX i XX wieku. Wskazuje na to m.in. geneza ŻTM we Lwowie, którego powstanie komentowano w prasie następująco:

Znaczenie ich [Żydów] w budowie gmachu cywilizacji europejskiej nie było nigdy należycie oceniane. Owoce ich pracy przyjmowane były jako własny dorobek cywilizacyjny obcych narodów (...). Toteż organizowanie pracy kulturalnej żydostwa (...) jest obowiązkiem wszystkich sfer ludności żydowskiej. Tylko w ten sposób zdoła naród żydowski wnieść w bilans rozwoju pracę swą jako własną pozycję, tylko w ten sposób unaoczni, jak wybitnym czynnikiem kulturalnym w życiu duchowym ludzkości jest element żydowski. (*Chwila*, nr 388, 1920, s. 5) (por. Nagranie 16 – QR 16)


ŻTM miały w ten sposób zachęcać żydowskich muzyków do uprawiania sztuki narodowej. Efektem ich działalności miała być zmiana myślenia o muzyce szczególnie wśród młodego pokolenia żydowskich artystów, którzy jako pierwsza generacja wychowana na żydowskiej sztuce narodowej miała i rzeczywiście postrzegala ją jako zjawisko naturalne. Dla osiągnięcia jak najlepszych rezultatów w tej mierze utworzono Żydowską Szkołę Muzyczną w Krakowie, w której programie nauczania znalazła się żydowska muzyka narodowa. Dyrektorka placówki, Róża Arnold-Herstein, jako cel jej działalności wskazywała „muzyczne uświadomienie żydowskiego Krakowa” (*Nowy Dziennik*, nr 194, 1933, s. 9). Izaak Lust zaś dodawał: „Jak długo niema żydowskiego szkolnictwa muzycznego, tak długo nie będzie ani twórców ani wykonawców prawdziwie narodowej muzyki” (*Nowy Dziennik*, nr 263, 1929, s. 11).



QR 16

W ten sposób nowa żydowska instytucja muzyczna miała wykształcić jeszcze jedną nową specjalizację zawodową w ramach żydowskiej tradycji muzycznej – żydowskiego kompozytora, albowiem

jak dotąd utalentowane jednostki zainteresowane muzyką poważną nie znajdowały żadnego usankcjonowanego tradycją zajęcia poza byciem kantorem lub chórzystą synagogałnym, którzy kształcili siebie i uczyli przyszłe pokolenia zgodnie z wewnątrz kulturowym systemem praktyk. Stąd nie istniał dotąd żaden system kompozytorskiego kształcenia. (Knapp)

Działalność szkoły wspierał m.in. jeden z twórców drugiego pokolenia kompozytorów żydowskiej szkoły narodowej, Joachim Stuczewski, który koncertował dla szkolnej społeczności, prowadził tu lekcje gry na wiolonczeli i pogadanki na temat żydowskiej muzyki narodowej (zob. Nagranie 17 –  QR 17). W ten sposób ŻTM, jako fuzja kapeli klezmerskiej i nowoczesnej europejskiej instytucji muzycznej, stawało się narzędziem przetwarzania tradycji w nowoczesnym świecie, przekształcając ją w nową muzykę narodową.

CO DALEJ? WNIOSKI Z PERSPEKTYWY WSPÓŁCZESNEJ

Prześledzone w niniejszym artykule przemiany żydowskich tradycji muzycznych i kształtujących je żydowskich instytucji muzycznych prowadzą nas wprost do czasów współczesnych. Tłumaczą genezę aktualnej różnorodności żydowskich instytucji muzycznych, zróżnicowania repertuaru uprawianego przez Żydów w różnych częściach świata, wskazują na możliwe związki tzw. nowej muzyki żydowskiej z trzonem żydowskiej tradycji muzycznej, a tym samym potwierdzają jej ciągłość i kontynuację w świecie współczesnym. Uświadamiają, że powstały i przechowywany od czasów Świątyni Jerozolimskiej zrab żydowskiej tradycji muzycznej, a więc kantylacji biblijna, psalmodia i modi modlitwne, wybrzmiewają także w tworzonej współcześnie przez Żydów muzyce. W konsekwencji zawężają pojęcie muzyki żydowskiej do twórczości jej autentycznych spadkobierców, a więc osób głęboko zaznajomionych z ludową tradycją, a nie tylko „pożyczających” melodie żydowskie.

Spojrzenie na przemiany żydowskich tradycji muzycznych przez pryzmat tworzących ją instytucji wpisuje się w dyskusję nad przedmiotem badań współczesnej muzykologii. Pozwala spojrzeć na muzykę jako wyraz moralności, toż-

samości, konstytuujących kulturę wartości, a w konsekwencji wyraz autentycznej jedności grupy ludzkiej zjednoczonej wokół tych ostatnich. Spojrzenie to podzielał publicysta ogólnopolskiej *Opinii*, który w 1935 r. po dekadach opisanych wyżej przemian, w samym ich epicentrum, a jakby wbrew nim, wieszczył:





Tak zatem właściwy front, na którym rozstrzygnie się historyczny konflikt przyszłości nie leży między faszyzmem a komunizmem (...) Nowa siła tego nowego frontu koncentruje się wokół sztandaru (...) religii i tradycyjnej moralności jako podstawy światopoglądu. (*Opinia*, nr 3, 1935, s. 3) (zob. też Nagranie 18 – QR)











Czy nie z problemem stosunku muzyki i moralności mierzymy się aktualnie, nakładając sankcje na rosyjskich artystów za brak jednoznacznego potępienia rosyjskiej agresji na Ukrainę? Czyżbyśmy jednak od sztuki i jej twórców, tak jak galicyjskie gminy wybierające swoich reprezentantów wobec Boga i ludzi, oczekiwali potwierdzonej życiem i czynem afirmacji uznanych wartości etycznych?







QR 18

LISTA CYTOWANYCH NAGRAŃ

NAGRANIE	OPIS	KOD QR	ADRES INTERNETOWY
Nagranie 1	G. Puccini, <i>Nessun Dorma</i> , wyk. Moshe Kusewicki		youtu.be/0q32yvTdcZU
Nagranie 2	<i>Lo sachmod i Ad hejna</i> , wyk. Yossele Rosenblat		youtu.be/gAiKX7SZc_A
Nagranie 3	<i>Techzakna</i> , wyk. Israel Bakon		youtu.be/kLellVta8RE
Nagranie 4	<i>A chazn oyf shabes</i> , wyk. Theodore Bikel		youtu.be/8LYbFHLMSqs

Nagranie 5	<i>Rikud</i> , wyk. Chassidic Choir		open.spotify.com/track/797bFCz0uzr7vle7XFegzq?si=023b25d4ab1c41b9
Nagranie 6	M. Gebirtig, <i>S'brent</i> , wyk. Boris Malkovsky		youtu.be/zwOJM4Xm4Tw
Nagranie 7	N. Sternheim, <i>Frajtik ojf der nacht</i> , wyk. Yaacov Shapiro		youtu.be/-ZHyX5t9dwg
Nagranie 8	M. Gebirtig, <i>Awreml marwicher</i>		youtu.be/qcBj4jNDCIA
Nagranie 9	B. Sperber, M. Gebirtig, <i>A malekh wert gebojrn</i> , ar. A. Knapp)		www.youtube.com/watch?v=acPBrS1EqC0
Nagranie 10	<i>Her nor, du schejn Mejdele</i>		youtu.be/CBGMIFRt7Bs
Nagranie 11	<i>Polka Malcowej</i> , wyk. Kapela Brodów		open.spotify.com/track/6ktpBw4sNjttjehsIkI785?si=db54496537ab4032
Nagranie 12	<i>Polka szabasówka</i> , wyk. Veretski Pass i J. Rubi		open.spotify.com/track/5wmR0dTIItMsDWKbvfyQ51d?si=adb19c6670ba4ea6b
Nagranie 13	Tradycyjny wiwat weselny <i>Chosn kale mazl tow</i>		youtu.be/d-4x432lj2o
Nagranie 14	<i>Nikodem</i> , wyk. Adam Aston		youtu.be/z2VSR_4xFp0

Nagranie 15	L. Lewandowski, <i>Preludium na Szawuot dla synagogi w Szczecinie</i> , wyk. Jakub Stefek)		youtu.be/hpHTiv5f-0c
Nagranie 16	Muzyczne wizytówki, Karol Rathaus, PWM		youtu.be/9HeSTBI_uws
Nagranie 17	J. Stuczewski, <i>Frejlech</i>		open.spotify.com/track/0CoXkSizOaTfOfPkS1tJB7?si=d7cc26d7a0df4d40
Nagranie 18	M. Finkelstein, <i>Le-dor wa-dor</i> , wyk. Azi Schwartz		youtu.be/rbSKubUD4SA

BIBLIOGRAFIA

DOKUMENTY ARCHIWALNE I CZASOPISMA

- Archiwum Narodowe w Krakowie. *Związek Żydowskich Stowarzyszeń Humanitarnych B'nei B'rith w Krakowie 1892-1938*, zesp. 557, sygn. 314, 315 [skrót: ANKr, BB].
Chwila, Lwów – 1919-1939.
Nowy Dziennik, Kraków – 1918-1939.
Opinia, czasopismo ogólnopolskie – 1933-1935.
Dus Wort, Stanisławów: 1938-1939.

OPRACOWANIA

- Amitay, Mordechai. *Kehilat Rohatin we-haswiwa. Ir be-hajeha uwe-khiljona*. Irgun Jocej Rohatin be-Israel [1962], 140.
Anthology of Yiddish Folksongs, red. Sinai Leichter, t. 5, The Hebrew University Magnes Press, 2000.
 „Arutz Sheva meets Lemmer brothers”. YouTube, dodany przez Israel National News – Arutz Sheva, 28.05.2019, youtu.be/UkAIwsSJU54. Dostęp 31.03.2022.
 Blacking, John. *How musical is man?* Washington University Press, 2000.
 Bohlman, Philip. *Jewish Music and Modernity*. Oxford University Press, 2008.
 Braun, Joachim. *On Jewish Music: Past and Present*. Peter Lang, 2006.
 Chaniecki, Zbigniew. *Organizacje zawodowe muzyków na ziemiach polskich do końca XVIII wieku*. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1980.
 Cygan, Jacek. *Klezmer – opowieść o życiu Leopolda Kozłowskiego-Kleinmanna*. Wydawnictwo Austeria, 2009.
 Davidson, Charles. *Immunim Benusach Hatefillah I. A study Text and Workbook for the Jewish Prayer Modes*. Ashbourne Music Publishing, 1985.

- Drobner, Mieczysław, i Tadeusz Przybylski, redaktorzy. *Kraków muzyczny 1918-1939*. Wydawnictwo Literackie, 1980.
- Feldman, Walter Zev. *Klezmer: Music, History, and Memory*. Oxford University Press, 2016.
- Friedmann, Jonathan. „Sulzerism, Sulzermania, and the Shaping of the American Cantorate”. *America Jewish History*, vol. 101 no. 2, 2017, ss. 287-306.
- Friedmann, Jonathan. *Synagogue Song: An Introduction to Concepts, Theories and Customs*. McFarland, 2014.
- Horowitz, Joshua. „The Main Klezmer Modes”. *Klezmer Shack*, www.klezmershack.com/articles/horowitz/horowitz.klezmodes.html. Dostęp 31.03.2022.
- Gliński, Mikołaj. „Polska piosenka pochodzenia żydowskiego”. *Culture.pl*, culture.pl/pl/artukul/polska-piosenka-pochodzenia-zydowskiego. Dostęp 31.03.2022.
- Goldberg, Halina. „Przynależność przez muzykę: wkład Żydów w kształtowanie się muzycznej polskości”. *Muzykalia XI/ Judaica* 3, 2011, demusica.edu.pl/wp-content/uploads/2019/07/goldberg_muzykalia_11_judaica3.pdf. Dostęp 31.03.2022.
- Goldberg, Halina. „Na skrzydłach estetycznego piękna ku świetlanym sferom Nieskończoności”. *Muzyka i żydowski reformatorzy w XIX-wiecznej Warszawie*. *Studia Chopinowskie*, nr 5, 2020, studiachopinowskie.pl/pages/issue/119/8. Dostęp 31.03.2022.
- Hobn mir a nigndl. *We have a little Tune. The Songs of the Yiddish “Troubadour” Nokhem Sternheim*, red. Flam, Gila and Dov Noy, The Jewish Music Research Centre, The Hebrew University of Jerusalem, 2000.
- Idelsohn, Abraham Zvi. *Jewish Music in Its Historical Development*. Henry Holt and Company, 1929.
- Jakubczyk-Ślęczka, Sylwia. „Jewish Music Organizations in Interwar Galicia”. *Polin. Studies in Polish Jewry: Jews and Music-Making in the Polish Lands*, red. François Guesnet, Benjamin Matis, Antony Polonsky, The Littman Library of Jewish Civilization in association with Liverpool University Press, 2020, ss. 343-370.
- Jakubczyk-Ślęczka, Sylwia. „Reforma żydowskiej muzyki liturgicznej w Galicji na przełomie XIX i XX wieku”. *Studia Judaica*, 2, 2019, ss. 235-265.
- Jakubczyk-Ślęczka, Sylwia. „Reguła kol isza a role kobiet w życiu muzycznym Żydów galicyjskich w okresie międzywojennym”. *Musica Galiciana*, red. Grzegorz Oliwa, Kinga Fink, t. 16, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2019.
- Jakubczyk-Ślęczka, Sylwia. „Za kulisami sceny koncertowej – polityka kulturalna Żydowskiego Towarzystwa Muzycznego w Krakowie”. *Żydzi krakowscy – nowe kierunki badań*, red. Alicja Maślak-Maciejewska, Wydawnictwo Austeria, 2021, ss. 133-182.
- Jakubczyk-Ślęczka, Sylwia. *Życie muzyczne społeczności żydowskiej na terenach dawnej Galicji w okresie międzywojennym*. Praca doktorska [maszynopis], Uniwersytet Jagielloński, 2017.
- Jankowski, Tomasz, i Katarzyna Zimek. *Tango hebrajskie w międzywojennej Polsce*. Muzeum Historii Żydów Polskich „Polin”, 2019.
- Karpiński, Krzysztof. *Był jazz. Krzyk jazz-bandu w międzywojennej Polsce*. Wydawnictwo Literackie, 2014.
- Keit, M. „Impression and scenes from Mielec” („Wrażenia i obrazy z Mielca”). *Sefer zikaron le-kehilat Mielec: sipur haszmandat hakehila ha-jehudit (Księga Pamięci gminy mieleckiej: zagłada społeczności żydowskiej)*, Mielec Yizkor Book Committee, Nowy Jork 1979, www.jewishgen.org/yizkor/mielec/mie001.html#IMPRESSION. Dostęp 31.03.2022.
- „Klezmer – Leopold Kozłowski”. YouTube, zamieszczony przez Bartek Solik, 30.04.2013, youtu.be/kLvCDldhmoE. Dostęp 31.03.2022.
- Knapp, Alexander. „Jewish Music: V. Art and popular music in surrounding cultures. III. Emancipation to World War II”. *Grove Music Online*, red. Stanley Sadie, 2001, doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.41322. Dostęp 31.03.2022.

- Koskoff, Ellen. „The Sound of a Woman’s Voice: Gender and Music in a New York Hasidic Community”. *Women and Music in Cross-Cultural Perspective*, red. Ellen Koskoff, University of Illinois Press, 1987, ss. 213-223.
- Maślak-Maciejewska, Alicja. *Modlili się w Templu. Krakowscy Żydzi postępowi w XIX wieku. Studium społeczno-religijne*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2018.
- Matis, Benjamin. „An Annotated Translation of Pinchas Szerman’s *Polishe Khazones in Vergangenheit un Tzukunft* [The Polish Cantorate in the Past and the Future], 1924”. *Scripta Judaica Cracoviensia*, vol. 14, 2014, ss. 99-109.
- Orenstein, Cwi. „Chortkov and the Jewish music”. *Memorial Book of Czortkow*, red. Yeshayahu Austri-Dunn, Irgun Yotzey in Israel, 1967.
- Piekarski, Michał. *Muzyka we Lwowie. Od Mozarta do Majerskiego. Kompozytorzy, muzycy, instytucje*. Wydawnictwo Akademickie Sedno, 2018.
- Plohn, Alfred. „Muzyka we Lwowie a Żydzi”. *Muzykalia XIII/Judaica 4*, z. 13, 2012, demusica.edu.pl/wp-content/uploads/2019/07/plohn_muzykalia_13_judaica_4.pdf. Dostęp 31.03.2022.
- Strom, Yale. *The Book of Klezmer: the History, the Music, the Folklore*. A Cappella, 2002.
- Vries, Simon Philippe de. *Obrzędy i symbole Żydów*. Wydawnictwo WAM, 2004.
- Wejngarten, Jakob i Elieser Schindler. *Find lider mit notn* [פינר ליידער מיט נאטן]. Verlag „Grininke Bojmelech”, 1936.
- Wohlberg, Max. „The Music of the Synagogue as a Source of the Yiddish Folksong”. *Musica Judaica*, 14, 1999, ss. 33-61.

PRZEMIANY ŻYDOWSKICH TRADYCJI MUZYCZNYCH
A PRZEMIANY ŻYDOWSKICH INSTYTUCJI MUZYCZNYCH
NA PRZYKŁADZIE PRZEDWOJENNEJ GALICJI

Streszczenie

Przemiany żydowskich tradycji muzycznych zostały w niniejszym tekście prześledzone w odniesieniu do przemian tradycyjnych żydowskich instytucji muzycznych działających w ostatnim 50-leciu przed wybuchem II wojny światowej w Galicji, przy czym bazę dla niniejszego opracowania stanowią przede wszystkim materiały źródłowe z okresu międzywojennego. W artykule omówiono rolę i funkcje tradycyjnych muzyków żydowskich, takich jak chazan (kantor), pieśniarz ludowy i ludowy instrumentalista (klezmer). Wskazano ich nowe role i nowe sposoby funkcjonowania w przededniu wybuchu II wojny światowej oraz opisano wpływ owych zmian instytucjonalnych na przemiany repertuaru muzycznego Żydów galicyjskich.

W ten sposób niniejszy tekst opisuje continuum żydowskiej tradycji muzycznej od końca XIX po 2. połowę XX wieku oraz płynne przejście między tzw. żydowską muzyką ludową a współczesną żydowską muzyką artystyczną i popularną. W centrum śledzonych zmian zaś stawia człowieka – jako twórcę, wykonawcę i odbiorcę kultury muzycznej, właściwą przyczynę przemian „po ludzku zorganizowanego brzmienia”.

Słowa kluczowe: chazan; klezmer; muzyk żydowski; żydowskie towarzystwo muzyczne; Żydzi galicyjscy.

THE TRANSFORMATION OF JEWISH MUSICAL TRADITIONS
AND THE EVOLUTION OF JEWISH MUSICAL INSTITUTIONS
BASED ON THE EXAMPLE OF PRE-WAR GALICIA

S u m m a r y

In this article, the transformation of Jewish musical traditions are traced in relation to those of traditional Jewish musical institutions operating in the 50 years before the outbreak of World War II in Galicia. The basis for this study is primarily source material from the interwar period. The author discusses the roles and functions of traditional Jewish musicians such as the chazzan (cantor), the folk singer and the folk instrumentalist (klezmer), as well as showing their new roles and ways of functioning on the eve of the outbreak of World War II. Afterwards, the impact of these institutional transformations on the musical repertoire of Galician Jews is presented.

This text sketches out the continuum of the Jewish musical tradition from the end of the 19th century to the second half of the 20th century and describes the smooth transition between the so-called folk music and contemporary Jewish art and popular music. At the centre of all of these changes stands the human being – the creator, performer and recipient of the arts of chazzanut, folk songs and instrumental music, and the main cause of the changes occurring within this “human-organised sound”.

Keywords: chazzan; klezmer; Jewish musician; Jewish music society; Galician Jews.