

# Żydzi w kulturze muzycznej Galicji

Tom 1



# Żydzi w kulturze muzycznej Galicji

Tom 1

redakcja  
Ewa Nidecka



Wydawnictwo  
Uniwersytetu Rzeszowskiego  
Rzeszów 2021

Recenzowali  
prof. dr hab. KRYSZYNA JUSZYŃSKA  
dr hab. RAFAŁ CIESIELSKI

Redakcja i korekta tekstu  
WŁADYSŁAW WÓJTOWICZ  
Opracowanie techniczne, łamanie  
PIOTR KOCZĄB  
Korekta techniczna  
JULIA SOŃSKA-LAMPART  
Projekt okładki  
ADAM LAMPART

Na okładce wykorzystano zdjęcia archiwalne z otwartego dostępu  
(M. Horszowski, M.J. Guzikow, H. Horner, T. Arkłowa, A. Billig)

Wyłączną odpowiedzialność za przestrzeganie praw autorskich  
odnośnie do materiału ilustracyjnego ponoszą autorzy

© Copyright by  
Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego  
Rzeszów 2021

Ta publikacja jest rozpowszechniana zgodnie z warunkami licencji  
Creative Commons Attribution (CC BY-NC-ND 4.0).

**Dofinansowano z programu  
„Doskonała nauka” Ministra Edukacji i Nauki**



**Ministerstwo  
Edukacji i Nauki**

**ISBN 978-83-7996-913-5**

1866

WYDAWNICTWO UNIwersytetu Rzeszowskiego  
35-959 Rzeszów, ul. prof. S. Pigoń 6, tel. 17 872 13 69, tel./faks 17 872 14 26  
e-mail: [wydaw@ur.edu.pl](mailto:wydaw@ur.edu.pl); <http://wydawnictwo.ur.edu.pl>  
wydanie I, format B5, ark. wyd. 20,30, ark. druk. 21,75, zlec. red. 21/2021

---

Druk i oprawa: Drukarnia Uniwersytetu Rzeszowskiego

# Spis treści

Table of Contents .....	7
Przedmowa .....	9
Wstęp .....	13

## **Artyści i kompozytorzy – meandry drogi artystycznej**

### **Walentyna Węgrzyn-Klisowska**

Michał Josif Guzikow – żydowski wirtuoz gry na ksylofonie w XIX wieku i jego europejska sława .....	17
---	----

### **Tomasz Baranowski**

Stefan Askenase jako wybitny pianista i pedagog. Szkic do portretu artysty w 35. rocznicę śmierci .....	26
---	----

### **Ewa Fedyczkowska**

Światowa kariera Mieczysława Horszowskiego (1892–1993) – pianisty i ambasadora kultury muzycznej przełomu wieków .....	36
--	----

### **Joanna Miklaszewska**

Miniatury fortepianowe Ignacego Friedmana i Stanisława Lipskiego – studium porównawcze .....	46
--	----

### **Ewa Nidecka**

Titurel – zapomniana rola. Herman Horner (1892–1942) – wybitny bas-baryton z Rzeszowa .....	69
---	----

### **Jolanta Wąsacz-Krztoń**

Debiut sceniczny Teresy Arkłowej i jej występy w teatrze lwowskim ..	113
--	-----

### **Michał Klubiński**

Muzyczna rodzina Wolfsthalów – między Lwowem, Wiedniem, Berlinem a Warszawą .....	135
---	-----

<b>Karol Rzepecki</b>	
Wątki galicyjskie w działalności Józefa Wieniawskiego – przegląd źródeł .....	168
<b>Anna Pachowicz</b>	
Kompozytor, aranżer, dyrygent, Żyd rodem z Tarnowa – Jerzy Gert (1908–1968) .....	180

### **Determinanty tożsamości żydowskiej**

<b>Stefan Münch</b>	
Muzyka w kręgu chasydów z Bobowej .....	201
<b>Sylwia Jakubczyk-Ślęczka</b>	
Z Żydami i bez Żydów – o ich znaczeniu w kulturze muzycznej Galicji .....	222
<b>Iwona A. Siedlaczek</b>	
Metafizyka żydowskich skrzypiec w kulturze nie tylko Galicji .....	255
<b>Anna Smywińska-Pohl</b>	
Filozof i skrzypek. O Adolfie Billigu (1900–1944) .....	279
<b>Joanna Cieślik-Klauza</b>	
Złote lata filmu żydowskiego w Polsce w zarysie .....	294
<b>Agnieszka Jeż</b>	
Muzyka i taniec w syjonistycznym ruchu młodzieżowym „Akiba” w latach międzywojennych .....	310
<b>Iryna Bermes</b>	
Biuro koncertowe Maksymiliana Türka w życiu muzycznym Lwowa w pierwszych dekadach XX wieku .....	335

# Table of Contents

Preface .....	9
Introduction .....	13

## **Artists and Composers – Meanders of an Artistic Path**

### **Walentyna Węgrzyn-Klisowska**

Michal Josef Gusikov – the 19th-Century Jewish Xylophone Virtuoso and his European Fame .....	17
---	----

### **Tomasz Baranowski**

Stefan Askenase as an Outstanding Pianist and Teacher. Sketch for the Artist's Portrait on the 35th Anniversary of his Death .....	26
--	----

### **Ewa Fedyczkowska**

The World Career of Mieczysław Horszowski, a Virtuoso from Lviv, and Ambassador of Musical Culture of the Turn of the Century .....	36
---	----

### **Joanna Miklaszewska**

Piano Miniatures by Ignacy Friedman and Stanisław Lipski – a Comparative Study .....	46
--	----

### **Ewa Nidecka**

Titirel – a Forgotten Operatic Role. Herman Horner (1892–1942) – an Outstanding Bass-Baritone from Rzeszów .....	69
--	----

### **Jolanta Wąsacz-Krztoń**

Teresa Arkłowa's Stage Debut and her Performances in the Lviv Theater .....	113
---	-----

### **Michał Klubiński**

The Wolfsthal Musical Family – Between Lviv, Vienna, Berlin and Warsaw .....	133
--	-----

### **Karol Rzepecki**

Galician Threads in the Activity of Józef Wieniawski – a Review of Sources .....	168
--	-----

<b>Anna Pachowicz</b>	
Composer, Arranger, Conductor, a Jew from Tarnów – Jerzy Gert (1908–1968) .....	180

### **Determinants of Jewish Identity**

<b>Stefan Münch</b>	
Music in the Circle of Bobover Hasidim .....	201
<b>Sylvia Jakubczyk-Ślęczka</b>	
With and Without Jews – On their Role in the Musical Culture of Galicia .....	222
<b>Iwona Siedlaczek</b>	
Jewish Fiddle Metaphysics not Only in Galicia Culture .....	255
<b>Anna Smywińska-Pohl</b>	
Philosopher and Violinist. Adolf Billig (1900–1944) .....	279
<b>Joanna Cieślik-Klauza</b>	
Overview of the Golden Years of Jewish Film in Poland .....	294
<b>Agnieszka Jeż</b>	
Music and Dance in the Zionist Youth Movement „Akiba” in the Interwar Period .....	310
<b>Iryna Bermes</b>	
Maximilian Türk’s Concert Bureau in the Musical Life of Lviv in the First Decades of the 20th Century .....	335

Bożena Muszkalska

Institut Muzykologii, Uniwersytet Wrocławski

## Przedmowa

Publikacja *Żydzi w kulturze muzycznej Galicji* stanowi pokłosie konferencji pod tym samym tytułem, zorganizowanej w dniach 27–28 października 2020 r. przez Instytut Muzyki Uniwersytetu Rzeszowskiego. Poruszana w niej tematyka, mimo iż w ostatnich latach eksplorowana przez polskich naukowców, wymaga dalszych studiów, a zwłaszcza badań źródłowych. Mamy bowiem w tym przypadku do czynienia z kulturą niezwykle bogatą, rozwijającą się na terytorium o skomplikowanej historii, w wielonarodowościowym i wielowyznaniowym otoczeniu podlegającym różnorodnym wpływom zewnętrznym, politycznym i kulturowym. Galicyjscy Żydzi, stanowiący znaczącą pod względem liczebności społeczność wśród Polaków, Ukraińców, Niemców i innych grup mniejszościowych, z którymi koegzystowali, uczestniczyli w pokaźnym stopniu we współtworzeniu tej kultury, a ukazanie tego wkładu stanowi główny wątek prezentowanego tomu. Zawarte w książce artykuły uświadamiają również, jak złożona jest tożsamość Żydów będących bohaterami tekstów, w jej warstwie społecznej, religijnej i kulturowej. Problem ów został zasygnalizowany w tytułach dwóch części, z których składa się książka: 1) Artyści i kompozytorzy – meandry drogi artystycznej oraz 2) Determinanty tożsamości żydowskiej.

Artykuły zamieszczone w pierwszej części przybliżają sylwetki kompozytorów i muzyków żydowskiego pochodzenia, którzy urodzili się bądź działali na terenie Galicji. W większości – co ważne – zdobyli oni międzynarodową sławę. Mimo wybitnych osiągnięć niektórzy z nich, jak bas-baryton Herman Horner, którego karierę prześledziła Ewa Nidecka, nie przyciągnęli jednak wcześniej uwagi badaczy. Po raz pierwszy w literaturze polskojęzycznej zostały też opisane dzieje rodziny Wolfsthalów, która odegrała ogromną rolę w galicyjskiej i europejskiej kulturze muzycznej. Opisując losy muzyków należących do tej rodziny, Michał Klubiński uwzględnił szeroki kontekst historyczno-społeczny, istotny także dla rozważań

podjętych przez pozostałych autorów. Część tekstów przywraca pamięć o zapomnianych polskich artystach mających żydowskie korzenie, jak pianista Stefan Askenase, bohater artykułu Tomasza Baranowskiego, Teresa Arkłowa, primadonna opery lwowskiej przypomniana przez Jolantę Wąsacz-Krztoń, czy Jerzy Gert, kompozytor, aranżer i dyrygent, którego postać przybliżyła Anna Pachowicz. Pamięć o światowej sławy pianicie, Mieczysławie Horszowskim, odświeżyła Ewa Fedyczkowska, zaś Karol Rzepecki, opierając się na materiałach rękopiśmiennych i prasowych, przedstawił relacje z kulturą muzyczną Galicji Józefa Wieniawskiego. W pierwszej części tomu znalazł się także artykuł zawierający porównanie miniatur fortepianowych dwóch artystów uznawanych za polskich kompozytorów, Ignacego Friedmana i Stanisława Lipskiego, a także esej poświęcony Michałowi Józefowi Guzikowowi, niezwykle popularnemu w swoich czasach klezmerowi pochodzącemu z chasydzkiej rodziny ze Szklowa (obecnie na Białorusi), którego europejska trasa koncertowa objęła m.in. Lwów.

Teksty zgromadzone w drugiej części książki dotyczą zjawisk, które mają związek z procesami identyfikacyjnymi zachodzącymi w społecznościach żydowskich w Galicji i poza nią oraz kształtowaniem się tożsamości kolektywnej Żydów. Część tę otwiera artykuł Stefana Müncha, dedykowany dynastii chasydów z Bobowej, która obecnie ma swoją siedzibę na Brooklynie w Nowym Jorku. W kolejnym tekście Sylwia Jakubczyk-Ślęczka podjęła próbę określenia, na czym polega odrębność kultury muzycznej galicyjskich Żydów w stosunku do żydowskiej kultury muzycznej spoza tego regionu i jaka jest jej relacja do praktyki muzycznej nieżydowskich sąsiadów. W dwóch artykułach jest mowa o skrzypcach jako instrumencie powszechnie używanym przez Żydów nie tylko w Galicji. Iwona A. Siedlaczek poszukuje odpowiedzi na pytanie, dlaczego tak ważna rola przypadła temu instrumentowi w kulturze żydowskiej, zaś Anna Smywińska-Pohl przestawia postać Adolfa Billiga, praktyka i teoretyka gry na skrzypcach, a także wykształconego filozofa. Historii przedwojennego kina żydowskiego w Polsce, które w latach 30. XX w. przeżywało szczególnie rozkwit, poświęcony jest artykuł Joanny Cieślik-Klauzy. Agnieszka Jeż natomiast opisuje działania młodzieżowej organizacji „Akiba”, która poprzez uroczyste obchody najważniejszych świąt żydowskich, jak również organizację wieczorków artystycznych z udziałem muzyki i tańca wypełniała swoją misję docierania z syjonistycznymi hasłami do jak najszerszych kręgów społeczeństwa. Tom zamyka tekst Iryny Bermes opisujący udział Biura Kon-

certowego Maksymiliana Türka funkcjonującego we Lwowie w edukacji muzycznej i propagowaniu dzieł czołowych europejskich kompozytorów wśród tamtejszych Żydów.

Na koniec pragnę jeszcze zwrócić uwagę na przesłanie, które wyłania się z tekstów zamieszczonych w tej książce: muzyka stanowi medium komunikacji posiadające wartość, która wynosi ją ponad wszelkie podziały – narodowościowe, społeczne, religijne. Pełni ona nieocenioną rolę w podtrzymywaniu międzykulturowego dialogu, tak ważnego dla społeczności żyjących w diasporze. „Istnieć – to znaczy dialogowo obcować z kimś” – powiada Bachtin. „Z końcem dialogu kończy się wszystko”.



## Wstęp

Temat wkładu Żydów w rozwój kultury muzycznej Galicji jest bezdyskusyjny. Ma on wymiar wieloaspektowy i obejmuje wszystkie dziedziny życia społeczno-gospodarczego, artystycznego i naukowego. W obszarze muzyki wpływ ten był szczególnie widoczny. Pomimo iż w ostatnich latach powstało szereg prac zogniskowanych wokół tej tematyki, nadal pozostaje ona aktualna. Z uwagi na jej bogactwo i wielowątkowość dokumentacja działalności Żydów na rzecz kultury muzycznej Galicji jest fascynująca i przynosi wiele konkluzji, które można sprowadzić do stwierdzenia, że zaangażowanie, talent i inwencja Żydów galicyjskich nie miała sobie równych, zaś ich wkład w kształtowanie się tradycji muzycznych był znacznie większy niż funkcjonuje to w powszechnej opinii społecznej. Co więcej, działalność ta wykracza daleko poza ramy czasowe i terytorialne Galicji.

Niniejsza publikacja jest rezultatem międzynarodowej konferencji naukowej „Żydzi w kulturze muzycznej Galicji”, dofinansowanej przez Ministra Edukacji i Nauki w ramach projektu „Doskonała nauka”. Celem szeroko zakrojonego projektu jest ocalenie od zapomnienia mniej lub bardziej zasłużonych artystów, kompozytorów, pedagogów i muzyków pochodzenia żydowskiego oraz organizacji żydowskich działających w różnych ośrodkach Galicji oraz dokumentacja ich wkładu w rozwój kultury muzycznej tego regionu, będącego nie tylko cennym dorobkiem kulturowym Polski i zarazem tej części Europy, lecz także spuścizną rozumianą jako *signum temporis* minionych lat.

Utrwalenie pamięci o mniej lub bardziej zasłużonych Żydach jest ważne ze względu na fakt, że wielu z nich nie ujawniało swojego żydowskiego pochodzenia. Nawet w środowiskach profesjonalnych nie ma powszechnej wiedzy o żydowskich korzeniach wielu muzyków, pedagogów i organizatorów życia muzycznego. Bez wątpienia ich działalność silnie wpisuje się w kulturowy pejzaż Polski i w kształtowanie tradycji muzycznych minionych lat, promieniujących na inne ośrodki kultury. Wiedza ta dedykowana jest nie tylko obecnie żyjącym, ale przyszłym pokoleniom Polaków, w tym potomkom społeczności żydowskiej, oraz wszystkim zainteresowanym

specyfiką muzycznego krajobrazu Polski. Zatem jej propagowanie jest zadaniem niezwykle ważkim. Odkrywać to, co nie zostało odkryte, dokumentować to, co nieudokumentowane – to najważniejszy cel niniejszego wydania i przyszłej serii wydawniczej. W obliczu niedających się przewidzieć zdarzeń losowych i bezpowrotnej utraty bezcennych dokumentów oraz nieuchronnego odejścia ostatnich świadków historii, zacierającego okruchy pamięci o ważnym przecież dorobku kulturowym Polaków, cel ów wydaje się tym bardziej zasadny.

Niniejsza publikacja ukazuje także artystów muzyków zupełnie nieznanymi, którzy obecnie popadli w zapomnienie, a w swoim czasie święcili triumfy na zagranicznych estradach koncertowych i scenach operowych. Wśród poruszanych tematów czytelnik odnajdzie także wybitnych nieznanymi lub zapomnianymi kompozytorów, pedagogów tudzież organizatorów życia muzycznego działających zarówno w ramach instytucji różnego autoramentu, jak też indywidualnie, bez instytucjonalnego zaplecza. Z dzisiejszego punktu widzenia istotnym zagadnieniem jest również problem znaczenia Żydów dla kultury muzycznej terytorium byłej Galicji, widzianej z perspektywy specyfiki zamieszkałych w Polsce mniejszości żydowskich. Obecnie wybitni Żydzi wywodzący się z większych lub mniejszych miejscowości nie istnieją w pamięci społecznej, gdyż wiedza o ich losach zniknęła z przestrzeni lokalnej wraz z ich odejściem. Czuli się oni zarówno Polakami, jak i Żydami. Ten historyczny splot losów ma wielowiekową spuściznę. Jej rangę docenił Adam Mickiewicz, mówiąc o przeznaczeniu, które „związało ściśle dwie narodowości, na pozór tak sobie obce”<sup>1</sup>.

Niniejsza seria wydawnicza w założeniu ma mieć wydźwięk lokalny, regionalny i międzynarodowy. Redaktor niniejszego wydania ma nadzieję, że publikacja zostanie osadzona w szerokiej przestrzeni społecznej w celu szerzenia wiedzy o roli wkładu Żydów w rozwój szeroko rozumianej polskiej kultury muzycznej oraz kształtowania tolerancji, świadomości współczesnego społeczeństwa i poszanowania dla tradycji innych kultur, gdyż różnorodność tegoż dorobku pogłębia jego bogactwo.

Rzeszów, 12 lipca 2021 r.

Ewa Nidecka

---

<sup>1</sup> A. Mickiewicz, *Dziela*, t. XI, wydanie rocznicowe 1798–1998, Spółdzielnia Wydawnicza Czytelnik, Warszawa 1998, Wykład XI, s. 138.

# Artyści i kompozytorzy – meandry drogi artystycznej





Walentyna Węgrzyn-Klisowska

Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, Akademia Muzyczna we Wrocławiu

## Michał Josif Guzikow – żydowski wirtuoz gry na ksylofonie w XIX wieku i jego europejska sława

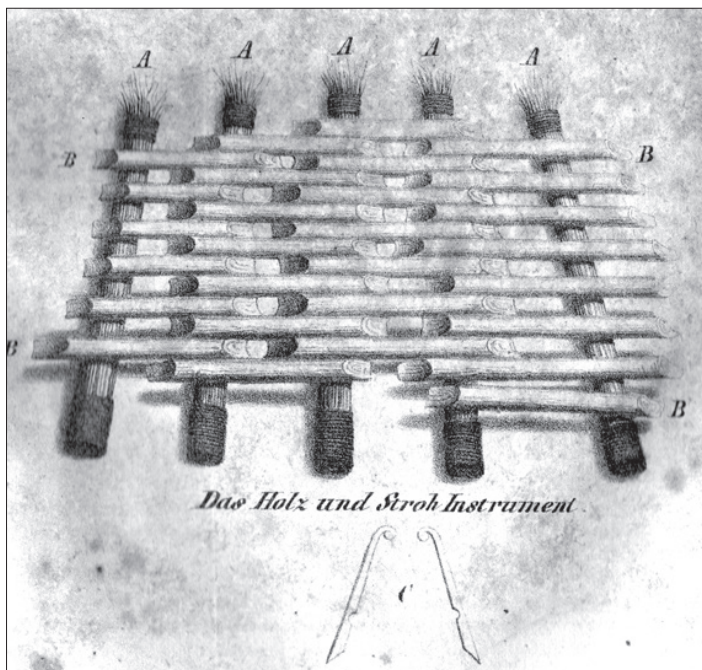
Udział muzyków żydowskich w tworzeniu kultury muzycznej jest zagadnieniem specyficznym i złożonym. Każdy obszar twórczej działalności muzycznej Żydów wymaga osobnego podejścia badawczego z uwzględnieniem charakterystycznych intonacji melodycznych i harmonicznym w połączeniu z muzyką terenu, na którym działali. Osobnym zagadnieniem w badaniu specyfiki tej muzyki i jej oblicza praktycznego jest aspekt historyczny. Żydowski muzycy soliści, a także liczne kapele działające na dawnych ziemiach polskich, wchłaniali bowiem liczne popularne elementy aktualnej muzyki profesjonalnej. Powstał więc oryginalny styl o niepowtarzalnym klimacie. Na ten stan rzeczy złożyła się także skomplikowana historia ziem polskich pozostających pod zaborami w XIX w. Miało to wpływ na profil ludności zamieszkującej na terenach dawnej Rzeczypospolitej. Ziemie obecnej Ukrainy, Białorusi, a także Litwy były zamieszkałe zarówno przez Polaków, Rosjan, Białorusinów, Ukraińców, Ormian, ludność żydowską, jak i przez inne mniejszości narodowe, jak np. Czechów, Niemców i Romów. W okresie po rozbiorach Rzeczypospolitej swobody obywatelskie i kulturowe podlegały pewnemu ograniczeniu. Zaborcy prowadzili politykę dążącą do germanizacji w zaborach austriackim i pruskim oraz rusyfikacji w zaborze rosyjskim. Swobodne przenikanie się różnych kulturowych wpływów charakterystyczne dla stosunków w wolnej Rzeczypospolitej nie zostało od razu zahamowane przez zaborców. Wykonywanie i tworzenie własnej narodowej muzyki i literatury podlegało nadal wzajemnym wpływom nieco różnym w zależności od danego środowiska. W takich warunkach kulturowych i historycznych urodził się Michał Josif Guzikow, żydowski wirtuoz ksylofonu, znany dobrze na ziemiach wschodnich, a następnie w wielkich ośrodkach europejskich.



**Fot. 1. Michał Josif Guzikow**

Ten uzdolniony i oryginalny muzyk urodził się w rodzinie chasydzkiej 2 września 1806 r. w Szklowie na terenie leżącym obecnie na Białorusi. Wraz z ojcem i bratem grał początkowo na flecie w wędrownej kapeli żydowskiej. W wyniku choroby płuc zaprzestał gry na flecie i zainteresował się grą na cymbałach. Zaczął koncertować na tym instrumencie na ulicach wielkich miast, między innymi: Moskwy, Warszawy, Lwowa, Kijowa i Odessy, budząc wszędzie podziw. We Lwowie przebywał około pół roku. Już wtedy skonstruował własny, oryginalny instrument, prototyp ksylofonu, na którym koncertował do końca życia. Ten oryginalny ksylofon, zbud-

wany ze strojonych deseczek jodłowych, bukowych albo z drzewa gruszy, był ułożony na warkoczach ze słomy. Guzikow do końca swojego krótkiego, trzydziestoletniego życia (zmarł 21 października 1837 r.) udoskonaliał stale ten instrument, uzyskując coraz to lepszy dźwięk<sup>1</sup>.



**Fot. 2. Ksylofon**

W Odessie usłyszał go Karol Lipiński, który przy wsparciu hrabiego Woroncowa zorganizował mu tournée w wybranych miastach Europy. Od 1834 r. rozpoczął się krótki i błyskotliwy żywot żydowskiego artysty-wirtuoza. Jego dokonania zostały szczegółowo opisane we wspomnieniach wielkich krytyków, pisarzy i sławnych kompozytorów. Wielu sławnych profesjonalnych muzyków było pod wrażeniem gry Guzikowa. Ferdynand Hiller napisał mu rekomendację do Giacomo Meyerbeera. W roku 1836, w czasie pobytu Guzikowa w Lipsku, Feliks Mendelssohn odwiedził go, a następnie napisał do jednej z osób ze swojej rodziny:

<sup>1</sup> Guzikow Michał Józef, hasło w: *Encyklopedia muzyczna PWM, część biograficzna*, efg, red. E. Dziębowska, PWM, Kraków 1987, s. 531.

Ciekawi mnie czy Guzikow podobał Ci się tak samo jak mnie. Jest fenomenem, sławny człowiek, nie gorszy od żadnego wirtuoza na świecie, zarówno w wykonaniu jak i w uczuciu; dlatego bardziej zachwyca mnie swoim instrumentem z drewna i słomy niż wielu z ich fortepianami<sup>2</sup>.

Po udanym pobycie we Lwowie Guzikow pojechał dalej do Wiednia, gdzie przebywał pięć miesięcy i występował przed kanclerzem Metternichem i cesarzem. Tu powstała znana anegdota o Guzikowie i kanclerzu Metternichu. Zaprosił on Guzikowa na koncert do siebie w dzień świętego szabasu. Guzikow grzecznie odmówił, pisząc, że w tym dniu był już umówiony z większym królem. Metternich zrozumiał i zaprosił go w niedzielę.

Największą reklamę zrobiły mu recenzje znanego wiedeńskiego krytyka Moritza Saphirata, który go porównał do proroka. W swojej obszernej recenzji napisał: „Spójrzcie na tego muzyka, to nie artysta, to prorok”<sup>3</sup>. Z Wiednia wyjechał Guzikow do Berlina, Pragi i Drezna, a następnie do Paryża. W grudniu 1836 r. usłyszał go Meyerbeer i pomógł mu wynająć operę paryską, gdzie usłyszał go Franciszek Liszt, który napisał o nim w liście do George Sand złośliwą opinię: „Jest to Paganini z bulwarów, którego dar byłby bardziej przydatny do skonstruowania narzędzia rolniczego, bo ten, który skonstruował, nie przyniósł nic oprócz muzycznych głupot”<sup>4</sup>. Wspomniany już Saphirat skomentował to krótko: „Liszt jest po prostu zazdrosny, bo Guzikow wspaniale wygląda na scenie”. Później ukazało się wspomnienie Maksymiliana Schlesingera w „Allgemeine Zeitschrift des Judentums”<sup>5</sup> utrzymane w podobnym tonie jak recenzje Saphirata. Kilka miesięcy później w czasie swojego dłuższego pobytu w Paryżu Guzikow spotkał się ze znanym krytykiem, teoretykiem i muzykologiem François-Josephem Fétisem, który napisał o nim krótki artykuł i umieścił go w swojej znanej pracy *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*<sup>6</sup>.

W szkicach biograficznych dotyczących Guzikowa pojawiają się pewne kontrowersje. Dotyczą one na przykład określenia jego przynależności

---

<sup>2</sup> F. Mendelssohn-Bartholdy, *Listy Felixa Mendelssohna-Bartholdy'ego*, tłum. Lady Wallace, Londyn 1883.

<sup>3</sup> M. Saphirat, „Theater-Zeitung“, Wien 1836.

<sup>4</sup> F. Liszt, *Lettres d'un bachelier ès musique*, tłum. ang. Ch. Suttori, London 1989.

<sup>5</sup> M. Schlesinger, *Ueber Gusikow*, Vienne, Ed. Tendler, format 8, 1836; „Allgemeine Zeitschrift des Judentums“, Leipzig 1836.

<sup>6</sup> F.-J. Fétis, *Biographie universelle des musiciens generale de la musique*, Deuxième Edition, Tome quatrieme, Paris 1866, s. 165–166.

państwowej. Jedni autorzy piszą, że jest pochodzenia rosyjsko-żydowskiego, inni że polsko-żydowskiego. Sam Guzikow, mówiący początkowo wyłącznie w języku jidysz, nigdy się nie określił w tej sprawie. Inny problem dotyczy relacji Guzikowa z jego chasydzkim nauczycielem Samsonem Jakubowskim grającym wówczas na prymitywnym prototypie ksylofonu. Powstała między nimi ostra rywalizacja, w której zdecydowaną przewagę uzyskał Guzikow jako znakomity wirtuoz i improwizator. Niestety, Guzikow zmarł nagle w Akwizgranie (Aachen) w 1837 r. i pochowano go w zbiorowej mogile. Jakubowski żył znacznie dłużej, bo do 1873 r., i został uroczystie pochowany na cmentarzu żydowskim w Strasburgu, a na jego grobie wyryto napis: „Twórca ksylofonu”. Dopiero bogata literatura na temat Guzikowa pozwoliła na ustalenie prawdy. Jego niezwykły talent muzyczny, umiejętność improwizacji i znakomita pamięć muzyczna pozwoliły na stworzenie w krótkim czasie obszernego repertuaru koncertowego, jeszcze na cymbałach. Już podczas koncertów w Odessie i Kijowie zaprezentował niezwykle umiejętności i pomysły. Równie efektownie grał tradycyjną muzykę żydowską, jak i pieśni polskie, rosyjskie i ukraińskie oraz klasykę skrzypcową. Stopniowo włączał do repertuaru utwory skrzypcowe i fortepianowe, znane powszechnie z licznych recitali. Wykonywał przede wszystkim własne fantazje, transkrypcje arii operowych, koncertów fortepianowych i skrzypcowych. W jego repertuarze znajdowały się utwory Carla Marii Webera, Johanna Nepomucena Hummła, Franza Antona Hoffmeistera, a także Niccolò Paganiniego, którego *La Campanella* należała do jego popisowych utworów. Swoje wielkie tournée zaprojektował wspólnie z członkami rodziny – ojcem i braćmi, grającymi na skrzypcach, flecie i wiolonczeli. Jednakże w większości koncertów występował solo, prezentując swoje umiejętności wirtuozowskie i improwizatorskie.

Szczególnym echem odbiły się jego liczne pobyty i koncerty we Lwowie. Lubił tu przebywać, bo miał tu nie tylko wiele przyjaciół, ale także gromno wyrafinowanych słuchaczy. Tu kilka lat po śmierci Guzikowa powstało obszerne wspomnienie na łamach lwowskich „Rozmaitości”, dodatku do „Gazety Lwowskiej”, pisane w formie listu do przyjaciela<sup>7</sup>. Kilkakrotnie ukazywały się w „Rozmaitościach Lwowskich” recenzje z jego paryskich koncertów w roku 1837. Do udziału w nich Guzikow zaprosił wybitnych muzyków tego czasu: Friedricha Kalkbrennera w pałacu Tuileries, a w sali

---

<sup>7</sup> „Rozmaitości Lwowskie”, Lwów 1844, nr 10.

Pleyela sławnego wiolonczelistę S. Leo. W marcu 1844 r. ukazał się artykuł poświęcony postaci Guzikowa, jego muzyce i charyzmie, pióra nieznanego autora. W artykule autor mniej miejsca poświęcił repertuarowi, a skupił się przede wszystkim na wrażeniu, jakie wywierał artysta na słuchaczach, na postaci i sztuce Guzikowa. Autor pisze następująco:

Jego szlachetne i blade oblicze i oko pełne blasku przemawiały silniej niż sztuka wielkich wirtuozów. Widać, że ten żyd żyje głęboko umysłowym życiem, że jego duch lekko tylko cielesnością więziony nawykł do swobodnego polotu wzbijać swe skrzydła. Zaledwie tylko poruszyły się patyczki, pierwsze powstały dźwięki, a już ruszyły się wszystkie jego nerwy i w jedną zlały się harmonię. Taką światłością musiało być opromienione oblicze Belliniego, kiedy dla swojej Normy z nieba sprowadzając tony łączył je i porządkował w harmonię. Tyś mnie wprowadzał w błogie tony jak nigdy przedtem i nikt po Tobie.

Guzikow – wspomina lwowski autor –

przybył do nas nieznanymi, żadna nie poprzedziła go sława, sale lwowskie były początkowo zapełnione tylko w połowie przez współwyznawców. Całym przyrzędem do tego, co nastąpić miało, był skromny stół, na stole skromne słomiane wiązanecki, a na nich dłuższe i krótsze deseczki przewiązane tylko niciami. Obok leżały dwa małe patyczki z twardego drzewa. Jednak gdy Guzikow uderza, słuchacze wstrzymują oddech. Guzikow chwyta patyczki i rozlega się cudowny dźwięk, wszyscy wstrzymują oddech.

Dalsza część tych wspomnień jest równie egzaltowana i emfaticzna, typowa dla tych czasów, pozbawiona jednak konkretnych wiadomości. Dopiero w dalszej części tego tekstu zawarte są szczegółowe informacje o grze Guzikowa. „W Wiedniu widzą w Guzikowie jednego z największych świętych «śpiewaków», a w Paryżu robią z niego mistyczną istotę, bowiem jego drogi nie są z tego świata”. Na podstawie doniesień prasowych wiadomo, że powstało w Berlinie stowarzyszenie, które ofiarowało Guzikowi 15 tysięcy talarów i pokrycie wszystkich kosztów związanych z wyjazdem do Londynu w zamian za odstąpienie dochodu tylko z dwóch koncertów. Do tego jednak nie doszło. Guzikow zmarł nagle, niwecząc wszystkie plany koncertowe.

Józef Michał Guzikow był fenomenem w tych romantycznych czasach, ale należy przypomnieć, że takich fenomenów było znacznie więcej. Była to epoka wielkich wirtuozów, dziś powiedzielibyśmy – showmanów, którzy nie tylko zachwycali egzaltowaną publiczność swoją wspianą

grą, lecz także swoim wyglądem i zachowaniem. Wystarczy przypomnieć sylwetkę Niccolò Paganiniego i legendy o paktach z diabłem, jakie chętnie podtrzymywał, lub teatralne pozy Liszta przed recitalem, w jego trakcie i po ukończeniu. Guzikow również chętnie podkreślał cechy swojego wyglądu i pochodzenia. Wiele pisano o jego charakterystycznej fryzurze zwanej „Payot” (portret) charakterystycznej dla Żydów chasydzkich oraz o typowym chałacie żydowskim wykonanym – jak to podkreślali recenzenci – z gabardyny. Był to długi obszerny płaszcz efektowny zarówno na scenie, jak i w życiu. Do całości niezwyklej popularności Guzikowa należy jeszcze dodać wzrost zainteresowania słuchaczy i recenzentów folklorem i kolorytem lokalnym. Powstało upodobanie artystów tego czasu do studiowania kultury i sztuki obcych krajów, ich strojów, chęć przebierania się i poznawania muzyki narodów słowiańskich, a następnie orientalnych. Takie cechy występujące w muzyce i postaci Guzikowa zadecydowały o jego wielkiej, choć krótkotrwałej popularności ze względu na krótkie życie.

## **Bibliografia**

- Encyklopedia muzyczna PWM, część biograficzna, efg*, red. Elżbieta Dziębowska.  
Fétis François-Joseph, *Biographie universelle des musiciens generale de la musique*,  
Deuxième Édition, Tome quatrieme, Paris 1866.  
Mendelssohn-Bartholdy Feliks, *Listy Feliksa Mendelssohna-Bartholdy'ego*, tłum.  
Lady Wallace, Londyn 1883.  
Liszt Ferenc, *Lettres d'un bachelier ès musique*, tłum. Charles Suttori, Londyn 1989.  
„Rozmaitości Lwowskié”, Lwów 1844, nr 10.  
Saphirat Moritz, „Theater-Zeitung”, Wien 1836.  
Schlesinger Maximilian, *Ueber Gusikow*, Vienne, Ed Tendler, 1836, „Allgemeine  
Zeitschrift des Judentums” 1836.

## **Michał Josef Gusikov – the 19th-Century Jewish Xylophone Virtuoso and his European Fame**

### **Abstract**

Michał Josef Gusikov, a Jewish xylophone virtuoso who first found acclaim in Eastern Europe, quickly became a well-known performer in concert halls throughout Western Europe. This talented and original musician's short life began on 2 September 1806 in Shklov, a town located in present-day Belarus, where he

was born to a Hasidic family. Together with his father and brother, he initially played the flute in a roaming band of klezmer musicians. Suffering from a lung condition, he was forced to swap the flute for a xylophone. He began to give xylophone concerts in the streets of large cities, including Moscow, Warsaw, Lviv, Kyiv and Odessa. He lived in Lviv for about six months. This was when he constructed his own original prototype of a xylophone, which he performed on until his very last concert. Gusikov's xylophone was built of rolls of straw supporting strips made of fir, beech or pear tree wood. The musician continued to improve his instrument until his premature death on 21 October 1837, in order to achieve increasingly better sound. His music was heard in Odessa by Karol Lipiński, who with the support of Prince Vorontsov organised a concert tour for Gusikov in selected European cities.

The year of 1834 saw the start of a short yet remarkable career of the Jewish virtuoso. His achievements are described at length in the memoirs of great critics, writers and famous composers. Gusikov's performances left many professional musicians under their spell. Ferdinand Hiller wrote him a recommendation for Giacomo Meyerbeer. In 1836, during Gusikov's stay in Leipzig, Felix Mendelssohn paid him a visit and then wrote a letter praising the artist to his family.

His extraordinary musical talent, improvisation skills and excellent musical memory allowed him to create an extensive concert repertoire for a xylophone in a very short period of time. The musician's outstanding skills and ideas were already noticeable during his concerts in Odesa and Kyiv. Gusikov was as impressive in playing traditional klezmer music as he was in performing Polish, Russian and Ukrainian songs or even violin classics. Gradually, his repertoire came to include works created for the violin and piano, which he got to know from numerous recitals. First and foremost, however, he performed his own musical fantasies, as well as transcriptions of opera arias, piano and violin concertos. The xylophonist's repertoire included works by Carl Maria von Weber, Johann Nepomuk Hummel, Franz Anton Hoffmeister and Niccolò Paganini, whose "Campanella" was one of his showpieces. During his grand concert tour, Gusikov was supported by his father and his brothers who played the violin, the flute and the cello. Most of the time, however, he performed solo, showcasing his virtuoso and improvisational skills. Some of his most noteworthy performances took place in Lviv, a city he had a fondness for, as Lviv had many of his friends and sophisticated listeners. Here, several years after Gusikov's death, extensive recollections of the musician were published in the form of a letter to a friend in the Lviv "Rozmaitości" newspaper. This particular publication often included reviews of his Parisian concerts of 1837. On Gusikov's invitation, these performances featured some of the most renowned musicians of that era, namely Friedrich Kalkbrenner and the famous cellist S. Leo in the Tuileries Palace and in the Salle Pleyel. The year of 1844 saw the publication of an article about Gusikov, his music and his undisputed charisma. In the article, the author devotes less space to the repertoire and focuses primarily on the impression made on the audience by Michal Josef Gusikov. The xylophonist was

a phenomenon; however, it should be remembered that such prodigies were quite prevalent during this period of Romanticism. It was the era of great virtuosos – today we would call them showmen – who not only enchanted the excited audience with their wonderful music but also with their appearance and behaviour. We only need to recall Niccolò Paganini and the legend of his pact with the devil that he was happy to entertain or the theatrical poses of Liszt that accompanied his performances. Gusikov was also known to highlight the characteristic features of his appearance and his background. Much has been written about his distinctive hairstyle called “Payot” [portrait] typical for Hasidic Jews and his characteristically Jewish *kapote* made from gabardine – as reviewers liked to emphasise. This wide and long cloak worn by the musician played a crucial role on both the stage and in his private life. On top of Gusikov’s extraordinary popularity, there was also the marked interest of his audience and reviewers in folklore and local colour. This led to the artists’ fascination in foreign culture and art, in traditional costumes and music – of Slavic and later oriental nations. All the above-mentioned characteristic features of the music and the persona of Gusikov determined his extraordinary, albeit short-lived popularity.

**Keywords:** Michał Josef Gusikow, xylophone, virtuoso

Tomasz Baranowski

Uniwersytet Warszawski

## Stefan Askenase jako wybitny pianista i pedagog. Szkic do portretu artysty w 35. rocznicę śmierci

*Sonos volant, scripta manent...* Ta trawestacja znanej łacińskiej sentencji mogłaby w zasadzie stanowić właściwy podtytuł artykułu (w miejsce „szkicu do portretu artysty”, którego to nikt właściwie dotychczas, pomimo wielu „rocznicowych” okazji w pełni nie zarysował...). Najogólniej pojmowany obszar badań skłania w tym przypadku do refleksji nad porównaniem specyfiki badań nad sztuką wykonawczą i twórczością kompozytorską, tj. pomiędzy tą sferą obcowania z muzyką, która jest nam dana w bezpośrednim doświadczeniu przeżycia muzycznego, a tą dalszą (usytuowaną nieco dalej w Ingardenowskim modelu „tożsamości utworu muzycznego”<sup>1</sup>), tj. dziedziną badań nad zapisanym tekstem kompozytorskim.

W ostatnim czasie muzyka polska – zwłaszcza w odniesieniu do XIX i XX w. – jest wciąż na nowo odkrywana; sprzyjają temu niewątpliwie okoliczności o charakterze okazjonalnym (aby wymienić jedynie przypadające ostatnio rocznicowe obchody wynikające z biografii najwybitniejszych naszych kompozytorów, jak Karol Szymanowski i Stanisław Moniuszko), które to znacznie wzbogaciły stan badań nad polską kulturą muzyczną. Inaczej rzecz się ma w odniesieniu do tego aspektu recepcji muzyki, jaką stanowi domena wykonawstwa muzycznego. Ta dziedzina wciąż pozostaje przedmiotem zainteresowania teraźniejszej percepcji słuchaczy i krytyków: słuchamy wszyscy zatem aktualnych talentów – potencjalnych lub spełnionych laureatów, śledząc przy tym ich kariery w perspektywie ewentualnej konkurencji. Co brzmiało dawniej, rychło natomiast popada w zapomnienie; cóż: dawne kariery zostały bezpowrotnie zakończone,

---

<sup>1</sup> Zob. R. Ingarden, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, Kraków 1973, *passim*.

a po co do nich wracać, zwłaszcza iż jakość techniczna ich ewentualnego fonograficznego zapisu pozostawia tak wiele – z dzisiejszej perspektywy – do życzenia.

Konkludując rozważania wstępne, zmierzam do stwierdzenia, iż o wiele większą mamy dziś wiedzę o kompozytorach (*scripta manent*) aniżeli o wykonawcach (*sonos volant*), i faktu tego nie zmienią nawet najdalej zaawansowane badania muzykologiczne w zakresie tzw. wykonawstwa historycznie poinformowanego (*historically informed performance*). W ostatecznej konsekwencji: wielu polskich muzyków-wykonawców światowego formatu nie doczekało się po dzień dzisiejszy należytego upamiętnienia w annałach dziejów muzyki polskiej. I właśnie jednego z takich wielkich artystów chciałbym przypomnieć przynajmniej z dwóch powodów, a mianowicie: 1) pochodził z Galicji; chciałoby się powiedzieć – ulegając ponownie pokusie trawestowania cudzych myśli – „rodem lwowianin, sercem pianista, a talentem... świata obywatel”; oraz 2) zapisał się „złotymi zgłoskami” w historii światowej pianistyki XX stulecia. A mowa tu o Stefanie Askenasem – wielkim polskim artyście pochodzenia żydowskiego, co do którego wszystkie elementy przywołanego powyżej metaforycznie cytatu ze słynnego *Nekrologu Chopina* pióra Cypriana Kamila Norwida wydają się w całej pełni właściwe.

Stefan Askenase urodził się we Lwowie 10 lipca 1896 r. Od najmłodszych lat przejawiał predyspozycje do kształcenia w dziedzinie muzyki. Pierwszych lekcji gry na fortepianie udzielała mu matka, która była z wykształcenia koncertującą pianistką – za młodu uczennicą Karola Mikulego – osobistości niezwykle zasłużonej dla rozwoju życia muzycznego we Lwowie w drugiej połowie XIX stulecia. Należy wspomnieć, że Mikuli za młodu kształcił się w Paryżu, gdzie w latach 1844–1847 należał do grona szczególnie cenionych przez mistrza uczniów Fryderyka Chopina; miał nawet przywilej asystowania w lekcjach innych podopiecznych. Tę genealogię warto uzupełnić o nazwisko kolejnej nauczycielki gry na fortepianie, a mianowicie o Ksawerę Zacharyasiewicz, która podjęła opiekę nad rozwijającym się talentem, gdy Askenase miał siedem lat. Była ona bowiem w swoich dziecięcych latach uczennicą osiadłego we Lwowie najmłodszego syna Wolfganga Amadeusza Mozarta – Franza Xawera; jednego spośród dwóch synów twórcy *Don Giovanniego*, którzy dożyli wieku dojrzałego (Mozart i Konstancja Weber mieli sześcioro dzieci; czworo z nich zmarło we wczesnym dzieciństwie).

Za właściwy początek profesjonalnego już kształcenia muzycznego Askenasego w dziedzinie gry na fortepianie należy uznać prywatne lekcje pod kierunkiem Teodora Pollaka – zapomnianego dziś pianisty, kompozytora i pedagoga, pełniącego wówczas funkcję dyrektora szkoły muzycznej Ludwika Marka we Lwowie. Rodzice dobrze zapowiadającego się pianisty zadbali także o jego wykształcenie ogólne, posyłając syna do Gimnazjum im. Franciszka Józefa I – najstarszej lwowskiej placówki edukacyjnej z polskim językiem wykładowym, przemianowanej po odzyskaniu niepodległości na III Państwowe Gimnazjum im. Króla Stefana Batorego. Warto nadmienić, iż ta ciesząca się renomą i wieloletnią tradycją szkoła dyplomowała wielu sławnych później absolwentów. Wśród nich znaleźli się między innymi tacy wybitni twórcy polskiej nauki i kultury, jak: filozofowie Roman Ingarden i Kazimierz Ajdukiewicz, uważany za jednego z ojców polskiej psychologii Władysław Witwicki, wybitny pisarz i krytyk literacki Karol Irzykowski, wreszcie też sławni ludzie teatru – reżyser Adam Hanuszkiewicz i aktor Ryszard Pietruski.

Askenasemu nie dane było jednak ukończyć wspomnianego gimnazjum, ponieważ ze względu na fenomenalne wręcz postępy chłopca w dziedzinie pianistyki, który swoje znaczące sukcesy na estradzie odnosił już w wieku ośmiu lat, rodzice postawili jego przyszłość na jedną kartę – karierę koncertującego pianisty wirtuoza. W efekcie tej decyzji niespełna siedemnastoletni młodzieniec znalazł się w Wiedniu, gdzie trafił pod skrzydła wielce szanowanego niemieckiego profesora Emila von Sauera – pianisty, kompozytora i wydawcy, notabene jednego z ostatnich uczniów Franza Liszta. To dzięki niemu nastąpił szybki rozwój talentu i – co za tym idzie – błyskotliwej kariery artystycznej Askenasego. W ciągu niespełna dwóch lat młody pianista zagrał kilka koncertów w Austrii, a także w Niemczech i we Francji, spotykając się zawsze z entuzjastycznym przyjęciem ze strony publiczności.

Wybuch I wojny światowej oznaczał kilkuletnią przerwę w karierze młodego artysty. W roku 1914 został on powołany do armii austriackiej i wysłany do walk na froncie włoskim. Nieznane są niestety żadne źródła na temat jego wojennych losów. Nazwisko pianisty pojawiło się na łamach polskiej prasy dopiero w lutym 1920 r., kiedy to w sali Filharmonii Warszawskiej miał miejsce jego debiut jako solisty-wirtuoza. Askenase wystąpił wówczas z dwoma koncertami z towarzyszeniem orkiestry pod dyrekcją Zdzisława Birnbauma; 1 lutego wykonał *Koncert fortepianowy*

*a-moll* op. 54 Roberta Schumanna, a pięć dni potem aż dwa koncerty fortepianowe wielkiego formatu, a mianowicie *II Koncert fortepianowy f-moll* op. 21 F. Chopina oraz *II Koncert fortepianowy B-dur* op. 83 J. Brahmsa. Już sama skala wyzwań pianistycznych związanych z tym repertuarem świadczy o wielkim potencjale, jaki skrywał w sobie ledwie co rozwinięty talent młodego artysty. Nic więc dziwnego, że obydwie występy spotkały się z entuzjastycznym przyjęciem publiczności, jak również z bardzo wysoką oceną krytyków muzycznych. Recenzent Franciszek Brzeziński nie szczędził pochwał pod adresem debiutanta; napisał w „Kurierze Warszawskim” między innymi:

S. Askenase okazał się wirtuozem w najlepszym stylu, zupełnie dojrzałym duchowo, gruntownie muzycznym z natury, głęboko kulturalnym z wykształcenia, wybornie przygotowanym do występów estradowych i prawdziwie utalentowanym. Nieskazitelna technika, niezawodna pamięć, znakomite poczucie brzmienia fortepianu, piękne uderzenie, nade wszystko zaś pełna inteligencji i zdrowego uczucia interpretacja – wszystko to stawia młodego pianistę dziś już w rzędzie najpoważniejszych wirtuozów i pozwala mu wróżyć najświetniejszą karierę estradową<sup>2</sup>.

Warto przytoczyć w tym miejscu jeszcze jedną notatkę z prasy warszawskiej, świadczącą o szybko rosnącym uznaniu dla młodego mistrza klawiatury – krótki anons anonimowego autora, który w następujących słowach zapowiedział jego koncert niedługo po debiucie: „Stefan Askenase, wybitnie utalentowany pianista-wirtuoz, znany w Warszawie z estrady Filharmonji, wystąpi z jedynym recitalem własnym w sali Konserwatorium w czwartek dn. 5 stycznia o godz. 8 ej wiecz.”<sup>3</sup> [pisownia oryginalna – przyp. TB]. Należy przyznać, że słowa obydwu krytyków okazały się prorocze. Stefan Askenase w ciągu swego długiego i szczęśliwego życia koncertował bowiem we wszystkich krajach Europy, w Palestynie (obecnie Izrael), a także na estradach w Ameryce Południowej, Afryce i w Indonezji, występując z wieloma światowej sławy dyrygentami i orkiestrami.

Latem 1922 r. Stefan Askenase wyjechał na trzy lata do Kairu, gdzie poświęcił się pracy pedagogicznej w tamtejszym konserwatorium. Na temat powodu tej krótkotrwałej przeprowadzki, jak również ewentualnej rekomendacji młodego pianisty na stanowisko nauczyciela gry na fortepianie, nie sposób natrafić na jakiegokolwiek materiały źródłowe. Wiadomo

---

<sup>2</sup> Cytuję za: S. Dybowski, *Słownik pianistów polskich*, Warszawa 2003, s. 61.

<sup>3</sup> „Kurjer Polski” 1922, nr 1, s. 4.

jedynie, iż był to epizodyczny okres w jego karierze zawodowej, podczas którego wielokrotnie bywał w Polsce, dając koncerty w rodzinnym Lwowie, Warszawie, Krakowie, a także w innych miastach. To w szczególności Kraków okazał się „trampoliną” do skoku na najwyższe już wyżyny kariery pianistycznej. Jak podaje Zofia Helman, Askenase wystąpił w ramach cyklu abonamentowych „koncertów mistrzowskich” w sali koncertowej w Starym Teatrze, zainicjowanego przez ówczesnego dyrektora Krakowskiego Biura Koncertowego, Eugeniusza Bujańskiego w sezonie artystycznym 1923/1924<sup>4</sup>. Dołączył on tym samym do grona najwybitniejszych i powszechnie wówczas cenionych muzyków najwyższej miary, jak między innymi: Maurycy Rosenthal, Artur Rubinstein, Ignacy Friedman, Carl Flesch, Eugène Ysaÿe, Bronisław Huberman, czy też wreszcie Stanisława Szymanowska śpiewająca pieśni swego brata Karola, towarzyszącego jej przy fortepianie. W Krakowie również, kilka lat później, tj. w styczniu 1927 r., odbył się międzynarodowy konkurs pianistyczny, w którym Askenase wziął udział, wstępując w szranki z wirtuozami wielkiego formatu, jak między innymi Robert Casadesus, Claudio Arrau czy Jerzy Lalewicz. Nieco później pianista wystąpił z koncertem w rodzinnym Lwowie, w sali Polskiego Towarzystwa Muzycznego. Wzmiankę na ten temat, podpisaną przez prof. Lesława Jaworskiego, odnajdujemy w Almanachu Lwowskim „Ateneum” z 1928 r., w którym wspomniany autor, podsumowując sezon koncertowy 1927/1928, stwierdza, iż na tej estradzie gościł między innymi „interesujący swemi ujęciami Stefan Askenase”<sup>5</sup>.

Pod koniec roku 1927 artysta przeprowadził się na stałe do Brukseli, gdzie związał się zawodowo na niemal 40 lat z Królewskim Konserwatorium Muzycznym, obejmując tam posadę profesora klasy fortepianu. Przez krótki czas, w latach 1937–1940, uczył także gościnnie w konserwatorium w Rotterdamie. Emigracja oznaczała właściwy początek niebywałej wręcz kariery pedagogicznej; wśród uczniów Askenasego – także tych uczestniczących w prowadzonych przez niego wielu kursach mistrzowskich – figuruje wiele nazwisk współczesnej światowej pianistki najwyższego formatu (aby wymienić przede wszystkim niegdyś ulubioną uczennicę mistrza, a dziś jedną z największych mistrzyń klawiatury – Marthę Argerich).

<sup>4</sup> Zob. Z. Helman, *Między romantyzmem a nową muzyką* [w serii pt. *Historia muzyki polskiej*, pod redakcją S. Sutkowskiego, t. VI], Warszawa 2013, s. 398.

<sup>5</sup> L. Jaworski, *Z sali koncertowej*, Almanach Lwowski „Ateneum” 1928, s. 231.

Źródła milczą na temat losów Askenasego w czasie II wojny światowej. Zapewne fakt zamieszkiwania w oddalonej od głównych linii frontu Brukseli pozwolił mu uniknąć tragedii Holocaustu, co nie znaczy, iż pozostał obojętny wobec dokonujących się w owym czasie zbrodni. Świadectwo siły jego charakteru odnajdujemy w liście przyjaciółki z lat młodości, Antoniny Vallentin, adresowanym do Józefa Wittlina. Ta wybitna lwowska pisarka, malarka i tłumaczka pochodzenia żydowskiego, urodzona w roku 1893, napisała w nim między innymi:

Tylko lwowianin Stefan Askenase zdawał się niezmienionym, pozostał tym samym spokojnym, dostojnym sarkastą co zawsze, zachował tą samą zerową tolerancję dla głupków i oszustów<sup>6</sup>.

Po wojnie Askenase kontynuował pracę pedagogiczną w Brukseli; prowadził poza tym liczne kursy mistrzowskie dla młodych pianistów w Bonn, Kolonii, a także – wiele lat później – w Dusznikach-Zdroju (1977). Jako światowej sławy pianista-pedagog zasiadał w jury wielu międzynarodowych konkursów pianistycznych, przede wszystkim w Brukseli i Monachium, ale także w Warszawie, gdzie dwukrotnie był jurorem Międzynarodowego Konkursu im. Fryderyka Chopina (w latach 1955 i 1960). Był ponadto członkiem jury I Międzynarodowego Konkursu Chopinowskiego za granicą, który odbył się w Londynie jesienią 1963 r. Przy tej okazji pianista wystąpił z recitalem w londyńskiej sali Guildhall, tj. w miejscu, gdzie przed laty, 16 listopada 1848 r., po raz ostatni w swoim życiu – na kameralnym koncercie poświęconym weteranom Powstania Listopadowego – zagrał przed publicznością Fryderyk Chopin.

Stefan Askenase nieprzerwanie rozwijał działalność koncertową, goszcząc na wielu renomowanych estradach świata oraz dokonując regularnych nagrań – głównie dla firmy Deutsche Grammophon, z którą podpisał wieloletni kontrakt. W Polsce po raz pierwszy wystąpił z recitalem w sali Romy w Warszawie 17 maja 1946 r. Na koncercie tym, z którego dochód przeznaczony został w całości na rzecz odbudowy dworku Chopinów w Żelazowej Woli, zagrał sonaty Scarlatti, Mozarta i Beethovena oraz – w drugiej części – dzieła Fryderyka Chopina. Trzy lata później aktywnie włączył się w obchody setnej rocznicy śmierci twórcy *Poloneza-Fantazji*.

---

<sup>6</sup> N. Taylor-Terlecka, *Antonina Vallentin – lwowianka – poliglotka – literatka*, w: *Żydzi wschodniej Polski*, [seria III pt. *Kobieta żydowska*, red. naukowa: A. Janicka, J. Ławski, B. Olech], Białystok 2015, s. 134.

Dla dopełnienia obrazu polskich epizodów w międzynarodowej karierze tego światowej sławy pianisty należy dodać, iż w ostatnim już okresie swego długiego życia wystąpił dwukrotnie na Festiwalu Chopinowskim w Dusznikach-Zdroju (w latach 1975 i 1983).

Owoce działalności Stefana Askenasego można także dostrzec w szerszym wymiarze, wykraczającym poza świat wielkiej pianistyki i wyrażającym jego troskę o losy współczesnej mu kultury humanistycznej. Za najbardziej oryginalną – w skali światowej – i owocną (jak się okazało) inicjatywę na tym polu należy uznać odbudowanie niszczonego zabytkowego dworca kolejowego w położonej nieopodal Bonn malowniczej miejscowości Rolandseck nad Renem, z zamiarem utworzenia tam międzynarodowego centrum sztuki. Warto nadmienić, iż wybór tego miejsca nie był przypadkowy – niegdyś bowiem gościli tam i tworzyli, zauroczeni zapewne pięknem krajobrazu, tacy luminarze światowej kultury, jak: Friedrich Nietzsche, George Bernard Shaw, Heinrich Heine oraz Guillaume Apollinaire. Przedsięwzięcie to udało się w stosunkowo krótkim czasie z powodzeniem zrealizować, głównie dzięki licznym koneksjom Askenasego, który powołał w tym celu w Niemczech międzynarodowe stowarzyszenie pn. „Arts und Musik”. Po odrestaurowaniu zabytkowego gmachu swoje pracownie artystyczne znaleźli w nim – obok samego twórcy projektu – pochodzący z różnych stron świata wybitni artyści reprezentujący różne dziedziny sztuki, jak przede wszystkim malarze: Oskar Kokoschka i Salvador Dalí, pisarz Vladimir Nabokov oraz muzycy: wiolonczelista Pierre Fournier, skrzypek Henryk Szeryng oraz wspomniana już pianistka Martha Argerich.

Wielkie wyzwanie Stefan Askenase podjął także u schyłku życia, na cztery lata przed śmiercią. Otóż w roku 1981, świętując swoje osiemdziesiąte piąte urodziny, zagrał na różnych estradach w Europie 85 koncertów. Wystarczy podzielić 365 dni roku przez tę liczbę, aby zdać sobie sprawę ze skali tego przedsięwzięcia oraz – co za tym idzie – z przemożnej woli cieszenia się życiem, u której to źródeł tkwiła przede wszystkim radość muzykowania. Świadczyć o tym mogą jedne z ostatnich wypowiedzianych publicznie słów pianisty, stanowiące swego rodzaju jego artystyczny testament:

Muzyka nauczyła mnie optymizmu. Kiedy byłem młodym pianistą, lubiłem grać utwory wirtuozowskie, błyskotliwe, bohaterskie; w wieku dojrzałym upajałem się tzw. muzyką głęboką, przepojoną filozofią, drążącą sens życia. Teraz najchętniej grywam muzykę pogodną, najwyższej jakości, doskonałą

w formie, ale pogodną, uśmiechniętą, dającą i mnie, i słuchaczom wiele radości<sup>7</sup>.

Owa klasyczna *serenitas* towarzyszyła artyście nieprzerwanie aż po ostatnie dni. Stefan Askenase zmarł w Bonn 18 października 1985 r.

Skalę repertuaru Askenasego trudno wręcz przecenić; miał on „pod palcami” niemal cały kanon literatury fortepianowej, poczynając od Bacha, poprzez wielkie dzieła klasyków i romantyków, aż po muzykę współczesną latom jego młodości, tj. utwory Szymanowskiego i Tansmana. Nade wszystko uwielbiał grać Chopina; świadczyć o tym może jego dorobek fonograficzny obejmujący dzieła twórcy *Etiudy rewolucyjnej*, który liczy sobie – statystycznie rzecz ujmując – ponad osiemdziesiąt nagrań. Brakuje natomiast jakichkolwiek przekazów mówiących o ewentualnym zainteresowaniu pianisty muzyką spod znaku dwudziestowiecznej awangardy.

Nie sposób również sporządzić pełnego katalogu wybitnych pianistów – niegdysiejszych uczniów Askenasego. Wiadomo jedynie, iż jego pedagogiczną wiedzę chłonęli między innymi tacy polscy wirtuozi, jak: Felicja Blumental – pianistka żydowskiego pochodzenia, uczestniczka III Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. F. Chopina w Warszawie (po II wojnie światowej koncertująca z sukcesami w krajach Ameryki Łacińskiej), Andrzej Czajkowski – laureat VIII Nagrody w V Konkursie Chopinowskim (1955) oraz Marek Drewnowski – ceniony dziś pianista i pedagog, który z Askenasem zetknął się podczas kursów mistrzowskich w Dusznikach-Zdroju.

O wielkości talentu Askenasego jako pianisty świadczą nieliczne zanotowane w tzw. literaturze przedmiotu wypowiedzi wybitnych polskich wirtuozów, którzy mieli szczęście zetknąć się osobiście z jego sztuką. I tak jeden z nestorów pianistyki polskiej minionego stulecia, profesor Jan Ekier, miał stwierdzić w wywiadzie dla prasy między innymi:

Na jednym z koncertów Stefan Askenase wykonał fenomenalnie *Etiudę tercjową* Chopina. Zapytany przeze mnie jak do tego doszedł, odparł z prostotą: Do 50. roku życia ćwiczyłem ją, ale mi nie wychodziła, po skończeniu pięćdziesiątki – zaczęła mi wychodzić bezproblemowo<sup>8</sup>.

Trudno niestety dociec, o jakim koncercie tu mowa oraz kiedy i gdzie doszło do spotkania obydwu wielkich pianistów. Można w tym przypad-

---

<sup>7</sup> Cytuję za: S. Dybowski, *op. cit.*, s. 63.

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 14.

ku jedynie domniemywać sytuacji spotkania mistrza z uczniem; Ekier był bowiem młodszy od Askenasego o siedemnaście lat, a zatem mógł czerpać wzorce z jego koncertów jako potencjalny adept, wkraczający dopiero w świat wielkiej pianistyki.

W podobnym tonie utrzymane jest wspomnienie innego starszego polskiego pianisty, a przy tym także znanego publicyisty muzycznego Romana Jasińskiego, który wyznał niegdyś z nutą skromności:

Zawsze pamiętałem o olbrzymich repertuarach i możliwościach szybkiego przyswajania sobie coraz to nowych pozycji programowych takich pianistów jak Petri, Rubinstein, a nawet Stefan Askenase – który potrafił grać wszystkie sonaty Beethovena i całe *Das Wohltemperierte Klavier* Bacha. Były to dla mnie, niestety, szczyty nieosiągalne<sup>9</sup>.

Owe „nieosiągalne szczyty” pozostały po dzień dzisiejszy, niestety, niezbadane. Podobnie jak niezliczone koncerty, tak też wiele wątków z biografii jednego z najwybitniejszych polskich pianistów rodem ze Lwowa, wciąż oczekują na zainteresowanie badaczy. Powyższy „szkic do portretu”, a raczej próba jego zarysowania, zawiera wiele tzw. białych plam. Wypada więc na zakończenie stwierdzić (z pewną dozą niedosytu, ale też z iskierką nadziei), iż dorobek Stefana Askenasego, jak również wielu innych zapomnianych dziś prawie wirtuozów wielkiego formatu doczeka się należnego im upamiętnienia w annałach historii muzyki. Tymczasem jednak, aby przywołać ponownie wyrażoną na wstępie sentencję łacińską, należałoby dokonać ponownej jej trawestacji, która brzmi następująco: *sonos volant, scripta tacent*. Niechaj owo „milczenie źródeł” (problem dobrze znany badaczom historii) nie potrwa zbyt długo...

## Bibliografia

- Dybowski Stanisław, *Słownik pianistów polskich*, Warszawa 2003.  
Helman Zofia, *Między romantyzmem a nową muzyką* [w serii pt. *Historia muzyki polskiej*, pod redakcją Stefana Sutkowskiego, t. VI], Warszawa 2013.  
Ingarden Roman, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, Kraków 1973.  
Jaworski Lesław, *Z sali koncertowej*, Almanach Lwowski „Ateneum” 1928.  
„Kurier Polski” 1922, nr 1 [autor anonimowy].  
Pâris Alain, *Dictionnaire des interprètes et de l'interprétation musicale au XXe siècle*, Paris 2004.

---

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 257.

*Stefan Askenase jako wybitny pianista i pedagog. Szkic do portretu artysty...*

Taylor-Terlecka Nina, *Antonina Vallentin – lwowianka – poliglotka – literatka*, w: *Żydzi wschodniej Polski* [seria III pt. *Kobieta żydowska*, red. naukowa: Anna Janicka, Jarosław Ławski, Barbara Olech], Białystok 2015.  
*Wiadomości o lwowianach, Lwowie i Małopolsce Wschodniej*, „Biuletyn” nr 2 (17), grudzień 1969.

## **Stefan Askenase as an Outstanding Pianist and Teacher. Sketch for the Artist's Portrait on the 35th Anniversary of his Death**

### **Abstract**

Polish music is still rediscovered, especially in relation to the 19th and 20th centuries. The feature of research about Polish music is that we know much more about composers (*scripta manent*) than about performers (*sonos volant*). As a consequence, many world-class Polish musicians-performers have not been properly commemorated in the annals of the history of Polish music to this day. The aim of the paper is to remind one of the outstanding Polish pianist Stefan Askenase, who belongs to completely forgotten artists.

Stefan Askensae was born in Jewish family in Lviv. As a talented young man, he studied the art of the piano with the famous German pianist Emil von Sauer in Vienna, who helped him develop his piano career. Askenase had mastered the entire canon of piano literature, starting with Bach, through the great works of the classics and romantics, to contemporary music in the years of his youth, i.e. works by K. Szymanowski and A. Tansman. He gave with success many piano recitals in Poland (Lviv, Warszawa, Kraków), Europe and Asia.

**Keywords:** Stefan Askenase, Polish pianist, Jewish origin

Ewa Fedyczkowska

Uniwersytet Rzeszowski

## Światowa kariera Mieczysława Horszowskiego (1892–1993) – pianisty i ambasadora kultury muzycznej przełomu wieków

Sylwetka Mieczysława Horszowskiego, urodzonego w 1892 r. we Lwowie, a zmarłego w wieku 101 lat w 1993 r. w Filadelfii, wpisuje się w stulecie dziejów pianistyki polskiej przełomu XIX i XX w. Wywodził się z rodziny o muzycznych korzeniach, co niewątpliwie zdeterminowało jego sylwetkę jako przyszłego artysty, ale też niebagatelną rolę w jego muzycznej edukacji odegrał lwowski ośrodek o wielowiekowej tradycji kulturalnej i muzycznej. W historyczno-artystyczny pejzaż tego miasta wpisały się wówczas takie instytucje, jak: opera, filharmonia, towarzystwo muzyczne, liczne chóry, orkiestry oraz szkolnictwo muzyczne.

W 200-tysięcznym Lwowie już w 1900 r. odnotowano aż 50 szkół muzycznych. Lwów, jako stolica Galicji, był priorytetowym ośrodkiem artystycznym o europejskiej randze i pozostał nim przez cały okres dwudziestolecia międzywojennego, aż do 1939 r. W tutejszym środowisku mieszczańskim niemal codziennością stała się nauka gry na fortepianie oraz domowe muzykowanie. Kulturowano też uczestnictwo w życiu muzycznym miasta – różnego typu koncertach oraz spektaklach operowych.

W tę specyficzną twórczo-artystyczną aurę całego miasta wpisuje się też rodzina Mieczysława Horszowskiego, w której ojciec Stanisław był właścicielem składu fortepianów<sup>1</sup>, zaś matka Janina Róża – pianistką,

---

<sup>1</sup> W „Spisie alfabetycznym mieszkańców Lwowa” nazwisko Stanisława Horszowskiego pojawia się na s. 39, z dopiskiem: „właściciel realności, zamieszkały pod adresem Ossołińskich 8”, natomiast w „Spisie alfabetycznym kupców i przemysłowców” S. Horszowski widnieje pod hasłem: „Składy fortepianów”, ulica Karola Ludwika 3, *vide*: „Księga adresowa Królewskiego Stołecznego miasta Lwowa”, R. I, Lwów 1897, s. 39, 150.

uczennicą samego Karola Mikulego i wychowanką Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego we Lwowie. To właśnie dzięki K. Mikulemu i jego działalności pedagogiczno-oświatowej, przypadającej na okres autonomii galicyjskiej, prowadzone przez niego Towarzystwo Muzyczne stało się niejako promotorem kultury, języka i muzyki polskiej, z wiodącą rolą twórczości pianistycznej i niejako dominującym instrumentem – fortepianem. Jak podawał warszawski „Bluszcz” z 12 III 1880 r.: „Galicyjskie Towarzystwo Muzyczne uprawia przeważnie grę fortepianową i, co prawda, dzięki temu tyle jest pianistów i pianistek we Lwowie jak stosunkowo nigdzie może indziej na świecie”<sup>2</sup>. Z kolei o samym Karolu Mikulim w „Gazecie Lwowskiej” z 1897 r. pisano:

We Lwowie rozwinął Mikuli czynność nadzwyczajną, stwarzając poniekąd na nowo zamarłe poprzednio życie muzyczne, budząc świetnym wykonaniem utworów Chopina zamiłowanie do genialnej, natchnionej pieśni polskiej. Był nie tylko świetnym wykonawcą, ale pojmował posłannictwo muzyki z szerszym stylem, a głównie w kierunku narodowym, któremu dał wyraz w całym szeregu własnych, wielce cennych kompozycji. Tak też kształcił swych uczniów i uczennice, których (...) w ciągu trzydziestoletniej działalności na stanowisku dyrektora Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego wprowadził w krainę sztuki<sup>3</sup>.

Według niektórych historycznych źródeł nie tylko Janina Horszowska, ale również jej syn Mieczysław był uczniem Karola Mikulego. Co do tego brakuje jednak jednoznacznych informacji. Biorąc pod uwagę fakt, że w momencie śmierci Mikulego mały Mieczysław miał niecałe pięć lat, wydaje się to mało prawdopodobne, aczkolwiek nie można wykluczyć takiej ewentualności. Niewątpliwie skonstatować należy, iż to przede wszystkim talent i pasja pianistyczna jego matki zdeterminowały oraz niejako ukształtowały podstawy edukacji artystycznej syna. W jednym z wywiadów Janina Horszowska powiedziała:

Przesiadywałam (...) całymi godzinami przy fortepianie, dziecko zdawało się mnie nie słuchać, lecz bawić wzrok falowaniem klawiatury. Pewnego wieczoru po wysłuchaniu „Pieśni bez słów” Mendelssohna wstałam odwołana do zajęć gospodarskich (...). Nagle z drugiego pokoju dochodzą mnie dźwięki ulubionej kompozycji. Staję w drzwiach... To gra Miecio... Z pa-

---

<sup>2</sup> „Bluszcz”, 12.03.1880, nr 12, s. 93, cyt. za: M. Piekarski, *Muzyka we Lwowie*, Warszawa 2018, s. 141.

<sup>3</sup> „Gazeta Lwowska”, 22.05.1897, nr 116, s. 3, cyt. za: M. Piekarski, *Muzyka...*, s. 139.

mięci, bez znajomości nut, wykonuje cały szereg z usłyszanych utworów... (...). Powiedziałam sobie: to głos przeznaczenia. I od tej chwili rozpoczęły się nasze lekcje. Powoli, po godzinie dziennie pracowaliśmy wspólnie<sup>4</sup>.

Obdarzony słuchem absolutnym chłopiec w krótkim czasie zaczął robić tak wielkie postępy, iż matka powierzyła jego muzyczną edukację profesjonalnym i doświadczonym pedagogom. Początkowo pobierał on lekcje fortepianu u cenionej w środowisku lwowskim pianistki Ksawery Zacharyasiewicz (będącej notabene uczennicą Franciszka Xawerego Mozarta oraz Karola Mikulego). Następnie jego kształceniem pianistycznym zajął się Henryk Melcer – profesor konserwatorium lwowskiego, zaś podstawy teorii i kompozycji mały Mieczysław zdobywał u Adama Sołtysa i Stanisława Niewiadomskiego. Rok 1899 okazał się niezwykle znaczący w jego młodzieńczym życiorysie, gdyż wówczas podjął naukę u Teodora Leszetyckiego w Wiedniu, którą kontynuował przez kilka kolejnych lat. Również w tym samym roku powstaje jego pierwsza kompozycja, opublikowana następnie przez wydawnictwo lipskie i zatytułowana „Rondo – Fantaisie de la Sonate op. 2”. Utwór ten ośmioletni Miecio zadedykował Henrykowi Melcerowi, a więc swojemu lwowskiemu mistrzowi, który w pełni dostrzegł bogactwo jego talentu i ukształtował młodzieńczy warsztat pianistyczny. Pierwszy publiczny koncert chłopca miał miejsce w 1900 r. w Wiedniu, a już dwa lata później, jako 10-letni artysta, Horszowski zagrał tam swój „oficjalny” recital, złożony z dzieł J. Haydna, W.A. Mozarta, R. Schumanna, F. Chopina oraz S. Niewiadomskiego. Kolejne jego koncerty odbyły się w Berlinie, Lipsku i Hamburgu. Młody Horszowski dostąpił również zaszczytu występu przed samym I.J. Paderewskim, goszczącym z wizytą u T. Leszetyckiego w Wiedniu. Wykonał wtedy przed mistrzem kilka utworów J.S. Bacha, R. Schumanna, a także własne kompozycje. Jak podaje „Tygodnik Ilustrowany” z 1901 r.:

Paderewski żywo zainteresował się niezwykłym talentem Miecia i zadał mu również kilka zagadnień teoretycznych, które on doskonale rozwiązał. Po skończonej grze Paderewski ucałował małego wirtuoza (...) i napisał mu na pamiątkę do albumu kilka taktów z III aktu opery *Manru*<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup>J. Horszowska, cyt. za: S. Dybowski, *Słownik pianistów polskich*, Warszawa 2003, s. 234.

<sup>5</sup>„Praca. Tygodnik Ilustrowany”, 29.12.1901, R. 5, nr 52, s. 7.



**Fot. 1. Portret Mieczysława Horszowskiego (1892–1993) w wieku dziecięcym – fotografia z dedykacją dla Aleksandra Rajchmana z 5 listopada 1902 r., autor zdjęcia Dawid Mazur (?–1916)**

Źródło: <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/katalog/1013602> (dostęp: 5.09.2020).

Warszawski debiut M. Horszowskiego odbył się 14 listopada 1902 r. w tamtejszej filharmonii, na który złożył się *I Koncert fortepianowy C-dur* op. 15 Ludwiga van Beethovena pod batutą Emila Młynarskiego. Ten koncert, wykonany przez niego już wcześniej w Krakowie, został entuzjastycznie zrecenzowany na łamach tamtejszej prasy<sup>6</sup>. 16 grudnia

<sup>6</sup> F. Bylicki, *Muzyka w Krakowie. Szósty koncert Filharmonii lwowskiej*, „Ilustracja Polska” 1902, R. 2, nr 46, s. 8.

1902 r. ten wybitny dziesięcioletek odniósł sukces również jako kameralista w berlińskiej Bechstein Saal, wykonując partię fortepianu w *Kwartecie fortepianowym g-moll KV 478 W.A. Mozarta*. W recenzji prasowej odnotowano:

Gra [tego] dziecka, pomimo skończonej dojrzałości, której przeczy jedynie (...) drobna rączka, posiada w sobie urok dziecięcy. (...) Współtowarzysze kwartetu nie potrzebowali się zupełnie liczyć z wiekiem dziecka. (...) We frazowaniu (...) ujawnił intuicję muzyczną. Nic nie było wystudiowanego w grze stylowej, a tak swobodnej. Genialne zjawisko<sup>7</sup>.



**Fot. 2. Portret Mieczysława Horszowskiego (1892–1993) w wieku dziecięcym, fotografia z dedykacją dla Aleksandra Rajchmana z 14 grudnia 1902 r., autor zdjęcia Jan Waław Idzikowski (1861–?)**

Potencjał pianistyczny oraz koncertowy młodego Mieczysława Horszowskiego rósł w tak szybkim tempie, iż po ukończeniu edukacji u T. Leszetyckiego na przełomie 1904 i 1905 r. natychmiast rozpoczął intensywne tournée, poczynszyszy od Europy, aż po Amerykę. Genialny 13-latek w ramach jednego tylko koncertu wykonywał wręcz „monstrualne” (jak to wówczas określono) programy. Przykładem może tutaj służyć jego występ w mediolańskiej La Scali (15 stycznia 1905 r.), w trakcie którego wykonał: *Koncert d-moll W.A. Mozarta* (z własnymi kadencjami), *Koncert G-dur L. van Beethovena* (również ze swoimi autorskimi kadencjami), ponadto *Andante spianato* i *Wielki polonez Es-dur* op. 22 F. Chopina, a także kilka utworów solowych. Z kolei podczas podróży do Francji (w tym samym 1905 r.) młody Horszowski zagrał specjalnie dla Gabriela Fauré oraz Camila Saint-Saënsa, przebywając w Watykanie – dla papieża Piusa X, zaś w Anglii, po

<sup>7</sup> Cyt. za: S. Dybowski, *Słownik...*, s. 236.

londyńskim debiucie – goszczony był przez żonę Edwarda VII, królową Aleksandrę<sup>8</sup>. Ten obfity w spektakularne sukcesy rok zakończyło tournée po Ameryce Południowej i Stanach Zjednoczonych, gdzie dwukrotnie oklaskiwany był przez publiczność Carnegie Hall w Nowym Jorku.

Nieoczekiwanie, w roku 1911, Horszowski podjął zaskakującą dla wszystkich decyzję o zaprzestaniu działalności koncertowej oraz pogłębieniu swojego wykształcenia z dziedziny literatury, filozofii i historii sztuki. Do 1913 r. mieszkał w Paryżu, a następnie przeniósł się do Mediolanu, gdzie pochłonęła go działalność pedagogiczna, kameralistyka, a także pasja górskich wędrówek. Dopiero za namową przyjaciela, Pablo Casals – katalońskiego wiolonczelisty, kompozytora i dyrygenta, Horszowski powrócił z czasem do solistycznej praktyki koncertowej.

W latach międzywojennych pianista stał się propagatorem oraz odtwórcą dzieł Karola Szymanowskiego i w maju 1923 r. wykonał cykl fortepianowy *Maski*, zaś w styczniu 1924 r., również na paryskim recitalu, odbyło się w jego interpretacji prawykonanie *III Sonaty* K. Szymanowskiego. To wybitne dzieło, w powszechnej opinii krytyków grywane bardzo rzadko, „stawiające pamięci wykonawcy olbrzymie zadania”<sup>9</sup>, Horszowski zaprezentował warszawskiej publiczności dopiero w 1938 r. w ramach cyklu koncertów uświetniających pamięć tego wybitnego, zmarłego rok wcześniej w Lozannie, artysty.

Zaraz po wybuchu II wojny światowej Horszowski dał 20 recitali chopinowskich z przeznaczeniem na cele charytatywne, wystąpił dwukrotnie z koncertami w Watykanie (przed papieżem Piusem XII), a następnie z uwagi na swoje żydowskie pochodzenie, opuścił Europę, udając się na tournée po Ameryce Południowej. Zarówno ogromny rozmach jego repertuaru, jak i częstotliwość koncertów wzbudziły wśród odbiorców prawdziwą sensację. Warto nadmienić, iż w samym tylko Rio de Janeiro Horszowski wykonał: 6 partit oraz obydwie tomy *Das Wohltemperierte Klavier* J.S. Bacha, całą twórczość fortepianową L. van Beethovena i wszystkie sonaty W.A. Mozarta. Jego estetyczne oraz artystyczne predylekcje skoncentrowane były wokół pianistycznych arcydzieł Bacha, Mozarta, Beethovena i Chopina. W ocenie jednego z krytyków:

---

<sup>8</sup> S. Dybowski, *Słownik...*, s. 237.

<sup>9</sup> K. Stromenger, cyt. za: S. Dybowski, *Słownik...*, s. 237.

Horszowski mierzy się z Chopinem (...) jak równy z równym. Nie odczuwa lęku przed tą muzyką, (...) nie szuka dziwnych brzmień, przesadnego rubata (...), on odczytuje, a nie gra emocji; nie zastępuje kompozytora (...) ani go nie fałszuje. Cechy, jakimi dysponuje [Horszowski], są najpełniejsze: szczerłość jest głęboka, pasja intensywna (...), a umiejętność tworzenia światłocieni potężna<sup>10</sup>.

M. Horszowski nieustannie rozszerzał swój repertuar o dzieła bardziej współczesnych i bliskich mu twórców. Wymienić tu zwłaszcza należy: Isaaca Albeniza, Béli Bartóka, Dymitra Szostakowicza, Igora Strawińskiego, Aleksandra Tansmana, Hectora Villa-Lobosa i wielu innych. Horszowski prowadził też systematyczną działalność pedagogiczną. Do jego uczniów należeli m.in. Malcolm Bilson, Eugene Istomin, Steven de Groote, Anton Kuerti, Ruth Laredo, Cecile Licad, Seymour Lipkin, Murray Perahia i Peter Serkin<sup>11</sup>.

W 1940 r. artysta osiedlił się w Nowym Jorku, nauczając fortepianu w Juilliard School of Music, a następnie od 1942 r. był zatrudniony jako profesor klasy fortepianu w Curtis Institute of Music w Filadelfii, gdzie w 1969 r. otrzymał tytuł doktora honoris causa. Po II wojnie światowej M. Horszowski, nadal niezwykle aktywny jako solista oraz kameralista, odnowił swoje związki „sentymentalne” z Polską. W 1960 r. został członkiem jury VI Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. F. Chopina w Warszawie, a potem dwukrotnie koncertował jeszcze w naszym kraju. W 1964 r. wystąpił w Warszawie i Katowicach, wykonując dzieła Haydna, Beethovena i Chopina, a także *Koncert d-moll* KV 466 W.A. Mozarta pod batutą J. Krenza, natomiast w 1984 r. na recitalu w Filharmonii Narodowej, mając już 92 lata, zaprezentował kompozycje Bacha, Mozarta, Szymanowskiego i Chopina. Ostatni publiczny występ tego niezwykłego artysty miał miejsce 31 października 1990 r. w Filadelfii, zaś ostatnią lekcję fortepianu poprowadził w 1993 r.

Kariera pianistyczna Mieczysława Horszowskiego należy do najdłuższych w historii całej pianistyki i obejmuje niemal cały wiek. Z kolei jego życie prywatne stanowi zaledwie krótki epizod – artysta ożenił się dopiero w wieku 89 lat ze swoją byłą uczennicą, włoską pianistką – Beatrice Costą.

Ostatnio biografia zmarłego w 1993 r. artysty wzbogaciła się o cenny element faktograficzny. Tadeusz Deszkiewicz – publicysta oraz dzienni-

---

<sup>10</sup> Cyt. za: S. Dybowski, *Słownik...*, s. 239.

<sup>11</sup> Z. Judycki, *Polscy muzycy w świecie*, hasło: *Horszowski*, Warszawa 2015, s. 92.

karz muzyczny, przebywając w 2004 r. w Cannes, miał okazję poznać ówczesnego Honorowego Konsula RP w Nicei – Eugene Horszowskiego, który okazał się młodszym o 20 lat przyrodnim bratem Mieczysława. Z rozmów, które okazjonalnie ze sobą prowadzili, na szczególną uwagę zasługuje fragment wypowiedzi Eugeniusza, dotyczący fizjonomii dłoni artysty:

Czy Pan wie, że Miecio z trudem obejmował oktawę? Dlatego starał się tak dobierać repertuar, by nie piętrzyły się trudności techniczne, by mógł skupić się na nadaniu swoim wykonaniom głębokiego intelektualnego wymiaru<sup>12</sup>.

Wybitny brytyjski artysta András Schiff, charakteryzując pianistykę M. Horszowskiego, zwraca szczególną uwagę na jego specyficzną realizację tempa rubato w dziełach F. Chopina, podkreślając, iż stała się ona inspiracją dla jego własnych interpretacji: „Horszowski używa [rubata] tak, jak musiał to robić Chopin: nigdy nie traci pulsu, a mimo to gra z dużą swobodą”<sup>13</sup>. Niejednokrotnie nadmienia się, iż pianistyczna erudycja tego artysty oraz jego wizja muzyki F. Chopina stanowiły połączenie prostoty z klarownością wypowiedzi, mistrzowskim operowaniem barwą, precyzją techniczno-artykulacyjną oraz ścisłą wiernością partyturze.

Rozważając w końcowej refleksji fenomen osoby Mieczysława Horszowskiego, warto pamiętać o jego korzeniach, sięgających tradycji kulturalnych Lwowa, a także o wybitnych pedagogach, którzy ukształtowali podstawy warsztatu pianistycznego tegoż artysty. Jak słusznie zauważa Szymon Kowalski w poświęconej Horszowskiemu refleksji:

Profesorem można zostać w bardzo młodym wieku, (...) na miano mistrza trzeba pracować całe dekady (...). Mistrzostwo to nie tylko stan wiedzy i doświadczenia, to również stan ducha (...). Każde muzyczne spotkanie z Horszowskim było niezwykłym, transcendentnym przeżyciem, zarówno dla niego samego, jak i wszystkich nas obecnych. Oddawał się całkowicie każdej nucie, każdej frazie. Warto jak najczęściej sięgać do archiwum tego pianisty i z pokorą czerpać z jego doświadczenia. Mieczysław Horszowski to artysta spełniony. Muzyk absolutny. Pianista ponadczasowy<sup>14</sup>.

---

<sup>12</sup>T. Deszkiewicz, *Miecio Horszowski? To mój brat!*, <https://www.salon24.pl/deszkiwicz> (dostęp: 10.02.2020).

<sup>13</sup>Cyt. za: A. Schiff, *Historical interpretations of Frederick Chopin works, Mieczysław Horszowski – charakterystyka umiejętności*, <https://www.bn.org.pl> (dostęp: 20.11.2020).

<sup>14</sup>S. Kowalski, *Subiektywny kalejdoskop pianistyki światowej – Mieczysław Horszowski (53) – MAESTRO*, <https://maestro.net.pl/index.php> (dostęp: 20.11.2020).



Fot. 3. Mieczysław Horszowski

### Bibliografia

- Deszkiewicz Tadeusz, *Micio Horszowski? To mój brat*, <https://www.salon24.pl/deszkiewicz>
- Dybowski Stanisław, *Słownik pianistów polskich*, Warszawa 2003.
- Fuks Marian, *Muzyka ocalona. Judaica polskie*, Warszawa 1989.
- Księga sławnych muzyków pochodzenia żydowskiego*, Poznań–Warszawa 2003.
- Judycki Zbigniew, *Polscy muzycy w świecie*, Warszawa 2015.
- Kowalski Szymon, *Subiektywny kalejdoskop pianistyki światowej – Mieczysław Horszowski (53) – MAESTRO*, <https://maestro.net.pl/index.php>
- Piekarski Michał, *Muzyka we Lwowie*, Warszawa 1918.

### Czasopisma

- „Bluszcz” 1880, nr 12.
- „Gazeta Lwowska” 1897, nr 116.
- „Ilustracja Polska” 1902, R. 2, nr 46.
- „Księga adresowa Królewskiego Stołecznego miasta Lwowa”, R. I, Lwów 1897.
- „Praca. Tygodnik Ilustrowany” 1901, R. 5, nr 52.

### Strony internetowe

- Historical interpretations of Frederick Chopin works*, <https://www.bn.org.pl>
- <https://maestro.net.pl/index.php>
- <https://www.salon24.pl/deszkiewicz>

## **The World Career of Mieczysław Horszowski, a Virtuoso from Lviv, and Ambassador of Musical Culture of the Turn of the Century**

### **Abstract**

The beginnings of life and education of Mieczysław Horszowski, born in 1892 in Lviv, are the integral part of the musical history of this city, which then was the capital of Galicia. Horszowski's mother was a pianist, a graduate of Galician Music Society and a student of Karol Mikuli – an outstanding educator, founder and director of this institution.

His first piano lessons Horszowski took from his mother, successively there were several well known artists that he took lessons from, such as K. Zacharysiewicz, H. Melcer, A. Sołtys and S. Niewiadomski. From 1899 he was a student of T. Leszetycki in Vienna, where his first compositions were also created. M. Horszowski as a pianist made his debut at the age of 8 in Vienna, the next concerts took place in Berlin, Leipzig, Hamburg, Warsaw. During these concerts he performed music composed by J. Haydn, W. A. Mozart, L. v. Beethoven, R. Schumann, F. Chopin. Within the period of 1904–1905 he made tours in Europe and in America, which gave him tremendous success. In 1911, he suspended his concert activity, and took up further studies within the field of literature, philosophy, art and history and at the same time pedagogical practice.

Under the influence of Pablo Casals, he returned to giving concerts, promoting music by K. Szymanowski. After the outbreak of World War II, he left Europe and he made the tour in South America. He expanded his repertoire including music composed by such artists as B. Bartok, I. Albeniz, A. Honegger, D. Shostakovich, I. Stravinsky, H. Villa-Lobos. In 1940, he moved to New York, and started teaching piano at the Julliard School of Music, afterwards in Philadelphia, where in 1969 he was awarded with the honorary title – *Honoris Causa* – of the local university.

In 1960, 1964, 1984 he gave concerts in Poland, he was also a member of the jury of the VI F. Chopin International Piano Competition in Warsaw. His last public performance was on October 31, 1990 in Philadelphia. M. Horszowski married at the age of 89 with his student Beatrice Costa (it was his first and only marriage). Horszowski was highly regarded as a pianist and pedagogue. The artist died in 1993 in Philadelphia.

**Keywords:** Mieczysław Horszowski, pianist, teacher, Lviv, Galicia

Joanna Miklaszewska

Uniwersytet Wrocławski

# Miniatury fortepianowe Ignacego Friedmana i Stanisława Lipskiego – studium porównawcze

## 1. Stan badań

Celem artykułu jest porównanie stylu muzyki fortepianowej dwóch kompozytorów działających na przełomie XIX i XX w.: Ignacego Friedmana i Stanisława Lipskiego, na przykładzie tworzonych przez nich licznych miniatur fortepianowych. Na temat twórczości kompozytorskiej Ignacego Friedmana pisali w latach 1910–1911 Adolf Chybiński<sup>1</sup> i Felicjan Szopski<sup>2</sup>, zaś w 1948 r. ukazał się okolicznościowy artykuł Karola Kleina<sup>3</sup>, pianisty, ucznia Ignacego Friedmana, opublikowany w „Ruchu Muzycznym”. W tym samym czasopiśmie w 1962 r. wspomnienie o Ignacym Friedmanie zamieścił Józef Kański<sup>4</sup>. Temat związany z działalnością koncertową i twórczością kompozytorską Friedmana podjęli w artykułach naukowych opublikowanych w latach 80. XX w. Antoni Kędra i Tadeusz Przybylski. Istnieje także biografia kompozytora pt. *Ignaz Friedman. Romantic Master Pianist*, autorstwa Allana Evansa, wydana nakładem Indiana University Press w 2009 r. Powstały ponadto dwie prace magisterskie

---

<sup>1</sup> A. Chybiński, *Kompozycje fortepianowe Ignacego Friedmana*, „Przegląd Muzyczny” 1910, R. III, nr 9, s. 3–4, omówienie wydań *Impressions* op. 38, *Trois morceaux* op. 39 i *Romance* na skrzypce i fortepian op. 32, opublikowane w dziale *Nowości wydawnicze* w „Przeglądzie Muzycznym” 1911, nr 4, s. 10, oraz omówienia utworów: *Zabawki dzieciinne*, transkrypcji dwóch pieśni skandynawskich na fortepian i *Passacaglii* op. 44, zamieszczone w dziale *Nowości wydawnicze*, „Przegląd Muzyczny” 1911, nr 18, s. 12–13.

<sup>2</sup> E.S. [Felicjan Szopski], *Utwory fortepianowe*, w dziale: *Sprawozdania z wydawnictw muzycznych*, „Kwartalnik Muzyczny” 1911, R. I, z. 2, s. 210 (artykuł zawiera krótkie omówienie *Scènes enfantines* op. 22 I. Friedmana wydanych nakładem Leona Idzikowskiego).

<sup>3</sup> K. Klein, *Ignacy Friedman*, „Ruch Muzyczny” 1948, nr 10.

<sup>4</sup> J. Kański, *Wspomnienie o Ignacym Friedmanie*, „Ruch Muzyczny” 1962, nr 23.

poświęcone Friedmanowi. W pierwszej z nich, autorstwa Józefa Szubry<sup>5</sup>, omówiona została twórczość fortepianowa Friedmana, natomiast praca Pauliny Olko<sup>6</sup> dokumentuje działalność Friedmana w latach 1901–1939. Sylwetki zarówno Ignacego Friedmana, jak i Stanisława Lipskiego zostały uwzględnione w encyklopediach i leksykonach muzycznych, m.in. w części biograficznej *Encyklopedii muzycznej PWM* pod redakcją Elżbiety Dziębowskiej oraz leksykonie *Kompozytorzy polscy 1918–2000* pod redakcją Marka Podhajskiego.

Twórczość fortepianowa Stanisława Lipskiego nie została jak do tej pory szczegółowo przebadana, natomiast zainteresowaniem muzykologów cieszyły się przede wszystkim skomponowane przez niego pieśni solowe<sup>7</sup>. Krótkie omówienie *5 utworów fortepianowych* op. 8 Stanisława Lipskiego wydanych nakładem firmy A. Piwarski zamieścił w 1912 r. „Przegląd Muzyczny”<sup>8</sup>.

## 2. Związki obydwu kompozytorów z Krakowem

Porównanie dorobku artystycznego obu twórców wydaje się celowe, gdyż zarówno w biografii i działalności artystycznej, jak i w twórczości kompozytorskiej obu artystów zaznacza się wiele podobieństw. Obaj kompozytorzy mieli pochodzenie żydowskie<sup>9</sup>, obaj działali na przełomie XIX

---

<sup>5</sup> J. Szubra, *Ignacy Friedman pianista-kompozytor (1882–1948) i jego twórczość fortepianowa*, praca magisterska, Akademia Muzyczna w Krakowie, 1988.

<sup>6</sup> P. Olko, *Dokumentacja działalności Ignacego Friedmana w latach 1901–1939*, praca magisterska, Uniwersytet Jagielloński, 2017.

<sup>7</sup> Na ten temat powstał artykuł Anny Oberc pt. *Pieśni solowe Stanisława Lipskiego* (1992). Tematyka związana z twórczością i działalnością artystyczną Stanisława Lipskiego została także podjęta w pracach magisterskich B. Wojsznis (1966) i M. Marca (2018).

<sup>8</sup> A.Z., *Stanisław Lipski, Op. 8: 5 utworów fortepianowych*, A. Piwarski i Sp., Kraków, w: *Nowości wydawnicze*, „Przegląd Muzyczny” 1912, z. 9.

<sup>9</sup> Jak podaje Stanisław Dybowski, Ignacy Friedman „urodził się jako Salomon Izaak Freudman w rodzinie o tradycjach muzycznych” (S. Dybowski, *Friedman Ignacy*, w: *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, red. Marek Podhajski, t. II: *Biogramy*, Gdańsk–Warszawa 2005, s. 217). Tadeusz Przybylski pisze, iż „Salomon Isaac Friedman urodził się w Krakowie-Podgórzu w rodzinie ubogiego muzykanta żydowskiego, Wolfa Freudmana”, w: *idem, Ignacy Friedman (1882–1948), pianista-wirtuoz i kompozytor*, w: „Muzyka Fortepianowa VIII, Prace Specjalne Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki” nr 46, Gdańsk 1989, s. 56. Hasło dotyczące Stanisława Samuela Lipskiego zostało za-

i XX w. i byli prawie rówieśnikami – Lipski urodził się bowiem w 1880, Friedman w 1882 r., obaj także związani byli – w mniejszym lub większym stopniu – z Krakowem, obaj byli uczniami Teodora Leszetyckiego.

Ignacy Friedman urodził się w miasteczku Podgórze, położonym w najbliższym sąsiedztwie Krakowa, w 1915 r. połączonym zresztą z krakowską aglomeracją. Jak podaje Tadeusz Przybylski, z powodu złej sytuacji materialnej, w okresie dzieciństwa Friedmana rodzina wyemigrowała najpierw do Stanów Zjednoczonych, a następnie do Grecji, gdzie 6-letni Ignacy uczył się gry na fortepianie pod kierunkiem rumuńskiego pedagoga A. Specolo, jednak ok. 1892 r. powrócił wraz z rodziną do Krakowa<sup>10</sup>. Stanisław Lipski urodził się w Warszawie, jednak niemal całą swoją działalność zawodową związał z Krakowem, gdzie studiował harmonię i fortepian u Władysława Żeleńskiego w Konserwatorium Towarzystwa Muzycznego, a po dalszych studiach, które odbył w Berlinie i Wiedniu, powrócił w 1904 r. do Krakowa, gdzie pracował jako pianista-akompaniator, a w latach 1909–1937<sup>11</sup> prowadził klasę fortepianu w Konserwatorium Towarzystwa Muzycznego. Mieczysław Drobner i Tadeusz Przybylski, opisując życie muzyczne Krakowa w okresie międzywojennym, wspominają o wysokim poziomie nauczania w konserwatorium, kierowanym – po śmierci Władysława Żeleńskiego – przez dyrektora Wiktora Barabasa:

Uczelnia dysponowała świetną kadrą pedagogiczną: czołowe klasy fortepianowe prowadzili Wiktor Łabuński, Kazimierz Krzyształowicz, Olga Martusiewicz i Stanisław Lipski, skrzypcowe – Jan Chmielewski i Leopold Bobilewicz, klasę śpiewu solowego – Konstanty Kniaginin, gry organowej – Walenty Dec, przedmioty teoretyczne – Michał Piotrowski<sup>12</sup>.

---

mieszczone w słowniku L.T. Błaszczyka *Żydzi w kulturze muzycznej ziem polskich XIX i XX wieku*, s. 162.

<sup>10</sup> T. Przybylski, *Ignacy Friedman...*, s. 56.

<sup>11</sup> Istnieje rozbieżność w źródłach dotycząca lat pracy Stanisława Lipskiego w konserwatorium w Krakowie. Podane w niniejszym artykule datowanie przyjęte zostało za wykazem nauczycieli Konserwatorium Towarzystwa Muzycznego (1888–1939), dołączonym do artykułu Mieczysława Drobnera zamieszczonego w pracy *75 lat Wyższej Szkoły Muzycznej w Krakowie*, red. M. Drobner, A. Frączkiewicz i A. Rieger, Kraków 1963, s. 34. Datowanie to potwierdza także nota biograficzna Stanisława Lipskiego autorstwa Tadeusza Przybylskiego, zamieszczona w jego artykule opublikowanym w pracy *Kraków muzyczny 1918–1939*, red. M. Drobner i T. Przybylski, Kraków 1980, s. 257.

<sup>12</sup> M. Drobner i T. Przybylski, *Życie muzyczne Krakowa w okresie międzywojennym*, w: *Kraków muzyczny 1918–1939*, red. M. Drobner i T. Przybylski, Kraków 1980, s. 12.

Związki Ignacego Friedmana z Krakowem datują się przede wszystkim na lata jego wczesnej młodości – mieszkał tam bowiem do 18. roku życia. W Krakowie pobierał pierwsze lekcje muzyki u swojego ojca, skrzypka i klarncisty orkiestry teatralnej w Krakowie, oraz w zakresie gry fortepianowej i literatury muzycznej u prywatnej nauczycielki Flory Grzywińskiej<sup>13</sup>. Friedman ukończył także gimnazjum w Krakowie, zaś w 1900 r. wyjechał do Lipska, gdzie studiował na uniwersytecie; dalsza zaś jego edukacja przebiegała w Wiedniu. Do Krakowa nigdy już nie powrócił na stałe, ale występował w tym mieście wielokrotnie jako pianista. W swojej szerokiej aktywności koncertowej znajdował także czas, aby prowadzić działalność pedagogiczną. Początkowo był asystentem Leszetyckiego w Wiedniu, następnie prowadził klasę fortepianu we Lwowie, później w Berlinie i w ostatnich latach życia w Sydney.

Ignacy Friedman i Stanisław Lipski zapewne się znali, o czym świadczy dedykowanie przez Lipskiego Friedmanowi<sup>14</sup> dwóch utworów: *Mazurka* i *Impatience* z cyklu *Trois morceaux* op. 4, wydanego w Krakowie nakładem oficyny A. Piwarski. Wydanie nie jest datowane. Wobec braku katalogu dzieł fortepianowych kompozytora, na podstawie informacji w hasłach encyklopedycznych można wydedukować, że edycja ta ujrzała światło dzienne pomiędzy rokiem 1909 a 1912 (czyli między datowanymi edycjami op. 3 i 7). Być może więc znajomość obu artystów rozpoczęła się jeszcze w okresie ich wczesnej młodości, w czasie pobytu w Krakowie, albo poznali się podczas studiów u Teodora Leszetyckiego, u którego kształcili się w tych samych latach (Friedman od 1901 r., Lipski w latach 1902–1904). Ustalenie tej sprawy wymaga jednak dalszych badań.

---

<sup>13</sup> S. Dybowski, *Friedman Ignacy...*, s. 217.

<sup>14</sup> Wśród adresatów dedykacji utworów obu kompozytorów pojawiają się te same osoby, w gronie których występują pianiści: Teodor Leszetycki (*4 morceaux* op. 2 Lipskiego, *4 Novelettes* op. 14 Friedmana), Paula Szalit (*Le Prince Carnaval Valses* Lipskiego, *Trois pensées lyriques* op. 9 Friedmana) i Jerzy Lalewicz (nr 3 i 4 z *Cinq morceaux* op. 8 Lipskiego, nr 5 z *Impressions* op. 38 Friedmana). Jerzy Lalewicz był znaną postacią krakowskiego życia muzycznego. Od 1905 r. mieszkał w Krakowie, gdzie był profesorem gry fortepianowej w konserwatorium, występował także w Krakowie na koncertach jako solista, kilkakrotnie wystąpił też w duetach fortepianowych z Henrykiem Melcerem oraz Ignacym Friedmanem, por. J. Skarbowski, *Sylwetki pianistów polskich*, t. II, Kraków 2002, s. 105–108.

### 3. Utwory charakterystyczne obu kompozytorów w kontekście aspektów programowych romantycznej miniatury XIX-wiecznej

W twórczości kompozytorskiej zarówno Ignacego Friedmana, jak i Stanisława Lipskiego zaznacza się przewaga gatunków solowej muzyki fortepianowej oraz pieśni solowej. Podkreślić jednak należy, że dorobek Ignacego Friedmana w zakresie solowej muzyki fortepianowej jest o wiele obszerniejszy i bardziej zróżnicowany gatunkowo od dorobku Stanisława Lipskiego i obejmuje ponad 50 utworów opusowanych oraz kilka nieopusowanych, a także transkrypcje, parafrazy i opracowania utworów innych kompozytorów, m.in. J.S. Bacha, D. Scarlatti, Ch.W. Glucka, L. Couperina, L. van Beethovena i F. Schuberta. Dominującym gatunkiem w muzyce fortepianowej Friedmana jest miniatura. Wiele komponowanych przez niego miniatur ujętych jest w cykle lub zbiory. Sporadycznie komponował utwory fortepianowe o większych rozmiarach, do których należą *Suita* na 2 fortepiany, 2 cykle wariacji i *Ballada* op. 66.

Ignacy Friedman zdobył światową sławę przede wszystkim jako pianista-wirtuoz, który słynął z niewiarygodnej wręcz biegłości technicznej<sup>15</sup>, stąd w jego dorobku znalazły się także zbiory utworów o przeznaczeniu pedagogicznym, jak: *Problemy techniczne I–VI* op. 19 oraz kilka zbiorów etiid, np. *Vier Studien* op. 47 a, czy *Vorbereitende Studien zur höheren Technik*. Dorobek kompozytora w dziedzinie muzyki pedagogicznej obejmuje także utwory dla dzieci, np. cykl *Zabawki*, doceniony przez krytykę<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> J. Skarbowski pisze, iż „Jedną tylko umiejętność pianisty była zawsze bezsporna i poza jakąkolwiek dyskusją – technika wirtuozowska. Friedman miał niezwykle szybkie palce, realizowane gamki przypominały w szybkości przebiegu lot błyskawicy. Sposób zagrania dwu- lub trzyoktawowego pasażu, nawet karkołomnego, w lewej czy prawej ręce, budził niedowierzanie, a wielu adeptów fortepianu zapewne w ogóle zniechęciło się do grania na tym instrumencie. Friedman był zestawiany z J. Hofmanem, M. Rosentalem i L. Godowskim, tak szybko mógł grać w przeszłości chyba jedynie K. Tausig, a ze współczesnych pianistów godny byłby stanąć obok Friedmana zapewne tylko V. Horowitz”, w: J. Skarbowski, *Sylwetki pianistów polskich...*, t. II, s. 151–152.

<sup>16</sup> A. Chybiński pisał o *Zabawkach* Friedmana: „Są one przeznaczone dla dzieci w różnym wieku (...) i jako takie posiadają bezwarunkowo wiele zalet, tych samych, jakie są właściwe opracowaniom Friedmana. Kompozycje takie są u nas bardzo potrzebne, stąd należy je popierać, a jednocześnie dążyć do tego, abyśmy mogli wykazać się naszym Reinekkem

Utwory fortepianowe Ignacego Friedmana posiadali w swych katalogach wydawcy polscy oraz zagraniczni<sup>17</sup>.

Na dorobek Stanisława Lipskiego w dziedzinie solowej muzyki fortepianowej składają się wyłącznie miniatury fortepianowe. Napisał 7 opusowanych zbiorów utworów (op. 2, 4, 8, 11, 12, 14, 16). przy czym op. 11 i 12 to zbiory tańców, op. 16 zawiera zbiór utworów charakterystycznych przeważnie (poza *Scherzo à l'antique*) o charakterze nietanecznym, a zbiory op. 2, 4, 8 i 14 obejmują zarówno utwory taneczne, jak i nietaneczne. Do utworów opusowanych należy również *Polonez 1* op. 5. Powstały także trzy utwory nieopusowane. Są to: *Berceuse slave*, *Caresse valse* oraz *Prince-Carnaval Valses*. Utwory fortepianowe Stanisława Lipskiego, w przeciwieństwie do utworów Friedmana, wydawane były przede wszystkim nakładem polskich firm publikujących utwory muzyczne<sup>18</sup>.

W twórczości fortepianowej zarówno Ignacego Friedmana, jak i Stanisława Lipskiego zaznacza się predylekcja do gatunku będącego na pograniczu muzyki absolutnej i muzyki programowej, jakim jest utwór charakterystyczny, gatunek niezwykle popularny w twórczości kompozytorów epoki romantyzmu, w tym także kompozytorów polskich. Tytuły tego typu utworów były często dwuczłonowe – do rzeczownika określającego gatunek muzyczny dodawano przymiotnik związany z określonym zabarwieniem semantycznym, zasadę tę stosując czasem także do tytułów zbiorów (np. *Valse melancolique* z cyklu *Utwory liryczne* op. 68 E. Griega, *Prélude melancolique* ze zbioru *Feuilles de trefle* Zygmunta Noskowskiego, *Krako-*

---

i naszym Schytem”, A. Chybiński, *Friedman Ignacy*, „Zabawki dziecinne”, „Przegląd Muzyczny” 1911, nr 18, s. 13.

<sup>17</sup> Wiele dzieł Ignacego Friedmana opublikował krakowski wydawca A. Piwarski oraz kopenhaski wydawca Wilhelm Hansen. Tadeusz Przybylski zaznacza, iż „Pierwszym wydawcą Friedmana przez szereg lat była krakowska firma wydawnicza A. Piwarskiego, która z początkiem XX wieku wydała jako opus 1 trzy pieśni solowe z towarzyszeniem fortepianu do tekstu Konopnickiej i Tetmajera”, *Ignacy Friedman (1882–1948), pianista-wirtuoz i kompozytor...*, s. 74. Utwory fortepianowe Friedmana publikowali ponadto wydawcy: Gebethner & Wolff w Warszawie, S.A. Krzyżanowski w Krakowie, L. Zwoliński w Zakopanem, Léon Idzikowski w Kijowie, Universal Edition w Wiedniu, Rózsavölgyi w Berlinie i Budapestzie oraz D. Rahter w Lipsku.

<sup>18</sup> Kilka opusów wyszło w krakowskiej oficynie A. Piwarski, *Le Prince-Carnaval Valses* i *Caresse valse* opublikował w Krakowie S.A. Krzyżanowski, ponadto utwory Lipskiego ukazywały się w oficynach: T. Gieszczykiewicz w Krakowie, Gebethner & Wolff w Warszawie oraz G. Gebethner & Co. w Krakowie, L. Idzikowski w Warszawie, Breitkopf & Härtel w Lipsku oraz H. Schröder w Berlinie.

wiak fantastyczny Ignacego Jana Paderewskiego). Tendencja ta wyraźna jest również w twórczości obu omawianych w niniejszym tekście kompozytorów; jako przykłady wymienić można: *Trois pensées lyriques* op. 9, *Danse fantastique* i *Chanson triste* z cyklu *Cinq Causeries* op. 10, *Episodes lyriques* op. 59 i *Valse noble* ze zbioru *Cinq Bagatelles* Friedmana, a także *Valse triste* z op. 2, *Esquisse fantastique (Prélude)* z op. 16, *Valse noble* z op. 12 i *Berceuse slave* Lipskiego.

Ignacy Friedman i Stanisław Lipski w swojej twórczości fortepianowej wykorzystywali zarówno gatunki, jak i środki techniczne i wyrazowe typowe dla muzyki XIX w., operowali zatem dość konserwatywnym językiem dźwiękowym, dlatego też ich twórczość, zwłaszcza w zakresie miniatury fortepianowej, może być rozpatrywana w kontekście romantycznej miniatury instrumentalnej. Irena Poniatowska, opisując polską muzykę XIX w., zaznacza, że „Miniatury liryczne uprawiane były w Polsce przede wszystkim w wersji salonowej lub do użytku domowego”<sup>19</sup>, pisząc dalej, iż „W 2. połowie stulecia granice muzyki salonowej – poza wyjątkowymi dziełami – wyznaczała z jednej strony muzyka taneczna, z drugiej zaś tzw. utwory charakterystyczne o «aluzjach» programowych, zalewające rynek setkami tytułów, wreszcie też różnego asortymentu opracowania tematów, najczęściej operowych”<sup>20</sup>. Autorka zwraca ponadto uwagę na odrębność polskich salonów artystycznych w porównaniu z ich odpowiednikami w krajach Europy Zachodniej, która polegała na dużej roli elementów narodowych w komponowanych utworach i wymogu podtrzymywania sztuki narodowej<sup>21</sup>.

Irena Poniatowska wyróżnia sześć zasadniczych sfer pozamuzycznych, do których mógł odnosić się tytuł XIX-wiecznej miniatury lirycznej. Są to kolejno:

- 1) sfera emocji – marzeń, tęsknot, melancholii, skargi miłosnej (...);
- 2) sfera wspomnień lub marzeń o różnych krajach, miastach, krajobrazach – z oznaczeniami typu: „*souvenir de*”, „*echo de*”, „*réminiscences de*” (...);
- 3) sfera natury i zjawisk rzeczywistości, odgłosów ptaków, wichru, fal morskich itp. (...);
- 4) sfera związana z tematyką narodową różnych krajów (...);

---

<sup>19</sup> I. Poniatowska, *Twórczość muzyczna w drugiej połowie XIX wieku, Romantyzm, część druga A, 1850–1900*, „Historia Muzyki Polskiej”, t. V, Warszawa 2010, s. 303.

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 304.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

- 5) sfera związana z życiem współczesnym (tytuły okolicznościowe) (...);
- 6) sfera związana z rekreacją, światem elegancji (...)<sup>22</sup>.

Odnosząc te kategorie do miniatur komponowanych przez Ignacego Friedmana i Stanisława Lipskiego, odnajdujemy szereg zbieżności z tendencjami w muzyce XIX-wiecznej. Do pierwszej z wyróżnionych przez Irenę Poniatowską kategorii należą utwory odnoszące się do sfery marzeń, także marzeń sennych, uczucia melancholii i smutku. Są to: *Rêverie interrompue* op. 8 nr 4, *Grand' Maman rêve* z cyklu *Scènes enfantines* op. 22 b, *Von Lieb' und Leid!* z cyklu *Polnische Lyrik* op. 72 nr 2 Ignacego Friedmana oraz *Valse triste* z op. 2 Stanisława Lipskiego.

Utwory obu kompozytorów z zakresu drugiej kategorii tematycznej są bardzo zróżnicowane. Pojawia się w nich ewokacja słowiańskiego krajobrazu, np. w *Paysage slave* Ignacego Friedmana z dedykowanego żonie kompozytora Marii Szydłowskiej zbioru *3 morceaux* op. 26. W częściach skrajnych tego utworu melodia pełna melancholii i zadumy prowadzona w środkowym rejestrze w tonacji cis-moll kontrastuje charakterem z graną w szybszym tempie durową częścią środkową – *Tempo di Mazurka*. Tematykę słowiańską podjął także Stanisław Lipski w *Berceuse slave*. Muzyczne odmalowanie krajobrazu śródziemnomorskiego, egzotycznych krain Orientu, a także wspomnienie Wiednia pojawia się w utworach: *Près d'Amalfi* z cyklu *Impressions* i *Orientale* ze zbioru *Maski* Friedmana oraz *Souvenir de Vienne* z op. 12 Lipskiego. Dodatkowe określenie w tytule tego ostatniego utworu *Petite Valse*, zastosowanie przez kompozytora określenia wyrazowego *Molto grazioso* oraz wyraziste akcenty na pierwszą miarę taktu w akompaniamencie wskazują na inspirację gatunkiem walca wiedeńskiego. W twórczości Friedmana rezonują także wspomnienia lub wyobrażenia jakichś konkretnych krajobrazów, których umiejscowienie geograficzne nie jest jednak ściśle określone w tytule (*Près de l'église* i *Au bord du lac* z cyklu *Scènes enfantines*). Do podobnej, ogólnej kategorii wspomnień należy utwór *Souvenir d'autrefois* z op. 8 Lipskiego, choć fakt, iż Lipski dedykował go matce, nadaje dziełu charakter autobiograficzny, związany zapewne ze wspomnieniami kompozytora z okresu dzieciństwa i lat młodości.

Kompozycje związane ze sferą natury to ewokacje uczuć i nastrojów kojarzących się z porami roku, muzyczne przywołanie wrażeń i krajo-

---

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 304–306.

brazów związanych z danym miesiącem, a także muzyczny obraz konkretnej pory dnia. Do tej kategorii należą dwa utwory Friedmana z cyklu *Polnische Lyrik: Herbst* op. 53 nr 1 i *Im Mai* op. 60 nr 3, a ponadto cztery kompozycje Stanisława Lipskiego: *Legende d'automne* i *Vision d'automne (Impression)* z op. 16 oraz *Impression d'automne (Elegie)* z op. 4 i *Au printemps (Idylle)* op. 14 nr 1. W kompozycjach Ignacego Friedmana pojawia się imitacja odgłosów natury i wiejskiego pejzażu dźwiękowego. W utworze *Wind* op. 53 nr 4 odgłos wiatru symbolizowany jest przez powtarzane motywy szesnastkowe w tempie *Vivo* i artykulacji *non legato*, a w kompozycji *Na ligawce* ze zbioru 3 *pensées lyriques* temat utworu imituje odgłos pasterskiego instrumentu. W temacie tym Friedman wykorzystuje charakterystyczną dla skali cygańskiej sekundę zwiększoną między III a IV stopniem skali. Muzyczna ilustracja pory dnia pojawia się w *Mélodie du soir* z op. 2 Lipskiego, którą znamionuje charakter nokturnowy, przejawiający się poprzez wprowadzenie śpiewnej, lirycznej melodii tematu głównego.

Sfera związana z tematyką narodową obejmuje liczną grupę pisanych przez obu kompozytorów miniatur tanecznych, będących stylizacjami polskich tańców narodowych. Miniaturą taneczną, która dominuje wśród innych tego typu utworów Friedmana, jest mazurek. Skomponował dwanaście mazurków ujętych w cykle op. 15, op. 49 i op. 85, a ponadto pojedyncze mazurki lub utwory zatytułowane *À la Mazourka*, które wchodziły w skład innych opusów, np. *Mazurka* ze zbioru *Drei Klavierstücke* op. 33, *À la Mazourka* z cyklu *Impressions*. Do tej grupy zaliczyć należy także utwór *Masovienne. Danse polonaise* ze zbioru *Maski*. Wspomnieć trzeba także o wariacji VIII z cyklu *Studien über ein Thema von Paganini*, zatytułowanej *Tempo di Mazurka*. Mniejsze znaczenie mają w twórczości Friedmana stylizacje innych polskich tańców narodowych – poloneza i krakowiaka. Spośród stylizacji tańców obcych kompozytor preferował gatunek walca – napisał m.in. 5 walców op. 51 na fortepian na 4 ręce.

W twórczości fortepianowej Ignacego Friedmana, podobnie jak w utworach pisanych w epoce romantyzmu, szczególnie polskich, zaznacza się tendencja do wprowadzania cytatów lub nawiązań do folkloru i pieśni powszechnych. Temat główny czwartej *Noveletty A-dur (Krakowiak)* z op. 14 nawiązuje do znanej pieśni *Krakowiaczek jeden*, temat miniatury *Le paysan joyeux (Chanson populaire)* z cyklu *Sceny dziecięce* jest przekształconym cytatem znanej polskiej pieśni biesiadnej *Pije Kuba do Jaku-*

ba, zaś nawiązanie do melodii *Mazurka Dąbrowskiego*, niezwykle częste w muzyce polskiej XIX w., występuje w miniaturze *Zawód* z cyklu *3 pensées lyriques*. Jednym z najbardziej interesujących tego typu utworów jest jednak *Andante, con tristezza* op. 79 nr 9 ze zbioru *Stimmungen*, w którym parafraza melodii dawnej polskiej pieśni *Ty pójdiesz górą* nacechowana jest wyrazem lirycznej zadumy.

W twórczości fortepianowej Stanisława Lipskiego występuje kilka miniatur będących stylizacjami polskich tańców narodowych. Są to 2 polonezy – *Polonaise nr 2* z op. 12 oraz *Polonez* op. 5, *Drei Polnische Tänze* op. 11 (zbiór zawiera 2 mazurki i krakowiaka), a ponadto 2 mazurki: z op. 4 i z op. 8. Nawiązania do idiomu mazurka pojawiają się także w *Scherzo à l'antique* z op. 16 Lipskiego. W mazurkach obu kompozytorów występuje – podobnie jak w mazurkach Skriabina – wykorzystanie pełnej skali dźwiękowej fortepianu i poszerzenie – w stosunku do utworów Chopina – ambitusu melodii. Lipski komponował ponadto walce na fortepian solo, zarówno jako odrębne utwory, jak i w ramach tworzonych cykli miniatur.

Do sfery związanej z życiem współczesnym można zaklasyfikować *Soldatenmarsch* z cyklu *Polnische Lyrik* op. 72 nr 4 Ignacego Friedmana. Pierwsze wydanie tego cyklu pochodzi z 1917 r., utwór powstawał więc zapewne w okresie I wojny światowej. W kompozycji tej Friedman w sposób mistrzowski połączył charakter marsza wojskowego (symbolizowany przez miarowy, stały akompaniament ósemkowy) z zadzierzystym rytmem krakowiaka, którym nacechowana jest melodia tematu głównego.

Sfera związana z rekreacją, zabawą reprezentowana jest w twórczości Ignacego Friedmana przez liczne utwory, zarówno nawiązujące w sposób ogólny do kategorii tematycznej zabawy (*Tändelei* z cyklu *Polnische Lyrik* op. 72 nr 5), ewokujące atmosferę dawnych rozrywek dworskich lub postaci dawnych arystokratów (*Masque galante* ze zbioru *5 morceaux* op. 81, *Marquis et marquise* z cyklu *Estampes* op. 22a, miniatura napisana w konwencji menueta), jak i przywołujące postaci z *commedia dell'arte* – *Pierrot ist unglücklich* nr 2 ze zbioru *Bei den Marionetten*, *Pierrette (Air de balet)* ze zbioru *Maski, Arlequin* op. 8 nr 2 oraz postaci z popularnego w dawnych wiekach teatru kukiełkowego (*Der Marquis mit dem Lorgnon*, nr 1 ze zbioru *Bei den Marionetten*). Odniesienie w tytule utworu do figurek drewnianych żołnierzyków wykorzystywanych w dziecięcej zabawie pojawia się w *Soldats de bois* z cyklu *Scènes enfantines*.

## 4. Inspiracje muzyką kompozytorów romantycznych

W twórczości fortepianowej zarówno Ignacego Friedmana, jak i Stanisława Lipskiego zauważyć można inspiracje muzyką kompozytorów romantycznych, przede wszystkim Fryderyka Chopina. Wpływy chopinowskie widoczne są w twórczości Friedmana w podjęciu takich gatunków muzycznych, jak mazurek, preludium, etiuda, polonez i ballada, przy czym trzy pierwsze gatunki były ujmowane, podobnie jak w twórczości Chopina, w cykle. Wspomnieć należy także, iż Friedman uznawany był za znakomitego wykonawcę utworów Chopina. W porównaniu z wykonaniami utworów innych kompozytorów w jego repertuarze koncertowym najwięcej dzieł było autorstwa Chopina<sup>23</sup>. Friedman był także redaktorem wydania dzieł Chopina opublikowanego przez wydawnictwo Breitkopf & Härtel.

W twórczości fortepianowej Stanisława Lipskiego także zaznacza się predylekcja do gatunków, które wykorzystywał Chopin. Lipski pisał mazurki i polonezy, zaś trzy miniatury z op. 2: *Barcarole*, *Petite berceuse* i *Valse triste* nawiązują w stylu muzycznym i doborze gatunków muzycznych do utworów Chopina. Zarówno w twórczości Lipskiego, jak i Friedmana występują reminiscencje muzyki Fryderyka Chopina. Początek *Mélodie élégiaque* op. 13 nr 2 Friedmana nawiązuje do początku *Preludium e-moll* Chopina poprzez skok oktawy i repetycję dźwięku. Interesującym przykładem reminiscencji chopinowskich jest *Valse noble* op. 12 nr 2 Stanisława Lipskiego. W temacie głównym utworu (który poprzedzony jest ośmiotaktowym wstępem) pojawia się reminiscencja początku *Mazurka e-moll* op. 17 nr 2 Chopina. Obecny w warstwie akompaniamentu rytm triol nawiązuje do triol występujących w melodii chopinowskiego mazurka. Określenie „triste” w kodzie walca pozwala na dostrzeżenie w walcu Lipskiego kontynuacji walca typu *mélancolique*, jednego z wyróżnionych przez Mieczysława Tomaszewskiego<sup>24</sup> gatunków walca występujących w twórczości Fryderyka Chopina (np. *Walc cis-moll* z op. 64). Jak pisze autor, walce tego typu „przez krytyków bywają odbierane jako elegijne i nostalgiczne, po-

---

<sup>23</sup> A. Evans, *Ignaz Friedman. Romantic Master Pianist*, Bloomington–Indianapolis 2009, s. 325–335.

<sup>24</sup> M. Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, wyd. 2, Kraków 2005, s. 365.

etyckie i wnoszące moment cichej melancholii”<sup>25</sup>. W *Valse noble* rezonuje szczególnie silnie jeden z wyróżnionych przez Mieczysława Tomaszewskiego idiomów stylistycznych muzyki Chopina – idiom *melancolico*<sup>26</sup>, uznany przez autora – obok idiomu *eroico* – za idiom „szczególnie polski”, związany z ekspresją żalu i nostalgii<sup>27</sup>.

Jeden z występujących w *Valse noble* Lipskiego tematów muzycznych, oznaczony określeniem *grazioso*, którego melodia prowadzona jest w równoległych tercjach, przypomina *Mazurka cis-moll* op. 30 nr 4 Chopina. Ponadto zakończenie części środkowej nawiązuje w charakterze, harmonice i stylu do *Preludium cis-moll* op. 45 Chopina (w lewej ręce pojawiają się przebiegi o charakterze improwizacyjnym, przypominające Chopinowskie „preludiowanie”). Tytuł *Valse noble* odnosi się też do szerszej kategorii tego typu utworów – jeden z utworów wchodzących w skład cyklu *Karnawał* Schumanna jest zatytułowany *Valse noble*, ponadto cykl opatrzony tytułem *Valses nobles* skomponował Franciszek Schubert, a najslynniejszym przykładem tego typu walca są *Valses nobles et sentimentales* Ravela, które mogły stać się źródłem inspiracji dla Stanisława Lipskiego do podjęcia tego gatunku w jego twórczości. O zainteresowaniu Stanisława Lipskiego twórczością Fryderyka Chopina, graniczącym wręcz z fascynacją, świadczy też skomponowanie w 1912 r. dwóch pieśni będących wyrazem głębokiego uznania i upamiętniających tego kompozytora<sup>28</sup>.

Małgorzata Janicka-Słysz w artykule *Fryderyk Chopin – nauczyciel piękna* (2011) wyróżnia dwie drogi odczytywania muzyki Chopina – drogę pierwszą, którą wytyczył Ignacy Jan Paderewski, i drogę drugą, wskazaną przez Karola Szymanowskiego<sup>29</sup>. Paderewski odczytywał twórczość Chopina jako nacechowaną polskością, akcentując elementy narodowe w swojej twórczości<sup>30</sup>. Jak pisze autorka, „Odczytywanie Chopina przez Paderewskiego rozwinęło się w kierunku wzmocnienia tożsamości narodowej: autor polonezów i mazurków miał być wzorem Polaka-patrioty i symbo-

---

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> M. Tomaszewski, *Wokół fenomenu i paradoksu muzyki Chopina*, w: *Chopin w polskiej szkole i kulturze*, red. Z. Budrewicz, M. Sienko, R. Ławrowska, Kraków 2011, s. 18.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> Były to: *Cień Chopina* op. 9 nr 1 do słów Kazimierza Przerwy-Tetmajera i *Pamięci Chopina* op. 9 nr 2 do słów Marii Konopnickiej.

<sup>29</sup> M. Janicka-Słysz, *Fryderyk Chopin – nauczyciel piękna*, w: *Chopin w polskiej szkole i kulturze...*, s. 25–34.

<sup>30</sup> *Ibidem*, s. 26–27.

licznym znakiem dla każdego polskiego ambitnego twórcy<sup>31</sup>. Karol Szymanowski rozumiał natomiast muzykę Chopina jako z jednej strony wyraz „polskości”, a z drugiej – odnosił ją do uniwersalnego wzorca piękna. M. Janicka-Słysz wyróżnia siedem cech muzyki Chopina, które cenił Karol Szymanowski i do których nawiązał w swojej twórczości, m.in. jej doskonałość warsztatową i harmonię elementów, szczerłość i prostotę wyrazu, a także rewolucyjne wręcz nowatorstwo<sup>32</sup>. Zarówno Ignacy Friedman, jak i Stanisław Lipski w swoich miniaturach fortepianowych powstających w pierwszych dekadach XX w. odwoływali się przede wszystkim do elementów narodowych w twórczości Chopina. Komponując mazurki i polonezy, nawiązali więc do sposobu odczytania muzyki Chopina widocznego w twórczości Ignacego Jana Paderewskiego.

Podczas gdy w twórczości fortepianowej Stanisława Lipskiego przeważają wpływy chopinowskie, to w twórczości Ignacego Friedmana występują także wyraźne inspiracje muzyką innych kompozytorów, przede wszystkim romantycznych. W repertuarze koncertowym Friedmana, obok muzyki Chopina, ważne miejsce zajmowała także twórczość kompozytorska Roberta Schumanna. Tytuły skomponowanych przez Friedmana następujących cyklów utworów: *4 Novelettes* op. 14, *Scènes enfantines* op. 22, *Fantasiestücke* op. 45 odwołują się do tradycji słynnych Schumannowskich cyklów miniatur fortepianowych, które na stałe weszły do kanonu literatury fortepianowej XIX w. W muzyce fortepianowej Ignacego Friedmana pojawiają się także reminiscencje dwóch słynnych dzieł innych kompozytorów dziewiętnastowiecznych. Początek *Preludium Ges-dur* op. 61 nr 2 Friedmana zawiera bowiem (ukazaną w szybszym tempie) reminiscencję motywu rozpoczynającego *Pieśń bez słów A-dur* op. 62 nr 6 Feliksa Mendelssohna-Bartholdy’ego, określoną i powszechnie znaną później jako *Pieśń wiosenna*. Natomiast w *Walcu* op. 12 nr 6 ze zbioru *Petites Valses* (*Walczyki*) Friedmana pojawia się reminiscencja innego słynnego utworu – melodii tematu głównego *Walca As-dur* op. 39 nr 15 Johannesa Brahmsa. O inspiracjach muzyką Claude’a Debussy’ego świadczą występujące w tytułach niektórych utworów Friedmana skojarzenia malarskie, widoczne w takich cyklach, jak *Aquarelles*<sup>33</sup> oraz *Estampes*, przy czym tytuł ostat-

---

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> *Ibidem*, s. 29–33.

<sup>33</sup> *Aquarelles* to także tytuł cyklu miniatur fortepianowych op. 20 Zygmunta Noskowskiego, skomponowanego przed 1888 r.

niego bezpośrednio odwołuje się do suity fortepianowej skomponowanej w 1903 r. przez Debussy'ego. Piąta z sześciu miniatur wchodzących w skład *Estampes* Friedmana zatytułowana jest *À la Watteau* i świadczy o inspiracji twórczością słynnego francuskiego malarza z przełomu XVII i XVIII w. Jego obraz *Odjazd na Cyterę* stał się także źródłem inspiracji do powstania utworu *L'isle joyeuse* Claude'a Debussy'ego, który wyznaczył nowy styl w muzyce fortepianowej początku XX w.

## 5. Indywidualne cechy stylu muzyki fortepianowej Ignacego Friedmana i Stanisława Lipskiego

Celem ukazania podobieństw oraz różnic w indywidualnym stylu muzycznym obu kompozytorów można porównać dwa skomponowane przez nich utwory. Ze względu na obecność w ich twórczości fortepianowej wyraźną inspirację muzyką Fryderyka Chopina, jako materiał porównawczy w niniejszym artykule posłużyły mazurki: wydany w 1908 r. *Mazurek C-dur* op. 27 nr 3 Ignacego Friedmana oraz opublikowany w 1917 r. *Mazurek A-dur* op. 11 nr 3 Stanisława Lipskiego. Do cech wspólnych obydwu mazurków należy zastosowana w nich forma ABA (przy czym mazurek Lipskiego poprzedza pięcioletkowa przygrywka, a kończy czterotaktowa koda), tonacja durowa, stosowane ozdobniki, niewielkie zmiany agogiczne, zróżnicowanie dynamiczne i wykorzystanie rytmów mazura, który został jednak wzbogacony przez Lipskiego o wzór kujawiaka w części B, utrzymanej w wolniejszym tempie od części skrajnych oraz w tonacji cis-moll, modulującej do E-dur w zakończeniu części.

Analiza faktury, agogiki i stosowanych technik kompozytorskich wskazuje także na pewne różnice stylistyczne między utworami. Mazurek Friedmana wykazuje o wiele większe bogactwo od mazurka Lipskiego w zakresie faktury i sposobu prezentowania melodii. Faktura mazurka Friedmana zawiera odcinki polifonizujące, przeciwstawiane odcinkom, w których melodii towarzyszy akompaniament w postaci powtarzanych akordów. Występujące w mazurku Lipskiego przednutki oraz obiegnik wzbogaca Friedman jeszcze o często stosowany mordent. W zakończeniu mazurka Friedmana faktura zostaje zagęszczona i ujęta w trzy plany. Melodia w mazurku Friedmana ukazywana jest zarówno w wysokim, jak i niskim rejestrze, a niekiedy prowadzona jest w fakturze chórowej. W ma-

zurku Lipskiego melodia prowadzona jest natomiast – wzorem mazurków Chopina – w głosie górnym i utrzymana w rejestrze głosu wokalnego. W zakresie techniki wirtuozowskiej utworem znacznie trudniejszym technicznie jest mazurek Friedmana, utrzymany w całości (mimo drobnych wahań tempa) w tempie szybkim (*Vivo, con grazia*, w części środkowej *Vivace*, w trzeciej części powraca *Tempo I* z określeniem *Più tranquillo*) w porównaniu z kompozycją Lipskiego, napisaną w tempie umiarkowanym (*Allegretto risoluto*, przy czym część środkowa opatrzona została określeniem *Meno mosso e più tranquillo*). Omawiany utwór Lipskiego wyraźnie ukazuje wpływy chopinowskie, w charakterystycznym liryzmie tematów części środkowej, nacechowanych nutą melancholii. U Friedmana wpływ Chopina łączy się z inspiracją techniką wirtuozowską Franciszka Liszta oraz współczesnymi, nowatorskimi tendencjami w muzyce fortepianowej Debussy'ego i Ravela.

Podstawową jednak różnicą pomiędzy obydwojema utworami jest użycie w nich materiał dźwiękowy – u Stanisława Lipskiego własny, u Ignacego Friedmana oparty w dużym stopniu na opracowaniu melodii dwóch polskich pieśni powszechnych: *Mazurka Dąbrowskiego* oraz pieśni ludowej z Mazowsza *Podkóweczki, dajcie ognia*. Melodia ludowa z Mazowsza jest wprowadzona w takcie 36. oraz w takcie 60. w postaci cytatów zaprezentowanych odpowiednio w niskim oraz wysokim rejestrze. Kompozytor wprowadza w *Mazurku C-dur* także aluzje do tej melodii, które w kunsztowny sposób przeplata z aluzjami do początkowych taktów melodii *Mazurka Dąbrowskiego* (cytat pojawia się w postaci znacznie przekształconej, ale wciąż rozpoznawalnej słuchowo). Z drugiej strony, istnieją natomiast interesujące muzyczne związki pomiędzy *Mazurkiem C-dur* op. 27 nr 3 Ignacego Friedmana a innym utworem Stanisława Lipskiego – *Mazurkiem A-dur* op. 4 nr 2, dedykowanym zresztą Friedmanowi. Stanisław Lipski w temacie tego mazurka wprowadził nawiązanie do melodii *Mazurka Dąbrowskiego* w postaci zbliżonej do aluzji, jaka pojawia się w *Mazurku C-dur* Friedmana.

Friedman stosował często w swoich mazurkach tempa szybkie (np. *Vivace e sciolto* w *Mazurku C-dur* op. 15 nr 1, *Vivo, con grazia* w mazurku z *Vier Klavierstücke* op. 27, *Assai vivo* w *Mazourka* z op. 33). W jego mazurkach spotykamy także tempa umiarkowane (*Moderato e molto espressivo* w *Mazurku H-dur* op. 15 nr 2), umiarkowanie szybkie (*Allegretto, semplice* w *Mazurku E-dur* op. 85 nr 1, *Allegretto piacevole* w *Mazurku D-dur*

op. 85 nr 5), wolne i umiarkowanie wolne (np. *Con sentimento, quasi Andante* w Mazurku *g-moll* op. 85, *Mesto e tranquillo* w Mazurku *g-moll* op. 15 nr 3) w odróżnieniu od Lipskiego, którego mazurki nie wykazują tak dużego zróżnicowania agogicznego i najczęściej utrzymane są w tempie szybkim lub umiarkowanie szybkim (*Allegretto risoluto* w Mazurku *A-dur* op. 11 nr 3, tempo *Con anima* zastosowane w mazurkach op. 4 nr 2, op. 8 nr 5 i op. 11 nr 1, w tym ostatnim z dookreśleniem *ma non troppo*).

W twórczości fortepianowej Ignacego Friedmana, w porównaniu z dorobkiem Stanisława Lipskiego, występują stylizacje bardziej różnorodnych tańców – obok polskich, takich jak mazurek, polonez i krakowiak, także tańców obcych: menuet (np. nr 2 z cyklu *Aquarelles*), gigue (*Zwei Kalabreser tanzen eine Gigue* z cyklu *Bei den Marionetten*), walc, *ländler* (określenie: *Comodo. Tempo di Ländler* pojawia się w wydaniu nutowym miniatury nr 5 z cyklu *Stimmungen* op. 79), polka (nr 4: *Polka peu dansante* z cyklu *Aquarelles*). Choć tytuły 2 miniatur Friedmana z cyklu *Cinq Causeries* op. 10: nr 2 *Danse fantastique* oraz nr 5 *Elle danse* nie zawierają wprawdzie odniesienia do konkretnego tańca, ale jeden z odcinków *Danse fantastique* otrzymał określenie *Tempo di Valse*, które pojawia się także w *Elle danse*.

W twórczości fortepianowej obu kompozytorów zaznacza się znaczna rola faktury wirtuozowskiej. Ma ona wpływ na ukształtowanie formalne najtrudniejszych technicznie utworów Friedmana, takich jak cykle etud, cykle preludii oraz ballada. W tym kontekście wymienić należy przede wszystkim *Studien über ein thema von Paganini* op. 47b. Niektóre wariacje z tego cyklu są bowiem niezwykle trudne do wykonania pod względem technicznym. Jednak także w twórczości Stanisława Lipskiego, który był również pianistą-wirtuozem, można zauważyć eksponowanie techniki wirtuozowskiej, np. w części środkowej *Valse noble* melodia prowadzona jest w równoległych czterodźwiękach, co przypomina najtrudniejsze technicznie utwory Rachmaninowa. Grane w szybkim tempie równocześnie figuracje w obu rękach w *Esquisse fantastique* op. 16, szybkie figuracje oktaw równoległych w *Polonaise* nr 2 z op. 12, czy trudne figuracje przesuwanych równoległe współbrzmień w stałym rytmie szesnastkowym w tempie *Moderato assai* oraz gamki grane w oktawach równoległych w rytmie trzydziestodwójkowym w *Etiudzie* z op. 8 dedykowanej Jerzemu Lalewiczowi świadczą o mistrzowskiej znajomości przez Stanisława Lipskiego warsztatu pianistycznego. Reasumując, technika wirtuozowska

odegrała jednak zdecydowanie większą rolę w utworach Ignacego Friedmana. Kompozytor sam wykonywał na koncertach niektóre swoje utwory, w tym także te najtrudniejsze technicznie, jak wybrane etiudy lub *Wariacje* op. 24. Stanisław Lipski preferował w swoich miniaturach tempa umiarkowanie szybkie oraz umiarkowane; są one najczęściej utrzymane w nastroju lirycznym i tylko niektóre z tych utworów zawierają większe trudności techniczne.

W porównaniu z twórczością Stanisława Lipskiego styl muzyki fortepianowej Ignacego Friedmana wykazuje pewną ewolucję, począwszy od utworów wywodzących się z tradycji XIX-wiecznej miniatury instrumentalnej, po cykle *Strophes* op. 71 (wyd. 1917) i *Stimmungen* op. 79 (wyd. 1918), w których kompozytor wpisuje się w pewnym stopniu w nowe tendencje w ówczesnej muzyce fortepianowej poprzez rezygnację z nadawania tytułów programowych poszczególnym miniaturom i wprowadzanie tylko ich numeracji (analogicznie np. do skomponowanych w 1909 r. 3 utworów fortepianowych A. Schönberga czy powstałego w 1917 r. cyklu miniatur *Wizje ulotne* Siergieja Prokofiewa). W obu cyklach miniatur Friedmana w porównaniu z wcześniejszymi utworami zauważyć można ponadto tendencję do unowocześniania języka dźwiękowego, szczególnie w zakresie harmoniki oraz wprowadzania polifonizacji faktury. Jak pisze Stanisław Dybowski,

stopniowo, gdy F[riedman] coraz lepiej opanowywał formy, utwory swe nasycił śmielszą treścią, używając do jej wyrażenia gęstej harmoniki z odległymi odniesieniami tonacyjnymi, silnie schromatyzowanej melodyki, rozległej faktury pozwalającej prowadzić kilka niezależnych wątków muzycznych<sup>34</sup>.

Tadeusz Przybylski (1989), oceniając całokształt twórczości Friedmana, pisze również o ewolucji jego stylu kompozytorskiego, cytując w swojej wypowiedzi opinię Włodzimierza Poźniaka (1966):

Twórczość Friedmana podlegała znacznej ewolucji. Wychodząc ze wzorów chopinowskich i schumanowskich, poprzez pewne cechy stylu Griega i późnego Liszta, dochodzi Friedman mniej więcej od opusu 24 do „stosowania środków spotykanych u Regera, Francka, Rachmaninowa, J. Marxa, młodego Szymanowskiego, a nawet nawiązania do impresjonizmu. Nie można jednak zapominać, że utwory te powstawały już w drugim i trzecim

---

<sup>34</sup> S. Dybowski, *op. cit.*, s. 218.

dziesięcioleciu XX wieku, a więc nie należały wtedy w żadnym wypadku do kompozycji radykalnych<sup>35</sup>.

O wiele mniejszy ilościowo dorobek Stanisława Lipskiego w zakresie miniatury fortepianowej jest stylistycznie jednorodny i wykazuje niezmiennie pokrewieństwo z tradycją miniatury XIX-wiecznej i utworu charakterystycznego.

Utwory fortepianowe Ignacego Friedmana są obecne we współczesnym życiu muzycznym. Dużą rolę w propagowaniu jego twórczości oraz upowszechnianiu rekonstrukcji dokonanych przez niego nagrań odegrała firma Naxos. W 2016 r. wytwórnia Naxos wydała płytę CD pt. *Paganini at the Piano*, którą nagrał chorwacki pianista Goran Filipec. Wśród zamieszczonych na płycie utworów znalazły się *Studies on a Theme of Paganini* Friedmana. Chińska pianistka Yun-yi Qin nagrała w 2009 r. płytę CD, na której zamieściła miniaturę *Music Box* Friedmana. Joseph Banowetz nagrał na płytach CD oryginalne kompozycje Friedmana oraz dokonane przez niego transkrypcje utworów różnych kompozytorów. Na wydanej przez firmę Naxos płycie *Chopin. Mazurkas* w wykonaniu Friedmana zostało umieszczone także nagranie utworu *Alt Wien* w wykonaniu kompozytora.

Muzyka fortepianowa Stanisława Lipskiego nie funkcjonuje obecnie w repertuarze koncertowym ani nagraniowym. W serwisie internetowym You Tube umieszczonych zostało jedynie kilka nagrań jego utworów, co jest jedyną obecnie możliwością zapoznania się z nimi. Zapomniana obecnie twórczość fortepianowa Stanisława Lipskiego bez wątpienia zasługuje na przypomnienie jej współczesnym odbiorcom poprzez rejestrację utworów na płytach i włączenie ich do repertuaru koncertowego.

Podsumowując, zarówno Ignacy Friedman, jak i Stanisław Lipski byli twórcami, w których dorobku kompozytorskim duże znaczenie miała muzyka fortepianowa, w tym zwłaszcza gatunek miniatury. W ogromnym dorobku Friedmana zauważyć można utwory nierówne pod względem wartości artystycznej, gdyż komponował dużo i niektóre jego dzieła sprawiają wrażenie tworzonych w pośpiechu, co mogło wynikać z tego, iż twórczość kompozytorska towarzyszyła jego intensywnej działalności koncertowej. W jego utworach pojawiają się reminiscencje tematów muzycznych innych kompozytorów, co dostrzegła współczesna krytyka. A. Chybiński

---

<sup>35</sup> T. Przybylski, *Ignacy Friedman (1882–1948)...*, s. 76.

piisał o „osłoniętych gazą zręcznej robótki reminiscencjach” muzyki kompozytorów rosyjskich w *Paysage slave* oraz utworu *Sonata eroika* Vitězslava Nováka w *Esquisse*<sup>36</sup>. W tytułach cyklów miniatur Friedmana występują także częste nawiązania do znanych utworów innych kompozytorów. Mimo to jego twórczość była dobrze przyjmowana przez polską krytykę. Współczesny krytyk jego twórczości Adolf Chybiński, oceniając twórczość fortepianową, dostrzegł „naturalną i płynną inwencję, tu i ówdzie o ludowym polskim zabarwieniu” w *Trois morceaux* op. 26 oraz „interesujące kontrapunkty” w *Wariacjach* op. 30. Do najbardziej oryginalnych spośród miniatur fortepianowych Friedmana należą utwory ujęte w trzech opusach składających się na cykl *Polnische Lyrik* oraz *3 morceaux* op. 26 z lirycznym, pełnym zadumy tematem głównym *Paysage slave*, a także komponowane przez Friedmana cykle *Mazurków*.

Miniatury fortepianowe Stanisława Lipskiego w porównaniu z miniaturami Friedmana wyróżniają się bardziej oryginalną inwencją melodyczną. Melodyka jego utworów jest często nacechowana liryzmem i szlachetnym wyrazem, łączonym nierzadko z pewną prostotą jej ukształtowania, co odsyła do wyróżnionego w twórczości Chopina przez M. Tomaszewskiego idiomu *semplice*<sup>37</sup>. W porównaniu do miniatur Friedmana stwierdzić można znacznie węższy zakres ewokowanych w tytułach miniatur Lipskiego sfer znaczeniowych. Utwory fortepianowe Lipskiego wykazują znaczny wpływ Chopina, do którego stylistyki twórczości często nawiązywał w swoich miniaturach, natomiast wpływ Chopina w twórczości Friedmana nie był już aż tak wyraźny i współlistniał z inspiracjami muzyką innych kompozytorów, także współczesnych. Obaj kompozytorzy chętnie wprowadzali do swojej twórczości fortepianowej elementy polskie w postaci stylizacji polskich tańców narodowych. Tendencja ta została pogłębiona w twórczości Friedmana poprzez wprowadzanie w miniaturach cytatów i aluzji do polskich pieśni powszechnych i ludowych. W twórczości obu kompozytorów widoczny jest świetny warsztat kompozytorski połączony ze znakomitą znajomością możliwości wykonawczych gry na fortepianie. W miniaturach fortepianowych kontynuowali zdobycze kompozytorów romantycznych, jednak zróżnicowana tematyka utworów programowych Friedmana oraz oryginalny, liryczny styl muzyki fortepianowej Lipskiego

---

<sup>36</sup> A. Chybiński, *Kompozycje fortepjanowe Ignacego Friedmana...*, s. 3.

<sup>37</sup> M. Tomaszewski, *Wokół fenomenu i paradoksu muzyki Chopina...*, s. 15–16.

pozwalają stwierdzić, że utwory te zachowały trwałą wartość w literaturze fortepianowej pierwszej połowy XX w.

## **Bibliografia**

- A.Z., *Stanisław Lipski, Op. 8: 5 utworów fortepianowych*, A. Piwarski i Sp., Kraków, omówienie utworów zamieszczone w dziale *Nowości wydawnicze*, „Przegląd Muzyczny” 1912, z. 9.
- Błaszczyk Leon Tadeusz, *Żydzi w kulturze muzycznej ziem polskich w XIX i XX wieku. Słownik biograficzny*, Stowarzyszenie Żydowski Instytut Historyczny w Polsce, Warszawa 2014 <https://docplayer.pl/24819973-Zydzi-w-kulturze-muzycznej-ziem-polskich.html> (dostęp: 12.01.2021).
- Chrenkoff Magdalena, *Lipski Stanisław Samuel*, w: *MGG Online*, red. Laurenz Lütteken, Bärenreiter/Stuttgart: J.B. Metzler, Kassel–Bazylea–Nowy Jork–Praga 2016.
- Chybiński Adolf, *Kompozycje fortepjanowe Ignacego Friedmana*, „Przegląd Muzyczny” 1910, R. III, nr 9, Warszawa 1 maja 1910, s. 3–4, <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/227827/edition/216337/content> (dostęp: 11.01.2021).
- Chybiński Adolf, Omówienie wydań *Impressions* op. 38, *Trois morceaux* op. 39 i *Romance* na skrzypce i fortepian op. 32 Ignacego Friedmana, zamieszczone w dziale *Nowości wydawnicze*, „Przegląd Muzyczny” 1911, nr 4, s. 10.
- Chybiński Adolf, Omówienie utworów: *Zabawki dziecinne*, transkrypcji dwóch pieśni skandynawskich na fortepian oraz *Passacaglii* op. 44 Ignacego Friedmana, zamieszczone w dziale *Nowości wydawnicze*, „Przegląd Muzyczny” 1911, nr 18, s. 12–13.
- Czy wiesz, kto to jest?*, red. Stanisław Łoza, Wydawnictwo Głównej Księgarni Wojskowej, Warszawa 1938.
- Drobner Mieczysław, *Konserwatorium Towarzystwa Muzycznego i inne szkoły muzyczne w Krakowie (1888–1939)*, w: *75 lat Wyższej Szkoły Muzycznej w Krakowie*, red. Mieczysław Drobner, Aleksander Frączkiewicz i Adam Rieger, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1963, s. 18 i nast.
- Drobner Mieczysław, Przybylski Tadeusz, *Życie muzyczne Krakowa w okresie międzywojennym*, w: *Kraków muzyczny 1918–1939*, red. Mieczysław Drobner i Tadeusz Przybylski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980, s. 5–19.
- Dybowski Stanisław, *Friedman Ignacy*, w: *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, red. Marek Podhajski, t. II: *Biogramy*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. F. Chopina / Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. S. Moniuszki, Gdańsk–Warszawa 2005, s. 217–220.
- Dybowski Stanisław, *Friedman Ignacy (1882–1948)*, w: *idem, Słownik pianistów polskich*, Selene, Warszawa 2003, s. 169–174.
- Evans Allan, *Friedman, Ignacy*, w: *Grove Music Online*, red. Deane Root, Oxford University Press 2021.

- Evans Allan, *Ignaz Friedman: Romantic Master Pianist*, Bloomington (Indiana) 2009.
- Jachimecki Zdzisław, *Friedman Ignacy (1882–1948)*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. VII, red. główny (z. 1–4) Władysław Konopczyński, Kraków 1948–1958, s. 142–143.
- Jakubczyk-Ślęczka Sylwia, *Musical Life of the Jewish Community in Interwar Galicia. The Problem of Identity of Jewish Musicians*, „Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ” 2017, nr 3, s. 135–157.
- Janicka-Słysz Małgorzata, *Fryderyk Chopin – nauczyciel piękna*, w: *Chopin w polskiej szkole i kulturze*, red. Zofia Budrewicz, Maria Sienko, Romualda Ławrowska, Kraków 2011, s. 23–34.
- Janicka-Słysz Małgorzata, *Lipski Stanisław*, w: *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, red. Marek Podhajski, t. II: *Biogramy*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. F. Chopina / Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. S. Moniuszki, Gdańsk–Warszawa 2005, s. 524–525.
- Kański Józef, *Wspomnienie o Ignacym Friedmanie*, „Ruch Muzyczny” 1962, nr 23.
- Kędra Antoni, *Ignacy Friedman. Pianista, wirtuoz i kompozytor*, „Zeszyt Naukowy Akademii Muzycznej w Łodzi”, nr 14, Łódź 1987.
- Klein Karol, *Ignacy Friedman*, „Ruch Muzyczny” 1948, nr 10.
- Marczyńska Jadwiga, *Lipski Stanisław*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM, część biograficzna*, red. Elżbieta Dziębowska, t. V: *klł*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1997, s. 366–367.
- Marzec Mateusz, *Stanisław Lipski (1880–1937): pianista i twórca pieśni*, praca magisterska, Uniwersytet Jagielloński, 2018.
- Myczka Irena, *Friedman Ignacy*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM, część biograficzna, efg*, red. Elżbieta Dziębowska, PWM, Kraków 1987, s. 163.
- Oberc Anna, *Pieśni solowe Stanisława Lipskiego*, w: *Krakowska szkoła kompozytorska 1888–1988. W 100-lecie Akademii Muzycznej w Krakowie*, red. Teresa Malecka, Kraków 1992, s. 39–46.
- Olko Paulina, *Dokumentacja działalności Ignacego Friedmana w latach 1901–1939*, praca magisterska, Uniwersytet Jagielloński, 2017.
- Poniatowska Irena, *Twórczość muzyczna w drugiej połowie XIX wieku, Romantyzm, część druga A, 1850–1900*, „Historia Muzyki Polskiej”, t. V, Warszawa 2010.
- Poźniak Włodzimierz, *Muzyka fortepianowa po Chopinie*, w: *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, t. II, red. Stefania Łobaczewska, Tadeusz Strumiłło, Zygmunt Marian Szwejkowski, Kraków 1966.
- Przybyłski Tadeusz, *Ignacy Friedman (1882–1948). Pianista, wirtuoz i kompozytor*, „Muzyka Fortepianowa VIII. Prace Specjalne Akademii Muzycznej w Gdańsku” nr 46, red. Janusz Krassowski, Gdańsk 1989, s. 55–82.
- Przybyłski Tadeusz, *Lipski Stanisław (Samuel) (1880–1937)*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. XVII, red. nac. Emanuel Rostworowski, Zakład Narodowy imie-

- nia Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1972, s. 441–442.
- Przybylski Tadeusz, *Noty biograficzne*, w: *Kraków muzyczny 1918–1939*, red. Mieczysław Drobner i Tadeusz Przybylski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980, s. 237–284.
- Skarbowski Jerzy, *Sylwetki pianistów polskich*, t. II: *Od I.J. Paderewskiego do A. Wielhorskiego*, Jerzy Skarbowski, Kraków 2002.
- Szopski Felicjan, *Utwory fortepianowe*, w dziale: *Sprawozdania z wydawnictw muzycznych*, „Kwartalnik Muzyczny” 1911, R. I, z. 2, s. 210 (artykuł zawiera krótkie omówienie *Scènes snfantines* op. 22 Ignacego Friedmana wydanych nakładem Leona Idzikowskiego).
- Szubra Jacek, *Ignacy Friedman pianista-kompozytor (1882–1948) i jego twórczość fortepianowa*, praca magisterska, Akademia Muzyczna w Krakowie, 1988.
- Thiernel Matthias, *Friedman, Ignacy, Ignaz, eigentl. Solomon Isaac Freudmann*, w: *MGG Online*, red. Laurenz Lütteken, Bärenreiter/Stuttgart: J.B. Metzler, Kassel–Bazylea–Nowy Jork–Praga 2016.
- Tomaszewski Mieczysław, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, wyd. 2, Kraków 2005.
- Tomaszewski Mieczysław, *Wokół fenomenu i paradoksu muzyki Chopina*, w: *Chopin w polskiej szkole i kulturze*, red. Zofia Budrewicz, Maria Sienko, Romualda Ławrowska, Kraków 2011, s. 13–21.
- Wojsznis Bogusława, *Pieśni solowe Stanisława Lipskiego*, praca magisterska, Uniwersytet Jagielloński, 1966.

## **Piano Miniatures by Ignacy Friedman and Stanisław Lipksi – a Comparative Study**

### **Abstract**

The aim of the article is to compare the piano works of two Polish composers: Ignacy Friedman and Stanisław Lipksi, on an example of piano miniatures composed by them. Both Ignacy Friedman and Stanisław Lipksi wrote compositions that can be described as characteristic pieces. In their creative work they employed genres, as well as technical and expressive means typical of 19th century music, therefore their work can be considered in the context of a romantic instrumental miniature. The analytical approach adopted in the article refers to the six main extra-musical spheres distinguished by Irena Poniatowska (2010), to which the title of a 19th-century lyrical miniature could refer. Relating these categories to the miniatures by Ignacy Friedman and Stanisław Lipksi, we find a number of similarities with the tendencies in 19th-century music. The inspiration from the

Joanna Miklaszewska

music of Romantic composers in the works of both composers was also subjected to a comparative analysis. While Stanisław Lipski's piano works are dominated by the Chopin-oriented approach, in the works of Ignacy Friedman there are also very distinct inspirations taken from the music of other composers, especially the Romantic ones. Similar to nineteenth-century musical works, virtuoso texture is of great importance in the development of the musical material of piano works of Ignacy Friedman and Stanisław Lipski. Compared to Friedman's miniatures, Stanisław Lipski's piano miniatures are distinguished by a more original melodic invention. The melody of his works is often characterized by lyricism and noble expression, often combined with a certain simplicity of its formation.

**Keywords:** Ignacy Friedman, Stanisław Lipski, piano miniature, character piece, program music

Ewa Nidecka

Uniwersytet Rzeszowski

Titurel – zapomniana rola.  
Herman Horner (1892–1942)  
– wybitny bas-baryton z Rzeszowa



Ryc. 1. Herman Horner, autor zdjęcia i data nieznane

Herman Horner<sup>1</sup> to wybitny polski śpiewak operowy pochodzenia żydowskiego, urodzony w Rzeszowie, w Polsce zupełnie nieznany. Ponieważ wiele faktów z jego życia i kariery wokalne jest w formie szczątkowej lub fragmentarycznej, część podanych w niniejszym artykule informacji będzie opierać się na przypuszczeniach, popartych jednak w miarę możliwości wiarygodnymi faktami.

---

<sup>1</sup> W nielicznych dokumentach stosowano pisownię nazwiska Horner przez „ö” (Hörner).

Pierwszą nieścisłością, którą napotykaamy, jest data jego narodzin. Większość źródeł podaje, że przyszedł na świat 30 stycznia 1892 r. w Rzeszowie w rodzinie żydowskiej (m.in. Landesarchiv Baden-Württemberg, Staatsarchiv Ludwigsburg). Inny rok urodzenia – 1889 podaje Leon Tadeusz Błaszczyk w pracy *Żydzi w kulturze muzycznej ziem polskich w XIX i XX wieku. Słownik biograficzny*, zaś w dokumencie rejestru Centralnej Bazy Danych Ofiar Holokaustu z Yad Vashem widnieje data 1890<sup>2</sup>. Jednak dokumentacja zgromadzona w Archiwum Państwowym w Rzeszowie jednoznacznie wskazuje, że Herman Horner urodził się 30 stycznia 1892 r.<sup>3</sup>

Inną nieścisłością jest obywatelstwo Hornera. Jedne źródła podają, że miał pochodzenie austro-węgierskie, inne – niemieckie<sup>4</sup>. Jednak tak jak poprzednio, definitywnie kwestię obywatelstwa rozwiązują dokumenty zgromadzone w Archiwum Państwowym w Rzeszowie, w których podane jest obywatelstwo polskie, wyznanie mojżeszowe<sup>5</sup>. Nieznane są jego losy zarówno z okresu dzieciństwa, jak i wczesnej młodości. Natomiast pewną informacją jest utrzymywanie przez Hermana Hornera łączności z Rzeszowem w trakcie rozwoju kariery artystycznej, ponieważ tu była jego bliższa i dalsza rodzina i tu spędził ostatnie lata życia.

---

<sup>2</sup> Landesarchiv Baden-Württemberg, Staatsarchiv Ludwigsburg, E 18 VI, Hof-/Staatstheater Stuttgart: Personalakten/ 1843–1982, 1. Personalunterlagen, 1.8 Buchstabe H, 1.8.4 Ho, Archivischer Identifikator 2-323419; <https://www2.landesarchiv-bw.de/ofs21/olf/struktur.php?bestand=17463&sprungId=819572&letztesLimit=suchen> (dostęp: 19.05.2020); dokument nr 21349/9, Hermann Horner, Centralna Baza Danych Ofiar Holokaustu Yad Vashem; L.T. Błaszczyk, *Żydzi w kulturze muzycznej ziem polskich w XIX i XX wieku. Słownik biograficzny*, Stowarzyszenie Żydowski Instytut Historyczny w Polsce, Warszawa 2014, s. 113; <https://yvng.yadvashem.org/nameDetails.html?language=en&itemId=8796767&ind=15>; [https://yvng.yadvashem.org/index.html?language=en&advancedSearch=true&sln\\_value=Rachkovski&sln\\_type=synonyms&sfn\\_value=Sofia&sfn\\_type=synonyms](https://yvng.yadvashem.org/index.html?language=en&advancedSearch=true&sln_value=Rachkovski&sln_type=synonyms&sfn_value=Sofia&sfn_type=synonyms) (dostęp: 26.05.2020); [https://en.wikipedia.org/wiki/Hermann\\_Horner](https://en.wikipedia.org/wiki/Hermann_Horner) (dostęp: 15.05.2020); <https://yvng.yadvashem.org/nameDetails.html?language=en&itemId=11526830&ind=1> (dostęp: 15.06.2020).

<sup>3</sup> Archiwum Państwowe w Rzeszowie (dalej AP w Rzeszowie), 1 Zespół, Akta miasta Rzeszowa sygn. 3893.

<sup>4</sup> Niemieckie pochodzenie Hermana Hornera podaje m.in. Narodowe Archiwum Cyfrowe; por. [https://www.szukajwarchiwach.gov.pl/jednostka/-/jednostka/6219728/obiekty/472976#opis\\_obiektu](https://www.szukajwarchiwach.gov.pl/jednostka/-/jednostka/6219728/obiekty/472976#opis_obiektu) (dostęp: 15.06.2020).

<sup>5</sup> AP w Rzeszowie, 1 Zespół, Akta miasta Rzeszowa (spis ludności) z roku 1900, sygn. 1491–1492.

## Historia rodziny Hornerów

Rodzicami Hermana Hornera byli Maurycy Horner (1848–1919) i Pesla (Pepi/Peppi<sup>6</sup>) z domu Schweber (1861–1941). Maurycy urodził się w Stanisławowie i stamtąd przybył do Rzeszowa. Pesla urodziła się w Rzeszowie i miała rodziców o imieniu Matys i Chana z domu Schreier. Zanim rodzice Hermana zamieszkali w Rzeszowie, w spisie ludności miasta Rzeszowa z 1870 r. figuruje inna rodzina Hornerów z „głową domu” Socherem i jej członkami: Hersi i Esterą<sup>7</sup>. Niewykluczone, że była to dalsza rodzina ojca Hermana.

Maurycy i Pesla mieli co najmniej czworo dzieci o imionach: Franciszka, Leon, Herman, Maciej (Marcel). Maurycy był restauratorem i hotelarzem. W Rzeszowie cała rodzina mieszkała na pl. Kilińskiego 6, gdzie mieścił się hotel Imperial wraz z restauracją (obecnie oddział PZU /2020/). Jak wynika ze spisu ludności z 1910 r., rodzina Hornerów powiększyła się o kolejne dzieci, wnuki Pesli i Maurycego: obok Macieja (Marcela) i Leona pod wspomnianym adresem mieszkali jeszcze Leopoldyna i Hirsch. Po śmierci męża Maurycego w 1919 r. Pesla przejęła tzw. realności i kahał. W spisie ludności z 1890 r. pod adresem zamieszkania rodziny Hornerów figuruje jeszcze Olga, ale w żadnych dokumentach nie ma o niej wzmianki (mogła być dzieckiem Pesli i Maurycego lub innym członkiem rodziny)<sup>8</sup>.

Pesla Horner przez jakiś czas przebywała także w Krakowie w kamienicy zlokalizowanej przy ul. Stradom pod numerem 1. W Krakowie urodził się też jeden z jej synów Leon (18 lutego 1890 r.). Z dokumentów wynika, że Pesla oficjalnie do Rzeszowa wróciła 1 stycznia 1893 r., ale musiała prze-

---

<sup>6</sup> „Pepi” to najczęściej wymieniany w dokumentach wariant imienia matki Hermana Hornera.

<sup>7</sup> AP w Rzeszowie, 1 Zespół, Akta miasta Rzeszowa (spis ludności) z roku 1870, sygn. 1498; z elektronicznej bazy danych spisu ludności z końca XIX w. zgromadzonej w AP w Rzeszowie wynika, że domniemana rodzina Maurycego Hornera była dość liczna. Socher miał żonę Keile i syna Salamona, kolejne „głowy domu” (prawdopodobnie bracia Maurycego) to Hersik i Schebne, którzy mieli – odpowiednio – żonę Sasel i córkę Itle oraz żonę Pesel i córki: Male, Minie, Esterę, Judes, synów Abrachama i Schabre. Spis zawiera jeszcze syna Herscha Hornera i synową Feige oraz córki Laje i Breindel.

<sup>8</sup> AP w Rzeszowie, 1 Zespół, Akta miasta Rzeszowa (spis ludności) z roku 1890, sygn. 3893, 1491–1492; *ibidem*, spis ludności 1910 r., sygn. 1494.

bywać tu wcześniej, skoro 30 stycznia 1892 r. urodził się w tym mieście syn Herman, który stał się najślawniejszym członkiem rodziny Hornerów<sup>9</sup>.

Jak wynika z dokumentacji zgromadzonej w Archiwum Państwowym w Rzeszowie, po śmierci ojca Maurycego Hornera w 1919 r. współwłaścicielem (wraz z Pesłą) kahału i hotelu Imperial przy pl. Kilińskiego 6 w Rzeszowie został młodszy brat Hermana Maciej (Marcel). Urodził się 8 kwietnia 1898 r. w Rzeszowie i wszedł w związek małżeński z Aliną (Miną) z domu Nachman (ur. 14 stycznia 1897 r., imiona rodziców Chaim i Ernestyna). Mieli dwoje dzieci: Leopoldynę Helenę (ur. 5 października 1933 r.) i Jerzego Edwarda (ur. 22 kwietnia 1935 r.)<sup>10</sup>.

A B C D E F G H I J K L M N O P R S T U V W X Y Z					
Nazwisko <i>Horner</i>		Nr. księgi kontroli ruchu ludności		przych. do gm. <i>198</i> opuszcza. gm. <i>225</i>	
Imiona, kolejność i płeć osoby wzdol. metryki urodzenia. Dla mężatek nazwisko panieńskie i z poprzedniego (ci) małżeństwa (w).		MĘZCZYŻNA		KOBIETA	
Imiona rodziców i nazwisko panieńskie matki:		<i>Maurycy</i> <i>Maurycego Schweberego</i>		<i>Stefania</i> <i>z domu Schweberego</i>	
Urodził (a) się:		dn. .... m-ca ..... l. .... r.		dn. <i>8</i> m-ca <i>4</i> r. <i>1898</i> .	
Miejsce urodzenia (miejscowość, gmina, powiat względnie kraj):		<i>Rzeszów</i> <i>pow. Rzeszów</i>		<i>Rzeszów</i> <i>pow. Rzeszów</i>	
Prawne miejsce zamieszkania:				<i>Rzeszów</i>	
Wyznanie: (według metryki)				<i>moj.</i>	
Dowód osobisty, (nazwa dowodu, numer, data i urząd wystawiający):				<i>Przed. nast. 1898</i> <i>1992 roku 10 1898</i> <i>Przed. mat. 1898</i>	
Stosunek do powszechnego obowiązku wojskowego:		Przynależność państwowa:		<i>polka</i>	
a) stopień wojskowy		(nazwa dowodu, numer, data i urząd wystawiający):			
b) Nr. pl. k. w. ewid. lub senatu woj. k. ewid. oficerów woj. Nr. taby poborowej lub Nr. rejestru					
c) P. K. U.					
D Z I E C I		D Z I E C I		D Z I E C I	
IMIONA		Data i miejsce urodzenia		Adnotacje	
IMIONA		Data i miejsce urodzenia		Adnotacje	
1 <i>Leon</i>		<i>dn. 9. 1. 1890 r.</i> <i>Rzeszów pow. Rzeszów</i>		5	
2 <i>Maurycy</i>		<i>dn. 8. 4. 1898 r.</i> <i>Rzeszów pow. Rzeszów</i>		6	
3				7	
4				8	

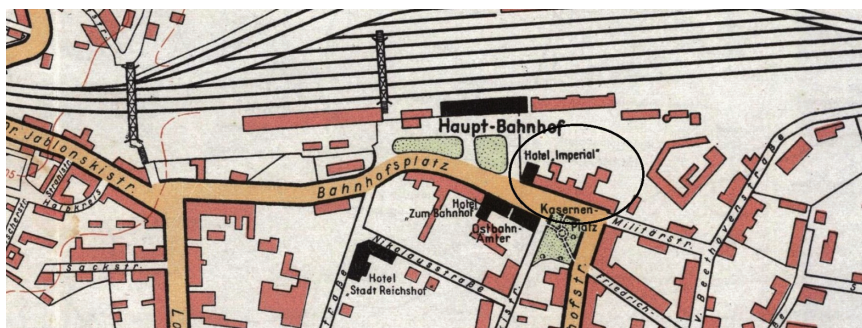
Ryc. 2. AP w Rzeszowie, Akta miasta Rzeszowa (spis ludności) z 1900 r., Pepi Horner, z domu Schweber

<sup>9</sup> AP w Rzeszowie, 1 Zespół, Akta miasta Rzeszowa (spis ludności) z roku 1890, sygn. 3893, 1491–1492; Akta Spadkowe Pepi ze Schweberów Hornerowej, sygn. 3066, 231.

<sup>10</sup> AP w Rzeszowie, 1 Zespół, Akta miasta Rzeszowa (spis ludności) z roku 1900, sygn. 1491–1492; Akta spadkowe Pepi ze Schweberów Hornerowej...



także gości poruszających się konno. Jak opisuje Franciszek Kotula, Żydzi, którzy w okresie międzywojnia stanowili w Rzeszowie liczną grupę, za sprawą własnych majątków i kapitałów mieli ogromne wpływy. Restauracje żydowskie cieszyły się też znacznym powodzeniem wśród miejscowej ludności<sup>13</sup>. Tak bogato wyposażony hotel zapewne odwiedzali liczni goście znajdujący się przejazdem w Rzeszowie. Zatem warunki materialne rodziny Hornerów do wybuchu II wojny światowej były bardzo dobre, co musiało skutkować wysokim jak na owe czasy poziomem życia.



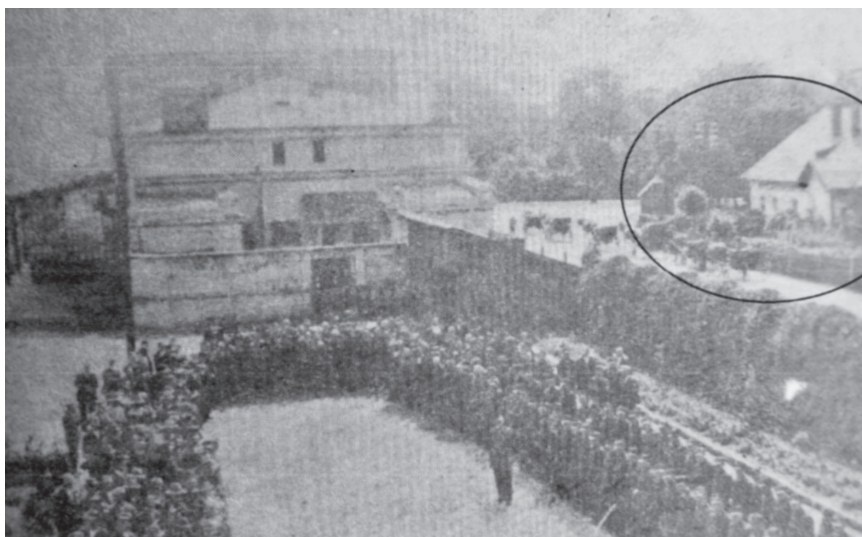
Ryc. 4. Mapa Rzeszowa z 1944 r., hotel Imperial, pl. Kilińskiego 6 wbudowany w ciąg kamienic

Herman Horner przyszedł na świat jako trzecie dziecko Maurycego i Pesli Hornerów. Jako jedyny kształcił się muzycznie. Nieznany jest okres jego dzieciństwa. Wiele wskazuje na to, że dorastał w artystycznej atmosferze, ponieważ w restauracji hotelu Imperial znajdował się fortepian i Herman prawdopodobnie był obserwatorem, a być może i uczestnikiem rozmaitych form muzykowania na różnego rodzaju spotkaniach rodzinnych i towarzyskich. Stąd przypuszczenie, że atmosfera domu w jakimś stopniu ukształtowała zainteresowania Hermana.

Herman Horner prawdopodobnie ogólne wykształcenie zdobył w jednej z dwóch szkół żydowskich, które działały na początku XX w. w Rzeszowie, gdyż nie figuruje wśród absolwentów najbardziej znanej i najstarszej szkoły w Rzeszowie, którą na przełomie XIX i XX w. było Cesarsko-Królewskie Wyższe Gimnazjum (wcześniej – Collegium Ressoviense, pro-

<sup>13</sup> Por. F. Kotula, *Tamten Rzeszów*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Rzeszów 1985, s. 79, 322–335.

wadzone przez zakon oo. Pijarów)<sup>14</sup>. Jedna była usytuowana na rogu ulic Zamkowej i 3 Maja, zaś druga na ul. Tannenbauma, w budynku ufundowanym przez majątnego Żyda Adolfa Tannenbauma, w którym mieścił się m.in. żydowskie gimnazjum, sala widowiskowa i biblioteka (obecnie ul. Okrzei – budynek Wojewódzkiego Domu Kultury)<sup>15</sup>.



**Ryc. 5. Kolejowe Przystosobienie Wojskowe podczas uroczystości obok dworca kolejowego w Rzeszowie. Z prawej strony hotel i plac dla dorożek konnych. Obok tego hotelu mieścił się hotel Imperial (niewidoczny na zdjęciu). Właścicielami obydwu hoteli byli Żydzi. Zdjęcie z 1930 r. (z archiwum F. Kotuli)**

Herman Horner dość wcześnie opuścił rodzinny Rzeszów. Było to podyktowane zainteresowaniami wokalnymi i chęcią profesjonalnego kształcenia muzycznego w zakresie śpiewu solowego. Ponieważ ojciec Hermana pochodził ze Stanisławowa, Herman, opuszczając Rzeszów, mógł mieszkać u rodziny ojca i rozpocząć we Lwowie naukę śpiewu (szerzej ten temat zostanie rozwinięty w następnym podrozdziale).

<sup>14</sup> Por. *Leksykon nauczycieli i wychowanków I Gimnazjum i Liceum w Rzeszowie urodzonych pomiędzy XVII wiekiem a 1945 rokiem* (2015); [https://1lo.rzeszow.pl/index.php?option=com\\_content&view=article&id=731:leksykon-nauczycieli-i-wychowan%C3%B3w-i-gimnazjum-i-liceum-w-rzeszowie-urodzonych-pomi%C4%99dzy-xvii-wiekim-a-1945-rokiem-2015&catid=7&Itemid=1694](https://1lo.rzeszow.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=731:leksykon-nauczycieli-i-wychowan%C3%B3w-i-gimnazjum-i-liceum-w-rzeszowie-urodzonych-pomi%C4%99dzy-xvii-wiekim-a-1945-rokiem-2015&catid=7&Itemid=1694) (dostęp: 15.12.2020).

<sup>15</sup> F. Kotula, *Tamten Rzeszów...*, s. 178.



**Ryc. 6. Budynek szkoły żydowskiej na rogu ulic 3 Maja i Zamkowej w Rzeszowie. Zdjęcie z końca XX w., autor nieznany**

W czasie pobytu we Lwowie w latach 1919–1924 artysta poznał, następnie 14 lutego 1926 r. poślubił rodowitą lwowiankę (zob. ryc. 7) o imionach Anna (Anda) Khana z domu Koller (ur. 3 października 1894 r. we Lwowie, imiona rodziców – Samuel i Regina). Małżonkowie doczekali się trójki dzieci: syna o imionach Marian (Mario, Maria) Wilhelm (ur. 12 kwietnia 1927 r. we Lwowie), córki Ewy Heleny (ur. 18 kwietnia 1930 r. w Stuttgarcie) i najmłodszego Ludwika Lucjana (ur. 18 sierpnia 1931 r. w Stuttgarcie)<sup>16</sup>. Jak wynika z miejsc urodzenia dzieci, początkowo rodzina Hornerów

---

<sup>16</sup> Większość źródeł błędnie podaje informację, że wszystkie dzieci Hermana Hornera urodziły się w Stuttgarcie. Por. AP w Rzeszowie, 1 Zespół, Akta miasta Rzeszowa (spis ludności) z roku 1900, sygn. 1491–1492; [https://en.wikipedia.org/wiki/Hermann\\_Horner](https://en.wikipedia.org/wiki/Hermann_Horner); [https://yvng.yadvashem.org/index.html?language=en&s\\_lastName=horner&s\\_firstName=ewa&s\\_place=&s\\_dateOfBirth=&cluster=true](https://yvng.yadvashem.org/index.html?language=en&s_lastName=horner&s_firstName=ewa&s_place=&s_dateOfBirth=&cluster=true) (dostęp: 15.06.2020); [https://yvng.yadvashem.org/index.html?language=en&s\\_lastName=horner&s\\_firstName=mario&s\\_place=&s\\_dateOfBirth=&cluster=true](https://yvng.yadvashem.org/index.html?language=en&s_lastName=horner&s_firstName=mario&s_place=&s_dateOfBirth=&cluster=true) (dostęp: 15.06.2020).

nie mieszkała razem. Świadczy o tym miejsce urodzenia pierwszego syna Mariana Wilhelma w roku 1927 we Lwowie, kiedy śpiewak w tym czasie realizował kontrakt poza Lwowem w Neues Deutsches Theater w Pradze i w Opernhaus w Norymberdze. Rozłąka była dla rodziny na tyle trudna, że przy realizacji następnych kontraktów mieszkali już razem w miejscach zatrudnienia Hermana, a więc w ośrodkach, w których działały teatry operowe. Tak więc rodzina Hornerów na pewno mieszkała razem w Stuttgarcie, gdzie urodziła się dwójka młodszych dzieci, i w Morawskiej Ostrawie, gdzie artysta realizował ostatni kontrakt przed tragiczną śmiercią<sup>17</sup>.

A B C D E F G H I J K L M N O P R S T U V W Y Z 2							
Nazwisko <i>Horner</i>		Nr księgi kontroli ruchu ludności		przrb. do gm. opuszc. gm.		Wzrost 259	
Imiona, kolejność i pismo imion według metryki urodzenia dla mężczyzny (nazwisko panieńskie i z poprzedniego (ich) małżeństwa (w)).		MEŹCZYŻNA <i>Herman</i>		KOBIETA <i>Lena Keller</i>		Zawód i stanowisko w zawodzie, stanowisko główne przed otrzymaniem <i>artyst-Oper</i>	
Imiona rodziców i nazwisko panieńskie matki.		<i>Margareta Sepp</i> <i>Schwidler</i>		<i>Louise Emma</i> <i>Singer</i>			
Urodził (a) się:		dn. 20 m-ca 1 1892 r.		dn. 3 m-ca 10 1894 r.			
Miejsce urodzenia (miejscowość, gmina, powiat względnie kraj)		<i>Rzeszów</i>		<i>Lewberg</i>			
Prawne miejsce zamieszkania:						Stan cywilny i imię drugiego z małżonków; data i miejsce sporządzenia odpowiedniego aktu <i>verh. mit Herman</i>	
Wyznanie (według metryki)		<i>mosaisch</i>		<i>mosaisch</i>			
Dowód osobisty, (nazwa dowodu, numer, data i urząd wystawiający).							
Stosunek do powszechnego obowiązku wojskowego:				Przynależność państwowa:			
a) stopień wojskowy b) Nr pt, ks, ewid. lub aneksu wzgl. listy ewid. oficerów, wag. Nr listy poborowej lub Nr rejestru c) P, K, U.				(nazwa dowodu, stwierdzającego przynależność państwową, numer, data i urząd wystawiający) <i>Polen</i>			
I M I O N A		D Z I E C I		I M I O N A		Adnotacje	
Data i miejsce urodzenia		Adnotacje		Data i miejsce urodzenia		Adnotacje	
1 <i>Maria Wilhelma</i> <i>Lewberg</i> 12. 4. 27				5			
2 <i>Lena Helene</i> <i>Stuttgart</i> 12. 4. 30				6			
3 <i>Ludwig</i> <i>Stuttgart</i> 18. 8. 31				7			
4				8			

Ryc. 7. AP w Rzeszowie, Herman Horner, Akta miasta Rzeszowa (spis ludności) z 1900 r.

<sup>17</sup> Nie wiadomo, gdzie mieszkała rodzina Hornerów podczas realizacji kontraktu w teatrze operowym w Norymberdze w latach 1927–1929. Por. AP w Rzeszowie, 1 Zespół, Akta miasta Rzeszowa (spis ludności) z roku 1900, sygn. 1491–1492.

Poprzednie miejsce zamieszkania (miejscowość, gmina, powiat, ulica i Nr domu)		Data zamieszkania w gminie	Data zapisania do rejestru (jeżeli urodził się w gminie pisząc od urodzenia)	Następne miejsce zamieszkania (miejscowość, gmina, powiat, ulica, Nr domu. W razie śmierci pisząc „zmarł”)	Data opuszczenia gminy, albo data i miejsce zgony	Data skreślenia z rejestru
Morawska Polana		20.4.39				240
Zmiany adresów w obrębie gminy:				Adnotacje o karach:		
Komisarz P.P.	Ulica		Data			
	Nr domu		werow.	wyprow.		
20.4.39	Pelikan Kółkopłab		16/3	do...		
U W A G I						

Ryc. 8. AP w Rzeszowie, Herman Horner, Akta miasta Rzeszowa (spis ludności) z 1900 r.

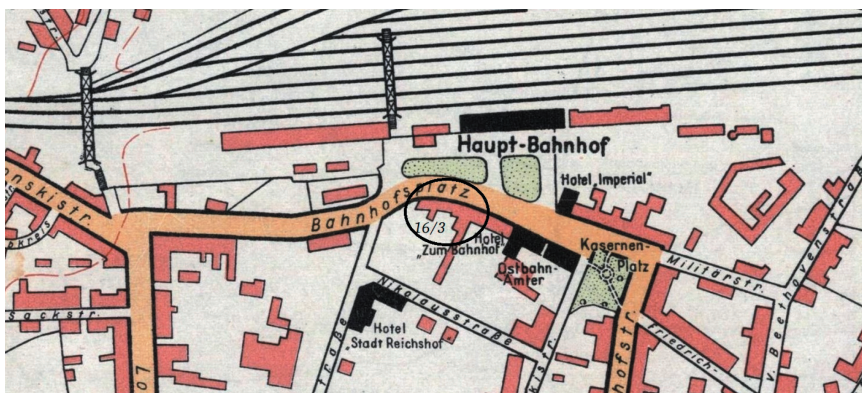
Jak wynika z Akt spadkowych, Herman Horner pozostawił spory majątek, drugi po matce Pesli pod względem wartości<sup>18</sup>. Jedyną spadkobierczynią majątku rodziny Hornerów po wojnie była Maria z Pelikanów Kamińska, która w dniu sporządzenia aktu spadkowego mieszkała w siedzibie rodziny, w Rzeszowie w lokalu na pl. Kilińskiego 6 i odziedziczyła majątek łącznej wartości 98 198 zł<sup>19</sup>.

Wedle informacji z karty meldunkowej dla miasta Aussig, Herman Horner wrócił do Polski, do Rzeszowa, 25 kwietnia 1935 r. Jednak prze-

<sup>18</sup> Pesla pozostawiła majątek w wysokości 53 885 zł, natomiast Herman 27 183 zł. Pozostały majątek należał do dwójki dzieci Pesli – Franciszki Pelikan i Macieja Hornera; AP w Rzeszowie, Akta Spadkowe Pepi ze Schweberów Hornerowej...

<sup>19</sup> *Ibidem*.

bywał jeszcze w Aussig kilka miesięcy, gdyż w rubryce „data wymeldowania” widnieje drugi wpis datowany na 16 lipca 1935 r. (por. ryc. 30). Niemniej jednak wiadomo, że występował aż do 1939 r. w Morawsko-Śląskim Teatrze Narodowym w Morawskiej Ostrawie, gdzie mieszkał wraz rodziną. W ostatnich latach życia, a więc w momencie, kiedy już nie mógł kontynuować kariery artystycznej (o czym mowa będzie dalej), zajmował mieszkanie wraz z żoną i dziećmi w Rzeszowie w kamienicy przy ul. Bahnhofplatz 16/3 (obecnie ul. Grottgera), gdzie w 1939 r. mieścił się hotel Polonia (w czasie wojny hotel Zum Bahnhof). To był ostatni adres zamieszkania tego wybitnego bas-barytona z Rzeszowa przed przesiedleniem do rzeszowskiego getta.



**Ryc. 9. Ostatnie miejsce zamieszkania Hermana Hornera, Rzeszów, ul. Bahnhofplatz 16/3 (obecnie Grottgera)**

Nie wiadomo dokładnie, kiedy rodzina Hornerów została zmuszona do opuszczenia zajmowanego lokalu przy pl. Kilińskiego 6 oraz Bahnhofplatz 16/3 i przesiedlona do rzeszowskiego getta (utworzonego w 1941 r.), albowiem podczas wojny wiele eleganckich mieszkań wynajmowano gestapowcom na kwatery, które zamieszkiwali wraz z gospodarzami. Było to prawdopodobnie przed 17 listopada 1941 r., gdyż tego dnia, jak opisuje Franciszek Kotula, jedyną Żydówką w Rzeszowie zamieszkałą poza gettem była gospodyni nazistowskiego komendanta miasta Heinza Ehausa<sup>20</sup>.

<sup>20</sup> F. Kotula, *Losy Żydów rzeszowskich 1939–1944. Konika tamtych dni*, Społeczny Komitet Wydania Dzieł Franciszka Kotuli w Rzeszowie, Rzeszów 1999, s. 74.

Od tamtej pory naziści przygotowywali działania do planowanej likwidacji rzeszowskiego getta (jak również wszystkich gett na ziemiach polskich), która miała się zakończyć z końcem grudnia 1942 r.<sup>21</sup>



**Ryc. 10. Hotel Polonia w Rzeszowie, 1933 r.  
Narodowe Archiwum Cyfrowe, sygn. 1-G-6963**

<sup>21</sup> E. Rączy, *Pomoc Polaków dla ludności żydowskiej na Rzeszowszczyźnie 1939–1945*, Instytut Pamięci Narodowej, Komisja Ścigania Zbrodni Przeciwko Narodowi Polskiemu, Rzeszów 2008, s. 39.



**Ryc. 11. Rzeszowskie getto, widok od ul. Kopernika,  
fot. Józef Kuźniar, Fundacja Shalom, sygn. FS\_1\_0233\_0001**



**Ryc. 12. Stary cmentarz żydowski w Rzeszowie zburzony podczas II wojny światowej (obecnie pl. Ofiar Getta, widok na ul. Kopernika, w oddali widoczna kopuła kościoła Farnego), tzw. punkt (plac) zborny, z którego odbył się przemarsz Żydów do stacji Staroniwa i dalej do obozów zagłady w 1942 r. podczas likwidacji rzeszowskiego getta, Podkarpacka Biblioteka Cyfrowa, kolekcja Zbigniewa Tybury**

Likwidacja rzeszowskiego getta rozpoczęła się rano 7 lipca 1942 r. Dzień wcześniej rozwieszono w Rzeszowie ogłoszenia o przymusowym wysiedleniu Żydów<sup>22</sup>. Jedną z nielicznych osób z rodziny Hornerów, która dożyła czasów wojny i prawdopodobnie nie stała się ofiarą nazizmu, była matka Hermana Pesla, która zmarła 10 listopada 1941 r. w wieku 78 lat w Rzeszowie (nie znajduje się na liście Centralnej Bazy Danych Ofiar Holokaustu Yad Vashem<sup>23</sup>). Pierwszymi ofiarami nazizmu rodziny Hermana były jego dzieci: Marian (Maria /Mario/ Wilhelm), Ewa (Helena) i Ludwik (Lucjan), dzieci brata Macieja: Helena (Leopoldyna) i Edward (Jerzy), oraz córka siostry Franciszki i jej męża Ferdynanda Pelikana: Halina, którzy zostali zamordowani w Rzeszowie 7 lipca 1942 r., zapewne podczas licznych incydentów dokonywanych przez nazistów na Żydach w rzeszowskim getcie. Tego dnia rano zastrzelono 15 Żydów za chęć ukrycia się lub próbę ucieczki. Potem spędzono kilka tysięcy starców, staruszek, chorych i dzieci (wszystkich niezdolnych do pracy) na plac pocmentarny (zborny) przy ul. Kopernika, gdzie stawali przed nazistowską komisją i oddawali ostatni dobytek. Następnie wywożono ich prawdopodobnie do pobliskiego lasu w Głogowie, gdzie dokonano mordu. Również tego samego dnia około dwóch i pół tysiąca Żydów pędzono do stacji Staroniwa w celu przewiezienia wagonami bydłocymi do miejsca kaźni. W tym pochodzie szły całe rodziny z dziećmi (ulicami Kopernika, Grunwaldzką, Matejki, koło kościoła Farnego, ulicami Moniuszki i Pułaskiego), które w wyniku wielu incydentów mordowano. Z pewnością szła też rodzina Hornerów<sup>24</sup>.

<sup>22</sup> Treść nakazu, który rozpowszechniono w mieście w późnych godzinach wieczornych 6 lipca 1942 r., brzmiała: „Na podstawie rozporządzenia SS und Polizeiführera w Krakowie w dniu 7 bm. z miasta Reichshof zostaną wysiedleni Żydzi. Gdyby któryś z Polaków w jakikolwiek sposób przeszkadzał lub utrudniał tej akcji, przez przechowanie Żyda lub udzielenie mu pomocy itp., zostanie rozstrzelany”. Por. F. Kotula, *Losy Żydów rzeszowskich 1939–1944...*, s. 108.

<sup>23</sup> Por. <https://yvng.yadvashem.org/index.html?> (dostęp: 20.07.2020). language=en&\_lastName=Horner&s\_firstName=&s\_place=Rzeszow&s\_dateOfBirth=&cluster=true (dostęp: 31.07.2020).

<sup>24</sup> F. Kotula i Mosze Oster (1927–2013, rzeszowski Żyd, naoczny świadek likwidacji rzeszowskiego getta) opisują makabryczne incydenty z likwidacji rzeszowskiego getta, która rozpoczęła się 7 lipca 1942 r. Według planów niemieckich wszystkie getta miały być zlikwidowane do końca grudnia 1942 r. Por. F. Kotula, *Losy Żydów rzeszowskich 1939–1944...*, s. 108 i n.; M. Oster, *Gehinom znaczy piekło. Przeżyłem getto i dziewięć obozów*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2013, s. 96–102; E. Rączy, *Pomoc Polaków dla ludności żydowskiej...*, s. 39.

Pozostali przy życiu członkowie rodziny zostali przewiezieni do obozu pracy w Biesiadce koło Mielca. Kilka dni później, 10 lipca 1942 r., zostali zamordowani: Herman Horner wraz z żoną Anną (Andą) Khaną, bratem Maciejem (Marcelim), jego żoną Miną i siostrą Franciszką<sup>25</sup>.



**Ryc. 13. Droga śmierci – wstrząsające przejście Żydów ul. Pułaskiego do stacji Staroniwa w Rzeszowie podczas likwidacji rzeszowskiego getta w 1942 r. Czy w tym pochodzie szedł Herman Horner? (Z archiwum F. Kotuli)**

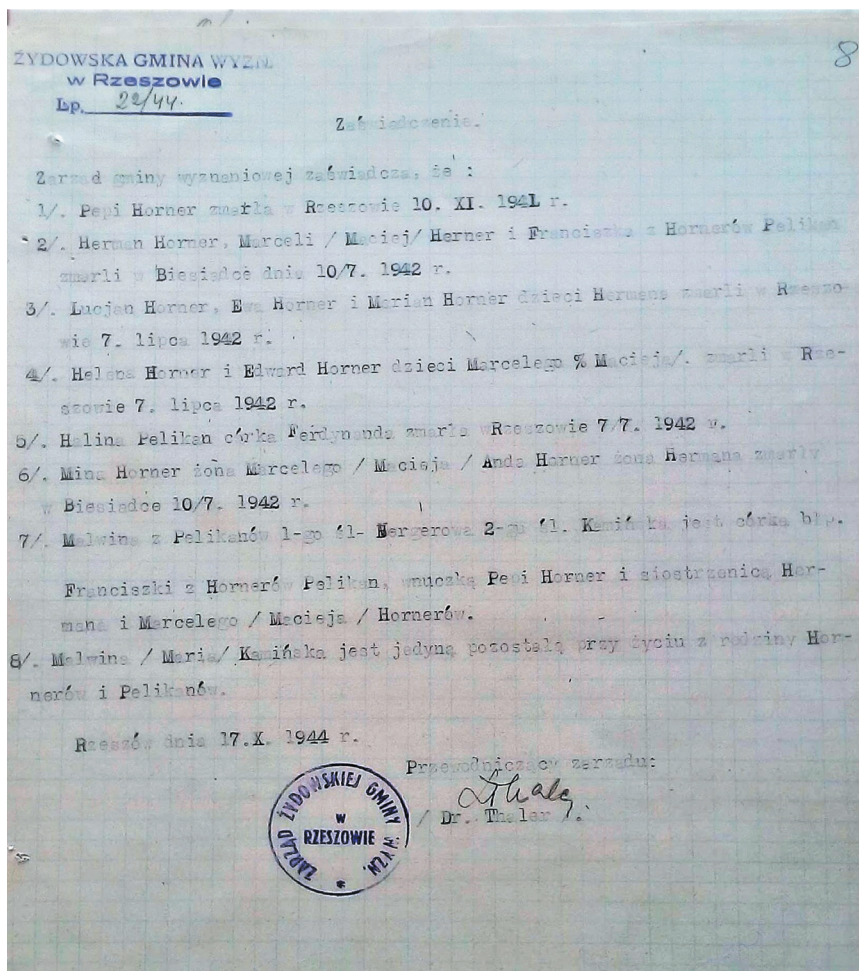
Jedyną ocalałą osobą z rodziny Hornerów po II wojnie światowej była Malwina (Maria) pierwszego ślubu Bergerowa, drugiego – Kamińska,

---

<sup>25</sup> Biesiadka – obóz położony na wschód od Mielca, pomiędzy Stalową Wolą a Rozwadomem, założony wiosną 1942 r. i zlikwidowany jesienią 1943 r. Nie należał do największych obozów na terenie południowo-wschodniej Polski. Większe były obozy w Bełżcu, Hucie Komorowskiej, Pustkowie, Szepnie i Zaslawiu. Por. E. Rączy, *Pomoc Polaków dla ludności żydowskiej...*, s. 37, 196.

Ewa Nidecka

córka Franciszki z Hornerów Pelikan, siostrzenica Hermana i Macieja, wnuczka Pepi Horner<sup>26</sup>. Wszyscy mieli obywatelstwo polskie.



Ryc. 14. Zaświadczenie zarządu Żydowskiej Gminy Wyznaniowej o śmierci członków rodziny Hornerów, podpisane 17 października 1944 r. przez przewodniczącego zarządu dra Thalera

<sup>26</sup> AP w Rzeszowie, Akta Spadkowe Pepi ze Schweberów Hornerowej, Zaświadczenie zarządu Żydowskiej Gminy Wyznaniowej o śmierci członków rodziny Hornerów, podpisane 17 października 1944 r. przez przewodniczącego zarządu dra Thalera (ryc. 14).

392899

**יד ושם**

רשומות (רשום) לטובת זכרון ירושלים

**דף עד**

לרשום חלקי משפחה ומנוכרה

השמות ירושלים 13

1. שם המנוח/ה	Horner	הורנר
2. שם המנוח/ה (בשם מלא)	Horner	הורנר
3. שם הולדת		
4. שם הולדת (בשם מלא)		
5. תאריך הולדת	1892	
6. מקום הולדת	אילב	
7. מקום מגורים	אילב	
8. מקום מגורים	אילב	
9. מקום מגורים	אילב	
10. מקום מגורים	אילב	
11. מקום מגורים	אילב	
12. מקום מגורים	אילב	
13. מקום מגורים	אילב	
14. מקום מגורים	אילב	
15. מקום מגורים	אילב	
16. מקום מגורים	אילב	
17. מקום מגורים	אילב	
18. מקום מגורים	אילב	
19. מקום מגורים	אילב	
20. מקום מגורים	אילב	

השמות ירושלים 13

Ryc. 15. Herman Horner, dokument z rejestru Centralnej Bazy Danych Ofiar Holokaustu Yad Vashem

392899

**יד ושם**

רשומות (רשום) לטובת זכרון ירושלים

**דף עד**

לרשום חלקי משפחה ומנוכרה

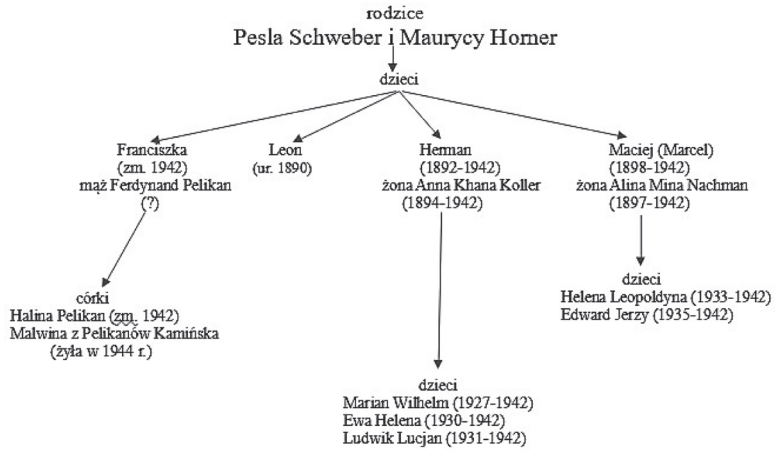
השמות ירושלים 13

1. שם המנוח/ה	Horner	הורנר
2. שם המנוח/ה (בשם מלא)	Horner	הורנר
3. שם הולדת		
4. שם הולדת (בשם מלא)		
5. תאריך הולדת	1892	
6. מקום הולדת	אילב	
7. מקום מגורים	אילב	
8. מקום מגורים	אילב	
9. מקום מגורים	אילב	
10. מקום מגורים	אילב	
11. מקום מגורים	אילב	
12. מקום מגורים	אילב	
13. מקום מגורים	אילב	
14. מקום מגורים	אילב	
15. מקום מגורים	אילב	
16. מקום מגורים	אילב	
17. מקום מגורים	אילב	
18. מקום מגורים	אילב	
19. מקום מגורים	אילב	
20. מקום מגורים	אילב	

השמות ירושלים 13

Ryc. 16. Anna Horner, dokument z rejestru Centralnej Bazy Danych Ofiar Holokaustu Yad Vashem

Drzewo genealogiczne rodziny Hornerów



## Przebieg kariery zawodowej

Herman Horner kształcił się wokalnie u Wilhelma Flama-Płomieńskiego we Lwowie, co musiało przypadać na lata 1908–1910<sup>27</sup>. Następnie w latach 1916–1918 służył jako podoficer w austriackiej armii w Albanii i Czarnogórze. Wydarzenia I wojny światowej nie przeszkodziły Hornerowi w realizacji marzeń związanych ze sztuką wokalną, gdyż prawdopodobnie jeszcze przed wybuchem I wojny światowej rozpoczął studia wokalne w Belgii. Tam też zadebiutował na scenie Vlaamse Opera w Antwerpii. Można domniemywać, że debiut ten miał miejsce w sezonie operowym 1918/19<sup>28</sup>, który we wspomnianym teatrze rozpoczął się jeszcze przed wyzwoleniem z działań I wojny światowej. Jego talent wokalny musiał zostać zauważony, skoro w wieku 26 lat zaproponowano mu debiut w tak szacowanej instytucji, kultywującej tradycje muzyki flamandzkiej i europejskiej sceny operowej. Nastąpiło to za dyrekcji Henry'ego Fontaine'a, znanego flamandzkiego śpiewaka i reżysera operowego. Tamtejszą operą (która nb. powstała dzięki jego staraniom) kierował dwie kadencje, pierwsza miała miejsce z końcem XIX w., druga datowana jest na lata 1909–1921, z przerwą na działania I wojny światowej<sup>29</sup>. Wielce prawdopodobnym faktem wydaje się odbycie przez Hornera studiów wokalnych właśnie u Fontaine'a (który był basem, Horner – bas-barytonem), gdyż do 1922 r. był on profesorem śpiewu w Królewskim Flamandzkim Konserwatorium Muzycznym w Antwerpii (w tymże roku przeszedł na emeryturę)<sup>30</sup>. Stąd przypuszczenie, że Horner jako utalentowany uczeń Fontaine'a otrzymał propozycję wystąpienia na deskach tamtejszej opery. Analizując repertuar Vlaamse Opera w Antwerpii z sezonu operowego 1918/19 Herman Horner mógł zadebiutować w następujących dziełach: *Faust* Ch. Gounoda, *Carmen* G. Bizeta (1918) i *Norma* V. Belliniego (dwie ostatnie 1919). W tym czasie wystawiono także *Pelleasa i Melisandę* C. Debussy'ego<sup>31</sup>.

---

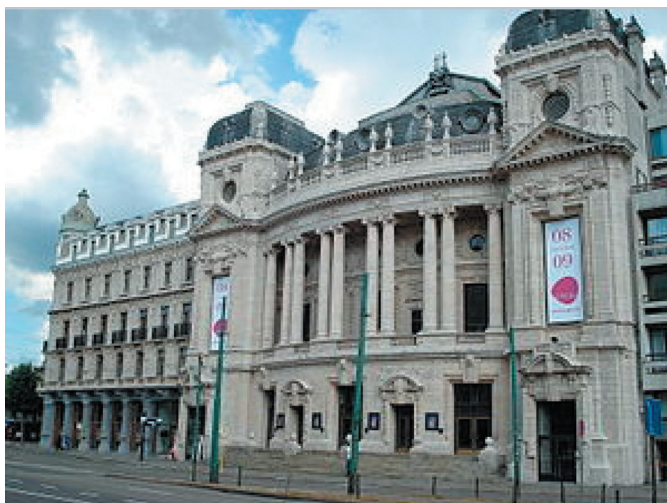
<sup>27</sup> L.T. Błaszczuk, *Żydzi w kulturze muzycznej ziem polskich...*, s. 113.

<sup>28</sup> Ponieważ w 1919 r. Herman Horner został zaangażowany na kilka lat do Opery Lwowskiej, jego debiut we Vlaamse Opera w Antwerpii musiał nastąpić przed tym rokiem.

<sup>29</sup> [https://nevb.be/wiki/Fontaine,\\_Henry](https://nevb.be/wiki/Fontaine,_Henry); [https://nevb.be/wiki/Vlaamse\\_Opera,\\_De](https://nevb.be/wiki/Vlaamse_Opera,_De) (dostęp: 25.06.2020).

<sup>30</sup> „Moniteur belge. Journal officiel. Staatsblad”, 17 września 1922 r., s. 6563.

<sup>31</sup> Jak wynika z działalności Vlaamse Opera, instytucja ta ciągle borykała się z problemami finansowymi. W początkowych latach XX w. do wybuchu I wojny światowej wystawiono *Otella* Verdiego, *Opowieści Hoffmanna* J. Offenbacha i dzieła francusko-belgijskich



**Ryc. 17. Gmach Vlaamse Opera w Antwerpii,  
widok współczesny**

Jednym z ważniejszych etapów w karierze zawodowej Hermana Hornera był angaż w latach 1919–1923 w Operze Lwowskiej. Pierwszą wzmianką o Hornerze w prasie lwowskiej był udział śpiewaka w *Aidzie* G. Verdiego, który odbył się w ramach opóźnionego, bo rozpoczętego w październiku 1920 r. sezonu operowego. Obok Janiny Kolorewicz-Waydowej (*Aida*), Józefa Wolińskiego (*Radames*) i Heleny Green (znanej później jako H. Green-Skazowa; *Amneris*) – artysta wystąpił w roli *Ramfisa*. Po spektaklu w „Gazecie Muzycznej” ukazała się anonimowa wzmianka oceniająca materiał głosowy śpiewaka: „P. Horner jako *Ramfis* wykazał piękny materiał basowy, który jednak w zespole okazał się niewystarczającym”<sup>32</sup>.

W tym samym 1920 r. lwowska publiczność miała okazję zobaczyć artystę na deskach Opery Lwowskiej, ale już w następnym sezonie operowym (1920/21). Tym razem wystąpił w operze *Otello* Verdiego w roli *Lodovika*, orkiestrą dyrygował Józef Lehrer. Autor recenzji Franciszek Neuhauser, który niejednokrotnie pisał cięte krytyki z odbywających się we Lwowie koncertów i spektakli operowych, w następujący sposób skomentował przedstawienie:

---

twórców. Por. [https://en.wikipedia.org/wiki/Hermann\\_Horner](https://en.wikipedia.org/wiki/Hermann_Horner); [https://nevb.be/wiki/Vlaamse\\_Opera\\_De](https://nevb.be/wiki/Vlaamse_Opera_De) (dostęp:19.05.2020).

<sup>32</sup> „Gazeta Muzyczna” 1920, R. II, nr 6 (dalej GM), s. 46.

Do rzędu kreacji jedynie zaliczyć by można Jagona – jako dzieło sztuki aktorskiej – znakomitego, dzięki pomysłowej grze p. Adama Okońskiego prawdziwie szekspirowskiego. Bardzo starannie i muzykalnie odśpiewała partię Desdemony p. Eugenia Towarnicka, a piękne głosy pp. Michała Wikińskiego i Hermana Hornera znalazły w partiach Cassia i Lodovika szersze pole do popisu. Sztynniejszego i bardziej prowincjonalnego Otella trudno sobie wyobrazić: figura p. Ignacego Manna jakby wyciosana z drzewa, posuwała się stosownie do wskazówek reżysera automatycznie, nie darząc nawet tym razem słuchaczy falą potężnego głosu, który zazwyczaj olśniewa audytorium<sup>33</sup>.

W 1921 r. Herman Horner wystąpił na lwowskiej scenie operowej w *Holendrze tułaczu* Wagnera. Obok artysty w obsadzie znaleźli się: Franciszka Platówna, Adam Okoński, Tadeusz Łowczyński, Ignacy Mann, orkiestrą dyrygował Bronisław Wolfsthal<sup>34</sup>. Kolejnym występem Hornera była rola Mendozzy w operetce Jacquesa Offenbacha *Złotnik z Toledo*. Premiera odbyła się 22 czerwca 1922 r. w reżyserii Adama Okońskiego, za pulpitem dyrygenckim wystąpił Alfred Stadler. W przedstawieniu wzięli udział m.in.: Michał Prawdzic (Favero), Helena Lipowska (Dolores), Tadeusz Łowczyński (Leonardo), Aleksandra Lubicz (Magdalena)<sup>35</sup>.

Następnym wydarzeniem artystycznym z udziałem Hermana Hornera był spektakl z 20 marca 1923 r., kiedy artysta wystąpił w *Hugenotach* G. Meyerbeera. Orkiestrą dyrygował Józef Lehrer, spektakl wyreżyserował Adam Okoński. Obok Hornera (Marceli) w obsadzie znaleźli się: Ignacy Mann (Raul), Sydonia Rotowska (Małgorzata), Franciszka Platówna (Walentyna), Helena Lipowska (Urban), Michał Martini (Hrabia). Jednym z ostatnich występów Hornera na lwowskiej scenie była rola w *Czarodziejskim flecie* W.A. Mozarta, wystawionym 21 czerwca 1923 r. staraniem cenionego w świecie pedagoga śpiewu i nauczyciela Hermana Hornera Wilhelma Flama-Płomińskiego. Było to pierwsze wykonanie tej opery we Lwowie w języku polskim. Operę wystawiono jako przedstawienie szkolne

---

<sup>33</sup> Pisownię i ortografię uwspółcześniono; por. F. Neuhauser, *Ruch muzyczny we Lwowie*, GM 1920, R. II, nr 25, s. 202.

<sup>34</sup> Por. E. Nidecka, *Kryzys Opery Lwowskiej w dwudziestoleciu międzywojennym*, w: „Musica Galiciana”, t. VII: *Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich (od doby piastowsko-księżęcej do roku 1945)*, red. L. Mazepa, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2003, s. 193.

<sup>35</sup> M. Komorowska, *Za kurtyną lat. Polskie teatry operowe i operetkowe 1918–1939*, Impuls, Kraków 2008, s. 279.

pod muzycznym kierownictwem Józefa Lehrera, w inscenizacji specjalnie sprowadzonego z Berlina reżysera Maksymiliana Morrisa. Spektakl cieszył się tak dużym powodzeniem, że powtarzano go jeszcze kilkakrotnie. W przedstawieniu wzięli udział m.in. Albert Feller, M. (?) Horowicz, Bronisława Karpowa, Anda Kitschmann, Julian Kronik, Esfira Sturmówna, Marek Windheim, E. (?) Wischnowitzówna oraz Herman Horner<sup>36</sup>.

W roku 1923 zakończył się angaż Hermana Hornera w Operze Lwowskiej. Śpiewak na krótko podjął współpracę z Operą Wrocławską, która przypadła właśnie na sezon operowy 1923/24. Pomimo tego, w 1924 r. Herman Horner przebywał jeszcze we Lwowie, gdyż 6 lipca tegoż roku artysta wziął udział w Turnieju Śpiewaczym zorganizowanym dla uczczenia niedawnej śmierci wieloletniego solisty i reżysera Opery Lwowskiej Adama Okońskiego (zmarł 30 czerwca 1924 r.). Obok Hornera w tym wydarzeniu wzięli udział Ignacy Dygas, Leszek Rejchan (Reychan) i wielu innych śpiewaków. Solistom akompaniowali zmieniający się przy fortepianie dyrygenci Opery Lwowskiej<sup>37</sup>. Pomimo podejmowania pracy w różnych teatrach operowych, do 1927 r. śpiewak utrzymywał kontakt ze Lwowem. Tam mieszkała jego żona Anna i tegoż roku urodził się pierwszy syn Hermana Marian Wilhelm. Prawdopodobnie ostatnim występem Hermana Hornera we Lwowie było wykonanie partii solowej w jednym z nielicznych, o ile nie jedynym koncercie symfonicznym z udziałem artysty. Orkiestra i chóry Polskiego Towarzystwa Muzycznego pod dyrekcją Adama Sołtysa wykonały kantatę dramatyczną Hektora Berlioza *Potępienie Fausta*. W obsadzie znaleźli się Helena Zboińska-Ruszkowska (Małgorzata), Marcelli Sowilski (Faust), Herman Horner (Mefisto) i (?) Prokopowicz (Brander). Koncert powtórzono dwukrotnie. Niezwykle pochlebny był odzew tego wydarzenia w ogólnopolskiej prasie muzycznej. Stefania Łobaczewska relacjonująca wydarzenia muzyczne Lwowa na łamach „Muzyki” Mateusza Glińskiego napisała: „Wykonanie pod batutą dyr. M. Sołtysa zasługuje na najwyższe uznanie”<sup>38</sup>.

Od 1923 r. kariera operowa Hornera nabrała rozpędu. Prawdopodobnie w tym czasie odbył gościnne występy w berlińskiej Staatsoper Unter den Linden, gdyż w sezonie operowym 1924/25 Horner dostał krótki, ale

---

<sup>36</sup> *Ibidem*, s. 280; A. Plohn, *Muzyka we Lwowie a Żydzi*, „De Musica” 2012, Muzykalia XIII, Judaica IV (pierwotna publikacja „Almanach Żydowski” 1936, Lwów), s. 8.

<sup>37</sup> M. Komorowska, *Za kurtyną lat...*, s. 86.

<sup>38</sup> „Muzyka” 1927, R. 4, nr 2, s. 79.

stały angaż w tej szacownej instytucji<sup>39</sup>. Zatem można wnioskować, że śpiewak musiał w tym czasie doraźnie występować na berlińskiej scenie operowej, gdyż zwykle stałe angaże poprzedzone były występami gościnnymi. Ponadto z 1923 r. pochodzi nagranie płyty z arią Henryka *Habt Dank, ihr Lieben von Brabant* z III aktu III sceny *Lohengrina* Richarda Wagnera, które zostało wydane w Berlinie przez firmę fonograficzną VOX (matr. N° 3308)<sup>40</sup>. Wspomnianą arię umieszczono później w innym wydaniu płytowym z 1977 r., które zawiera mistrzowskie interpretacje najwybitniejszych śpiewaków operowych z repertuarem wagnerowskim z okazji jubileuszu setnej rocznicy festiwalu w Bayreuth, przypadającej w 1976 r. (*Sänger Auf Dem Grünen Hügel – Eine Schallplatten-Dokumentation Aus Anlaß Des 100 jährigen Jubiläums Der Bayreuther Festspiele 1876–1976*)<sup>41</sup>.

Dalsza droga zawodowa Hermana Hornera prowadzi do niemieckiego teatru operowego w Pradze (Neues Deutsches Theater). Początkowo śpiewak występował gościnnie (sezon operowy 1924/25), następnie podpisał dwuletni kontrakt obejmujący lata 1925–1927. W ramach występów gościnnych 6 lutego 1925 r. na deskach tego teatru artysta wystąpił w roli Sarastro w *Czarodziejskim flecie* W.A. Mozarta. Dwa miesiące później, 7 kwietnia, wystąpił z kolei w roli Gurnemanza w *Parsifalu* Richarda Wagnera. Najbardziej aktywny był koniec sezonu operowego 1924/25, przypadającego na maj i czerwiec 1925 r., w którym Horner kreował w większości role wagnerowskie: 21 maja w *Lohengrinie* (Heinrich der Vogler), 23 maja w *Holendrze tułaczu* (Daland), 27 maja w *Tannhäuserze* (Hermann), 30 maja w *Złocie Renu* (Fasolt), 31 maja w *Walkirii* (Hunding),

<sup>39</sup> Por. <https://www.discogs.com/Richard-Wagner-S%C3%A4nger-Auf-Dem-Gr%C3%Bcnen-H%C3%Bcgel-Eine-Schallplatten-Dokumentation-Aus-Anla%C3%9F-Des-100j%C3%A4release/13401807> (dostęp: 27.05.2020); <https://www.youtube.com/watch?v=FpIUKAvFETI> (dostęp: 27.05.2020); [https://en.wikipedia.org/wiki/Hermann\\_Horner](https://en.wikipedia.org/wiki/Hermann_Horner) (dostęp: 10.06.2020).

<sup>40</sup> Por. <https://www.discogs.com/Richard-Wagner-S%C3%A4nger-Auf-Dem-Gr%C3%Bcnen-H%C3%Bcgel-Eine-Schallplatten-Dokumentation-Aus-Anla%C3%9F-Des-100j%C3%A4release/13401807> (dostęp: 27.05.2020); <https://www.youtube.com/watch?v=FpIUKAvFETI> (dostęp: 27.05.2020); [https://en.wikipedia.org/wiki/Hermann\\_Horner](https://en.wikipedia.org/wiki/Hermann_Horner) (dostęp: 10.06.2020).

<sup>41</sup> Por. <https://www.discogs.com/Richard-Wagner-S%C3%A4nger-Auf-Dem-Gr%C3%Bcnen-H%C3%Bcgel-Eine-Schallplatten-Dokumentation-Aus-Anla%C3%9F-Des-100j%C3%A4release/13401807> (dostęp: 27.05.2020); <https://www.youtube.com/watch?v=FpIUKAvFETI> (dostęp: 27.05.2020); [https://en.wikipedia.org/wiki/Hermann\\_Horner](https://en.wikipedia.org/wiki/Hermann_Horner) (dostęp: 10.06.2020).

11 czerwca w *Zmierzchu bogów* (Hagen), 15 czerwca w *Tristanie i Izoldzie* (Król Marek), 22 tegoż miesiąca w *Śpiewakach norymberskich* (Veit Pognier) i 25 – ponownie w *Parsifalu* (Gurnemanz). Ponadto 18 czerwca tegoż roku wystąpił jeszcze w *Żydówce* J. Halévy'ego (De Brogni). Niestety archiwum Narodowego Teatru w Pradze nie dysponuje listą ról Hornera z okresu stałego angażu. Zachowały się jedynie dwa plakaty z jego nazwiskiem. Mianowicie 25 kwietnia 1926 r. wystąpił w roli Księcia Gremina w praskiej premierze *Eugeniusza Oniegina* P. Czajkowskiego oraz 24 czerwca 1927 r. – w roli Figara w *Weselu Figara* Mozarta, które było pożegnalnym spektaklem dyrygenta i dyrektora Teatru Alexandra Zemlinsky'ego.

**Neues deutsches Theater**  
Direktion: Leopold Kramer

Sonntag den 25. April 1926 7 Uhr 124. Abonn.-Vorst., 4. Serie

**Erstaufführung:**  
**EUGEN ONEGIN**

Lyrische Szenen in 3 Aufzügen (7 Bildern). Text nach Puschkina, deutsch von A. Bernhard. Musik von P. Tschaikowsky.  
Musikalische Leitung: Alexander Zemlinsky Inszenierung: Louis Laber

**PERSONEN:**

Tatjana, Gutscheffers Tochter	—	—	—	Marie Salina
Tatjana's deren Zödiere	—	—	—	Sofie Zerkov 4. 68.
Olga	—	—	—	Tha Schwanz
Präpjetowna, Tatjanas Kamme	—	—	—	Saula Sommer
Singel Onegin	—	—	—	Sofie Jager
Stenka	—	—	—	Karl Weinmann
Juchik Wozmin	—	—	—	Sermann Spitzer
Was Schupmann	—	—	—	Engelbert Kubel
Gareff	—	—	—	See Steier
Triquet, ein Franzose	—	—	—	Sudwig v. d. Weich
Willet, Onegin's Kammerdiener	—	—	—	Herdinand Maria

Sandhurst, Ballgäste, Gutscheffers, Offiziere.

Die Handlung spielt teils auf einem Landgut, teils in St. Petersburg im zweiten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts.  
Zänge: Reußlicher Baneremang — Balzer — Wajurka — Polonaise — Grotzke.  
Einliedert von Fernabkalkerna Wladi Samara, getanz von derhöflichen Corps de Ballet.

Die neuen Dekorationen und Rollenspiele sind nach Gemälden des Oberregisseurs Louis Laber, in den eigenen Werkstätten unter der Leitung des Oberregisseurs Leopold Reinthal und des Sanbestellereimaisers Wipziger hergestellt.

Größere Pause nach dem 3. und 5. Bild.

Kassaeröffnung 6 $\frac{1}{2}$  Uhr Anfang 7 Uhr Ende nach 10 Uhr

**Erhöhte Preise:** Logen von 180–95 Kč, Parkette-Sitze von 53–34 Kč, Balkon-Sitze von 38–32 Kč, Gallerie-Sitze von 22–12 Kč, Stehplätze von 8–4 Kč.

Tagverkauf an den Kassen des Neues deutsches Theaters von 9–1 Uhr; Deutsche Anknüpfstelle im Deutschen Hause, Pflöky 26; M. Trahsl, Vaclavské nám. 58 und Palata Korana; Em. Wetzer, Národní Hřadi 36.

**Neues deutsches Theater**  
Montag den 26. April 1926 Anfang 7 $\frac{1}{2}$  Uhr 126. Abonn.-Vorst., 2. Serie

**Der Selige** **Brüderlein fein**  
Von Hermann Zahn. Münchener Singpiel in einem Akt von Leo Fall.

**Die schlimmen Buben in der Schule**  
Burleske mit Gesang in einem Akt von Johann Nefzer.

Druck von Palasek und Kraus (früher A. Reim) in Prag. — Verlag der Direktion.

Ryc. 18. Herman Horner jako Książę Gremin w *Eugeniuszu Onieginie* P. Czajkowskiego (prawa kolumna, siódmy od góry), Praga, 26 kwietnia 1926 r.

**Neues deutsches Theater**  
 Direktion: Leopold Kramer

Freitag den 24. Juni 1927      7 Uhr      187. Abonn.-Vorst., 3. Serie

**Abschiedsabend**  
**Alexander Zemlinsky**  
**Figaros Hochzeit**

Oper in 4 Akten von W. A. Mozart. Dichtung von Lorenzo da Ponte.  
 Musikalische Leitung: Alexander Zemlinsky      Spielleitung: Louis Laber

**PERSONEN:**

Don Alonzo	—	—	—	—	Señor Figaro
Die Gräfin, seine Gemahlin	—	—	—	—	Em. Sova 964
Cherubin, Page des Grafen	—	—	—	—	Josef Schall
Figaro, Kammerdiener des Grafen	—	—	—	—	Herman Horner
Salome, seine Braut	—	—	—	—	Edla Warte
Morgens, Beichtknechtin im Schloß	—	—	—	—	Paula Sommer
Doctore, Arzt	—	—	—	—	Leo Reiter
Beppo, Wusthändler	—	—	—	—	Leopold v. Bredt
Don Curzio, Richter	—	—	—	—	Louis Laber
Antonio, Wirt im Schloß	—	—	—	—	Georg Schönborg
Basilina, seine Tochter	—	—	—	—	Maria Krasna
Verdachtgebende	—	—	—	—	Josef Hofmann

Ort der Handlung: Gemächer und Garten im Schloße des Grafen Alonzo in der Nähe von Sevilla.

---

Kassaeröffnung  $6\frac{1}{2}$  Uhr      Anfang 7 Uhr      Ende gegen 10 Uhr

**Grosse Preise:** Logen von 150—85 Kč, Parterre-Sitze von 45—30 Kč, Balkon-Sitze von 32—26 Kč, Galerie-Sitze von 18—9 Kč, Stuhlplätze von 7—4 Kč.

Tagververkauf an den Kassen des Neues deutschen Theaters von 8—1 Uhr; Deutsche Anknüpfstelle im Deutschen Hause, Příkopův H.; M. Truhlář, Václavské nám. 18 und Palác Krasna; Em. Wetzer, Národní třída 66; E. Hala, Karlín, Prámská 64, Tel. 52716.

August Förster Flügel — Pianos — Harmoniums sind das geniale Ergebnis 70jähriger Erfahrung im Klavierbau. — Vertreten durch Klavierhaus Klein, Prag II., Vodňáková 41.

---

**Neues deutsches Theater**

Samstag den 25. Juni 1927      Anfang 7 Uhr      188. Abonn.-Vorst., I. Serie  
 (Seriensprung)

**Alt-Heidelberg**  
 Ein Schauspiel aus der Stübentzeit in 5 Akten von Wilhelm Meyer-Zeiler.

Sonntag (190—2): „Der Kesselbinder“. — Montag (188—4): „Kriehaus auf Nagel“.

Druck von Paláček und Krouš (früher A. Bonn) in Prag. — Verlag der Direktion.

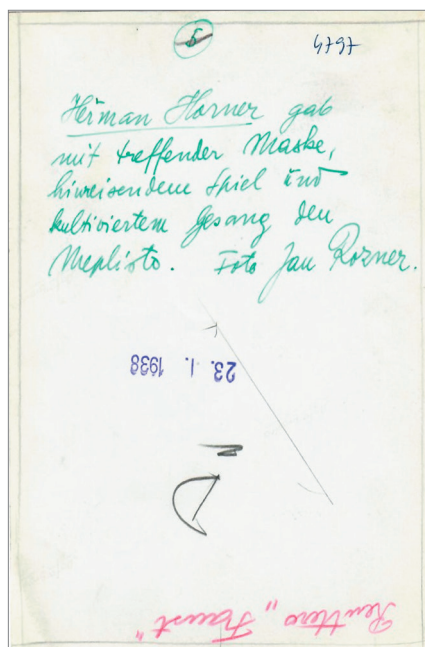
Ryc. 19. Herman Horner jako Figaro w *Weselu Figara* W.A. Mozarta (prawa kolumna, czwarty od góry), Praga, 25 czerwca 1927 r.

Po wygaśnięciu kontraktu (1925–1927) współpraca śpiewaka z praską sceną operową jeszcze była kontynuowana w latach trzydziestych. Pod względem kreowanych ról intensywny był rok 1933, kiedy Herman Horner wystąpił w roli Heinricha der Voglera w *Lohengrinie* (10 i 28 czerwca,

8 października oraz 9 grudnia), a także w roli Ramfisa w *Aidzie* Verdiego (16 czerwca). Kolejna rola to Heinrich der Vogler w *Lohengrinie*, który był wystawiony 18 marca 1934 r. Zasoby archiwalne tego teatru zawierają kilka afiszów, m.in. ze spektaklu datowanego na 27 października 1934 r., w którym ten wybitny bas-baryton wystąpił w roli Veita Pognera w *Śpiewakach norymberskich* Wagnera<sup>42</sup>. Ostatni raz Herman Horner wystąpił na deskach niemieckiej opery w Pradze w 1938 r. Z tego okresu zachowało się zdjęcie (ryc. 20) zrobione przez miłośnika czeskiej opery Jana Roznera. Przedstawia ono śpiewaka w roli Mefistofelesa z *Fausta* Ch. Gounoda w kostiumie i masce. Zdjęcie datowane jest na 23 stycznia 1938 r.<sup>43</sup>



**Ryc. 20. Herman Horner w roli Mefistofelesa (*Faust* Ch. Gounod) na scenie Neues Deutsches Theater w Pradze, 23 stycznia 1938 r.**



**Ryc. 21. Rewers zdjęcia**

<sup>42</sup> Wiadomość mailowa z 3 sierpnia 2020 r. od Tomáša Vrbka z Narodowego Archiwum w Czechach do autorki.

<sup>43</sup> Informacje i zdjęcia pochodzą od Josefiny Panenkovej z Narodowego Archiwum w Czechach, mail z 20 lipca 2020 r. do autorki.

Po wygaśnięciu stałego angażu w praskim Neues Deutsches Theater kolejne lata artysta spędził w Opernhaus w Norymberdze (1927–1929) i w Staatsoper w Stuttgarcie (1929–1933), gdzie pracował także jako nauczyciel śpiewu. Jednym z jego uczniów był słynny bas Gottlob Frick, który później zrobił międzynarodową karierę. Ten okres kariery wokalne Hermana Hornera jest najtrudniejszy do rekonstrukcji ze względu na niemożność dotarcia do informacji źródłowych znajdujących się w archiwach niemieckich<sup>44</sup>.

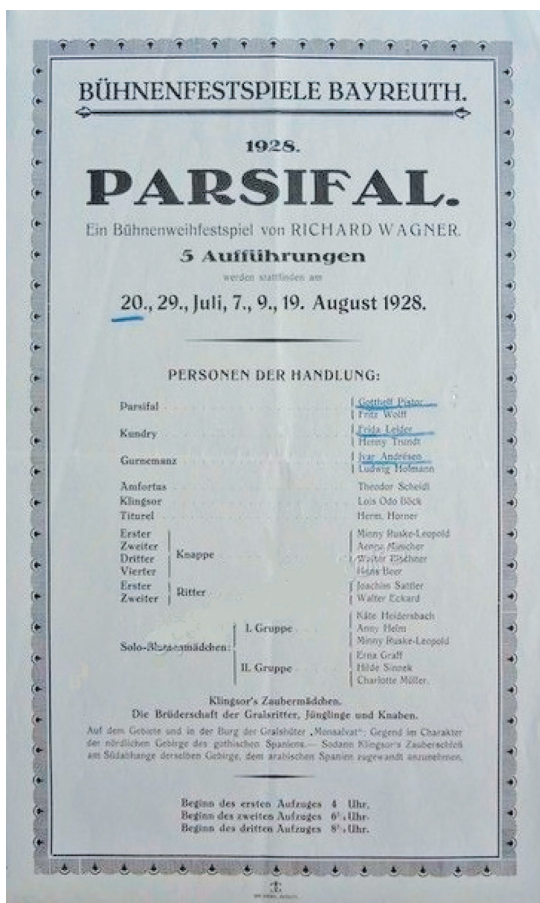
Szczytowym wydarzeniem w karierze operowej Hermana Hornera był udział w festiwalu wagnerowskim w Bayreuth w 1928 r., gdzie wystąpił w roli Titurela w *Parsifalu* Richarda Wagnera (w roku 1928 wystawiono tam całą *Tetralogię*). Jak wynika z afisza teatralnego, przedstawienia *Parsifala* odbyły się 20 i 29 lipca oraz 7, 9 i 12 sierpnia 1928 r. W tym czasie funkcję dyrygenta festiwalu piastowali **Franz von Hoesslin** (1927, 1928) oraz syn Richarda Wagnera Siegfried (1928), który jednocześnie był dyrektorem festiwalu. Jednak jak wynika ze wspomnień duńskiego tenora Lauritza Melchiora, znanego z wybitnych kreacji repertuaru wagnerowskiego w latach 20. i 30. XX w., przedstawieniem *Parsifala* z udziałem Hermana Hornera wystawionego w Bayreuth w 1928 r. dyrygował inny znany niemiecki dyrygent Karl Muck. Obok Hermana Hornera (Titurel) w tytułowej roli Parsifala wystąpił tenor Gotthelf Pistor (wymiennie z Fritzem Wolfem) oraz Henny Trundt (Kundry, wymiennie z Fridą Leider), Theodor Scheidl (Amfortas), Ivar Andresen (Gurnemanz, wymiennie z Ludvigiem Hofmannem) i Luis Odo Böck (Klingsor)<sup>45</sup>. Występ w roli Titurela na scenie w Bayreuth stanowi punkt kulminacyjny w karierze wokalne Hermana Hornera. Nie wiadomo również, czy Herman Horner gościł na festiwalu wagnerowskim w Bayreuth w późniejszych latach. Możemy jedynie domyślać się, ile niezapomnianych kreacji artystycznych pozostawiłby ten wybitny śpiewak, gdyby nie tragiczne karty historii.

---

<sup>44</sup> Istnieją rozbieżności dotyczące pobytu Hermana Hornera w Norymberdze i Stuttgarcie, mianowicie Wikipedia podaje, że w latach 1927–1929 artysta przebywał w Stuttgarcie, następnie w latach 1929–1933 w Norymberdze, zaś L.T. Błaszczyk – odwrotnie. Wydaje się, że bardziej prawdopodobną wersję przedstawił L.T. Błaszczyk, co potwierdza miejsce urodzenia dwójki dzieci – Ewy Heleny (1930) i Ludwika Lucjana (1931) – w Stuttgarcie. Niestety, obecnie nie ma możliwości dotarcia do archiwaliów niemieckich, gdyż pracownicy tych instytucji (w przeciwieństwie do archiwistów czeskich) nie udzielają odpowiedzi na pytania dotyczące własnych zasobów archiwalnych (chodzi o Stuttgart i Norymbergę). Por. L.T. Błaszczyk, *Żydzi w kulturze ziem polskich...*, s. 113; [https://en.wikipedia.org/wiki/Gottlob\\_Frick](https://en.wikipedia.org/wiki/Gottlob_Frick) (dostęp: 10.06.2020).

<sup>45</sup> L. Melchior, *The Golden Years of Bayreuth*, Baskerville Publishers, Fort Worth 2003, s. 139–141.

Cezura, którą stanowi występ Hermana Hornera na festiwalu wagnerowskim w Bayreuth w roli Titurela w 1928 r., przesądziła o tym, że autorka niniejszego artykułu utrwaliła ten fakt w tytule, nawet jeśli jest to informacja jednostkowa i pozbawiona wielu, jakże interesujących szczegółów. Intencją było symboliczne zaakcentowanie nie tylko udziału tego wybitnego bas-barytona w przedstawieniach wagnerowskich w Bayreuth, ale także innych żydowskich śpiewaków, którzy są nieobecni lub za mało obecni w badaniach historiograficznych dotyczących wkładu Żydów w rozwój kultury muzycznej Europy Środkowej i Wschodniej, oraz zachowanie pamięci o ich dokonaniach, na którą niewątpliwie zasługują.



Ryc. 22. Herman Horner jako Titurel w *Parsifalu* R. Wagnera (prawa kolumna, dziewiąty od góry)



Ryc. 23. Karl Muck, dyrygent *Parsifala* wystawionego w 1928 r. w Bayreuth, zdjęcie z 1914 r.



Ryc. 24. Gotthelf Pistor



Ryc. 25. Gotthelf Pistor jako Parsifal

Rok 1933 stanowi zakończenie pewnego etapu kariery Hermana Hornera. Wtedy właśnie, dwa miesiące po przejęciu władzy przez NSDAP, w wyniku szeroko zakrojonej akcji bojkotu przedsiębiorstw żydowskich, Hornera poinformowano, tak jak wielu innych żydowskich śpiewaków, o całkowitym zakazie występów w Republice Weimarskiej z natychmiastowym skutkiem. Zatem polityka antysemicka, prowadzona także przez Siegfrieda Wagnera i jego żonę Wini-fred, zamknęła drogę do występów żydowskich artystów na deskach

opery w Bayreuth. Skądinąd wiadomo, że Winifred podziwiała głosy wielu Żydów, m.in. Henriette Gottlieb (sopran, zmarła w łódzkim getcie w 1942 r.), Otilie Metzger-Lattermann (alt, zmarła w Oświęcimiu), Richarda Breitenfelda (baryton, zamordowany w Theresienstadt w 1942 r.) i Hermana Hornera. Kontakty z Hitlerem obojga małżonków spowodowały, że pod wpływem ideologii nazistowskiej antysemityzm nasilił się w latach 20. i zwłaszcza 30. XX w., co skutkowało procesem tzw. oczyszczania z artystów żydowskich, wykonujących wystawiane w Bayreuth dzieła Wagnera<sup>46</sup>.

W wyniku tych wydarzeń ostatnie lata kariery zawodowej Herman Horner<sup>47</sup> realizował w czeskich teatrach operowych. Od 1933 r. artysta nawiązał współpracę z teatrem operowym w Aussig (Usti) nad Łabą, która trwała do 1935 r. czerwca. W 1934 r., za dyrekcji Alfreda Huttiga, tamtejszy teatr operowy obchodził jubileusz 25-lecia. Z tej okazji odbyło się szereg spektakli operowych z udziałem Hermana Hornera. Wielkim wydarzeniem w ramach obchodów jubileuszu było wystawienie 27 października 1934 r. *Śpiewaków norymberskich* Wagnera, gdzie artysta kreował rolę Veita Pognera<sup>48</sup>.



**Ryc. 26. Herman Horner, zdjęcie z ok. 1930 r.**

<sup>46</sup> L.T. Błaszczuk, *Żydzi w kulturze...*, s. 113; <https://www.dw.com/en/bayreuths-silenced-voices-speak-on-anti-semitism/a-16123342> (dostęp: 25.05.2020); <https://web.archive.org/web/20111005201001/http://wagneropera.net/Operas/Ring-Bayreuth-Productions.htm> (dostęp: 9.06.2020); M. Kucharski, *Wagner i Żydzi*, dwutygodnik.com; <https://www.dwutygodnik.com/artukul/4518-wagner-i-zydzi.html> (dostęp: 5.06.2020).

<sup>47</sup> Zdjęcie (ryc. 26) pochodzi z Narodowego Archiwum Cyfrowego, sygn. 3/1/0/17/10770. Informacja archiwalna podaje nieścisłą datę wykonania, mianowicie w latach 1930–1935. Zdjęcie to mogło być zrobione najpóźniej w 1930 r., co można wywnioskować z kolejnego ujęcia artysty, które pochodzi z 1934 r. i zostało wykonane z okazji jubileuszu 25-lecia Teatru Operowego w Aussig (Usti) nad Łabą. Przedstawia ono widoczną różnicę wieku (por. ryc. 35).

<sup>48</sup> Wiadomość mailowa z 24 września 2020 r. od Lukáša Mahnerta z Archiwum Usti nad Łabą do autorki.

**Samstag, den 27. Oktober 1934, abends 7 Uhr.**  
**Jubiläums-Festvorstellung,**  
 anlässlich des 25 jährigen Bestandes des Stadt-Theaters.  
 Gastspiel **Kammerfänger Jaro Prohaska**, Staatsoper Wien, Berlin,  
**Kammerfänger Martin Kremer**, Staatsoper Dresden, Bayreuth,  
**Kammerfänger Rudolf Bandler**, Deutsches Theater Prag, Wien.

# Die Meistersinger von Nürnberg

Oper in 3 Aufzügen von Richard Wagner.  
**Musikalische Leitung: Opernchef Franz Allers.**  
**In Szene gesetzt von Erich v. Wymetal.**  
 Bühnenbilder: Manfred Miller u. Heinz Dietl.  
 Technische Einrichtung: Bühneninspektor Heinz Dietl.

---

**Personen:**

Hans Sachs, Schuster . . . . .	<b>Kammerfänger Jaro Prohaska a. G.</b>
Veit Pogner, Goldschmied . . . . .	Hermann Horner
Kunz Vogelgesang, Kürschner . . . . .	Max Koller
Konrad Nachtigall, Spengler . . . . .	Hans Raveley
Sirtus Beckmesser, Stadtschreiber . . . . .	<b>Kammerfänger Rudolf Bandler a. G.</b>
Frits Kothner, Bäcker . . . . .	Andreas Boehm
Balthasar Jorn, Zinngießer . . . . .	Hubert Tüchner
Ulrich Gislinger, Bürstträger . . . . .	Leo Wanaus
Augustin Moser, Schneider . . . . .	Felix Müller
Hermann Ortel, Seifensieder . . . . .	Frits Gutterer
Hans Schwarz, Strumpfwirter . . . . .	Mlois Bobrowsky
Hans Folz, Kupferschmied . . . . .	Ernst Herzog
Walter von Stolzing, ein junger Ritter aus Franken . . . . .	Cornelius Weichers
David, Sachsens Lehrbube . . . . .	<b>Kammerfänger Martin Kremer a. G.</b>
Eva, Pogners Tochter . . . . .	Edith Holland
Magdalena, Evas Amme . . . . .	Elisabeth Wanka
Ein Nachtwächter . . . . .	Hans Raveley

Bürger und Frauen aller Künste, Gesellen, Lehrbuben, Mädchen, Volk. — Schauplatz der Handlung: Nürnberg, um die Mitte des 16. Jahrhunderts. — Erster Aufzug: Im Innern der Katharinenkirche. — Zweiter Aufzug: In den Straßen vor den Häusern Pogners und Sachsens. Dritter Aufzug: a) Sachsens Werkstatt, b) ein freier Wiesenplan an der Pegnitz. Das städtische Theaterorchester ist verstärkt. Für die Chöre des 3. Aufzuges haben sich die Mitglieder der Auffiger Volksingemeinde zur Verfügung gestellt.

Ryc. 27. Herman Horner w roli Veita Pognera w *Śpiewakach norymberskich* R. Wagnera (prawa kolumna, drugi od góry), Teatr Operowy w Aussig, 27 października 1934 r.

W tym samym jubileuszowym roku Horner wystąpił na deskach Teatru Operowego w Aussig w operze B. Smetany *Dalibor* w roli Benescha<sup>49</sup>.

<sup>49</sup> *Ibidem*.



Ryc. 28. Herman Horner w roli Benescha w operze *Dalibor* B. Smetany, Teatr Operowy w Aussig (prawa kolumna, czwarty od góry)

Jak wynika z listy dzieł wystawionych na deskach sceny w Aussig i ról Hermana Hornera, w które artysta wcielał się z wielkim powodzeniem, prawdopodobnie brał udział w większości spektakli operowych tegoż teatru, które były wystawiane w pierwszym pięcioleciu lat 30. XX w.<sup>50</sup> (por. ryc. 33).

<sup>50</sup> Na zdjęciu karty meldunkowej z Aussig (ryc. 29) błędnie podana jest data urodzin dwójki dzieci Hornera: Ewy Heleny i Lucjana Ludwika. Prawidłowa data dla Ewy Heleny to 18 kwietnia 1930 r., a dla Ludwika Lucjana 18 sierpnia 1931 r.

Ohlašovací lístek. Meldezettel.		Městské a popisné číslo Stadt- und Kon- skriptions-Nummer	Ulice (náměstí) a orientační číslo Gasse (Platz) und Orientierungs-Nummer		Město a popisné číslo Stadt- und Kon- skriptions-Nummer		
Jméno a příjmení hlavy rodiny, jeho manželky a dítětek Vor- und Zuname des Familienober- hauptes, dessen Gattin und Kinder		Charakter nebo zaměstnání Lebensberuf	Den a rok nar. Geburts- tag und Jahr	Místo narození, politický okres Geburtsort und polit. Bezirk	Dobrovolská obec a politický okres Heimats- gemeinde und polit. Bezirk	Nábož. - Religion Slava a národnost Stand und Nationalität Město, rok vstupu do Ort, Jahr der Einwanderung	Jméno a příjmení rodičů matčiny a manželky matky za svob. Vor- und Zuname der Eltern der Ehegattin und der Mutter ledig
Ehegattin Herman Horner		opemniang	30/11 1896	Pozzow	dt.	kat. Łowicz 1915	Łowicz - Szachow
Jméno manželky za svobodna Vor- und Zuname der Gattin als ledig			3/8 1894	Łowicz	"	kat. Łowicz 1926	Sauwald Rejzwa
Děti - Kinder Maria Wilhelm			12/11 1902	Łowicz	Pol. 225	4933/25. Szachow	
Ewa Helena Łowicz			19/10 1920	Hutkowo	Meina Frau in. Kinsler		
			2/10 1931	Hutkowo	Definiten sich aberset in Pozzow-Palen.		
Dřívější bydliště Frühere Wohnung		Sírna se přistěhovala dne Eingezogen am		Datum a podpis příjemce: Datum und Unterschrift des Polizeibeamten:			
Pozzow (Polen)		14/7 1933		21. Zari 1933 pido.			

Ryc. 29. Karta meldunkowa Hermana Hornera z pobytu w Aussig, obejmowała lata 1933–1935

Printasen:					
Datum příhlásky Wann angemeldet	Městské a popisné číslo Stadt- und Kon- skriptions- Nummer	Ulice a orientační číslo Gasse und Orientierungs- Nummer	Datum odhlásky Wann abgemeldet	Městské a popisné číslo Stadt- und Kon- skriptions- Nummer	Ulice a orientační číslo Gasse und Orientierungs- Nummer
			Chvil dne 18. VII 1935	25. II. 1935 CIZ. ODD.	do Łowicz

Ryc. 30. Karta meldunkowa Hermana Hornera z pobytu w Aussig

*Titirel – zapomniana rola. Herman Horner (1892–1942) – wybitny bas-baryton...*



Ryc. 31. Teatr Operowy w Aussig (Usti) nad Łabą, 1935 r.



Ryc. 32. Broszura z 1934 r. z okazji 25-lecia Teatru Operowego w Aussig nad Łabą

<b>Oper:</b>	
Richard Wagner . . . . .	Meistersinger von Nürnberg.
G. Donizetti . . . . .	Don Pasquale.
W. A. Mozart . . . . .	Don Juan.
G. Verdi . . . . .	Othello.
Thomas . . . . .	Mignon.
Janáček . . . . .	Katja Kabanova.
Maillart . . . . .	Das Glöckchen des Eremiten.
Richard Wagner . . . . .	Parsifal.
Bizet . . . . .	Carmen.
G. Verdi . . . . .	Sizilianische Vesper.
H. Halévy . . . . .	Die Jüdin.
Richard Wagner . . . . .	Tannhäuser.
G. Puccini . . . . .	Tosca.
G. Puccini . . . . .	Madame Butterfly.
B. Smetana . . . . .	Die verkaufte Braut.
 <b>Operette:</b>	
Oskar Straus . . . . .	Eine Frau die weiß was sie will.
Franz Lehár . . . . .	Giuditta.
Richard Fall . . . . .	Feldherrnhügel (Operettenrevue).
Paul Abraham . . . . .	Märchen im Grand-Hotel.
Ralph Benatzky . . . . .	Das kleine Café.
M. Zeller . . . . .	Vogelhändler (Neubearbeitung).
Benatzky-Joh. Strauß . . . . .	Casanova.
Fr. Suppé . . . . .	Falinitza.
Karel Weinberger . . . . .	Frühlingsstürme
Richard Taubert . . . . .	Der singende Trompeter

Ryc. 33. Repertuar Teatru Operowego w Aussig nad Łabą z 1934 r.

Chociaż od 1933 r. losy Hermana Hornera i jego rodziny zaczęły się komplikować z powodu ogólnej sytuacji politycznej, jaka zapanowała w Europie, artysta w dalszym ciągu prowadził intensywną działalność operową. W latach 1933–1935 występował zarówno w teatrach operowych w Aussig, w Pradze, jak i w Morawskiej Ostrawie (obecnie jedna z dzielnic czeskiej Ostrawy). Jak wyżej wspomniano, wedle informacji zawartych w karcie meldunkowej miasta Aussig, w 1935 r. przeprowadził się do Polski, do Rzeszowa (por. ryc. 29–30). Niemniej jednak, ze względu na intensywny udział w spektaklach operowych w Morawsko-Śląskim Teatrze Narodowym (Národní divadlo moravskoslezské) przeniósł się do Morawskiej Ostrawy, gdzie nb. zamieszkiwała znaczna liczba ludności żydowskiej. Tam również spędził ostatnie lata kariery artystycznej. Jego współpraca z teatrem trwała do 1939 r. Aktywność w pierwszych dwóch latach na ostrawskiej scenie operowej (1933–1935) miała charakter występów

gościnnych. W tym czasie Horner wystąpił w roli Hermana w *Tannhäuserze* R. Wagnera i Ramfisa w *Aidzie* G. Verdiego. Oficjalny angaż w teatrze ostrawskim artysta otrzymał 15 sierpnia 1935 r., który miał trwać do 31 lipca 1939 r., a więc do końca sezonu operowego 1938/39. Jednak w marcu 1939 r. sytuacja się skomplikowała, gdyż naziści zajęli miasto. Ale jeszcze po wygaśnięciu kontraktu, na początku sezonu operowego 1939/40, ten wybitny bas-baryton wystąpił na deskach tamtejszego teatru w roli Spafucile’a w *Rigoletcie* Verdiego. Jak wynika z materiałów archiwalnych Morawsko-Śląskiego Teatru Narodowego, przez cały czas pobytu w Morawskiej Ostrawie artysta mieszkał z żoną Anną i trójką dzieci (Marian Wilhelm, Ewa Helena, Ludwik Lucjan)<sup>51</sup>. Zatem jego wyjątkowa aktywność artystyczna trwała tak długo, jak było to możliwe w ogarniętej działaniami wojennymi Europie. Jak wynika z wykazu przedstawień, był to jeden z najaktywniejszych okresów kariery zawodowej artysty. Obejmował ogromny repertuar, od dzieł mistrzów opery klasycznej, poprzez dzieła romantyków, aż po dwudziestowiecznych twórców operowych, zwłaszcza czeskich.



**Ryc. 34. Morawsko-Śląski Teatr Narodowy w Ostrawie, zdjęcie archiwalne**

---

<sup>51</sup> Wiadomość mailowa z 16 lipca 2020 r. od Terezy Osmančikovej z Archiwum Morawsko-Śląskiego Teatru Narodowego (Ostravský Divadelní Archiv) w Ostrawie, do autorki.

Tabela 1. Występy Hermana Hornera na scenie Morawsko-Śląskiego Teatru Narodowego w Morawskiej Ostrawie

Lp.	Sezon operowy	Repertuar	Data premiery <sup>52</sup>	Rola	Obsada
1	2	3	4	5	6
1.	1933/34	R. Wagner, <i>Tannhäuser</i>	22.12.1933	Herman	dyr. Jaroslav Vogel reż. i scen. Karel Kügler choreogr. Saša Machov
2.	1934/35	G. Verdi, <i>Aida</i>	30.10.1930	Ramfis	dyr. Jaroslav Vogel reż. Karel Kügler scen. i kostiumy Vladimír Kristin
3.	1935/36	M. Musorgski, <i>Borys Godunow</i>	25.05.1936	Pimen, Rangoni	dyr. Jaroslav Vogel reż. Karel Kügler choreogr. Jaroslav Häusler scen. i kostiumy Vladimír Kristin
4.		P. Czajkowski, <i>Czerewiczki</i> ( <i>Carevniny Střevíčky</i> )	6.09.1935	Starosta	dyr. Jaroslav Vogel reż. Karel Kügler choreogr. Jaroslav Häusler scen. i kostiumy Vladimír Kristin
5.		A. Dvořák, <i>Diabeł i Kasia</i>	14.02.1936	Lucyfer	dyr. Mirko Hanák reż. i scen. Karel Kügler choreogr. Jaroslav Häusler
6.		A. Dvořák, <i>Jacobín</i>	17.08.1935	Hrabia Wilhelm z Harasowa, właściciel majątku	dyr. Jaroslav Vogel reż. i scen. Karel Kügler
7.		V. Novák, <i>Karlštejn</i>	15.11.1935	Arnošt z Pardubic, arcybiskup Prahi	dyr. Jaroslav Vogel reż. Karel Kügler scen. V. Gottlieb
8.		W.A. Mozart, <i>Czarodziejski flet</i>	13.03.1936	Sarastro	dyr. Jaroslav Vogel reż. Karel Kügler scen. i kostiumy Vladimír Kristin
9.		B. Smetana, <i>Libusza</i>	27.10.1933	Chrudoš z Otavy	dyr. Jaroslav Vogel reż. i scen. Karel Kügler choreogr. Saša Machov
10.		J. Massenet, <i>Manon Lescaut</i>	11.10.1935	Kawaler des Grieux	dyr. Mirko Hanák reż. i scen. Karel Kügler choreogr. Jaroslav Häusler
11.		Z. Fibich, <i>Pád Arkuna</i> ( <i>Upadek Arkuna</i> )	17.01.1936	Dargun	dyr. Jaroslav Vogel reż. Jan Škoda scen. i kostiumy Jan Sládek

<sup>52</sup> Jeżeli premiera opery miała miejsce wcześniej niż data spektaklu operowego (rubryka „sezon operowy”), to Herman Horner nie brał udziału w tej premierze.

*Titulel – zapomniana rola. Herman Horner (1892–1942) – wybitny bas-baryton...*

1	2	3	4	5	6
12.	1935/36	K. Kovařovic, <i>Psohlavci</i>	17.04.1936	Václav, hrabia ze Šternberka	dyr. Mirko Hanák reż. Karel Kügler scen. i kostiumy Vladimír Kristin choreogr. Jaroslav Häusler
13.		B. Smetana, <i>Tajemství (Sekret)</i>	premiera 28.08.1931	Malina, radny	dyr. Jaroslav Vogel reż. Karel Kügler scen. i kostiumy Vladimír Kristin
14.	1936/37	F. Flotow, <i>Alessandro Stradella</i>	9.10.1936	Bassi	dyr. Mirko Hanák reż. i scen. Karel Kügler choreogr. Jaroslav Häusler
15.		M. Musorgski, <i>Borys Godunow</i>	22.05.1936	Pimen, kronikarz, mnich, Rangoni, tajny jezuita	dyr. Jaroslav Vogel reż. Karel Kügler scen. i kostiumy Vladimír Kristin choreogr. Jaroslav Häusler
16.		C.M. Weber, <i>Wolny strzelec</i>	16.06.1937	Kaspar	dyr. Jaroslav Vogel reż., scen. i kostiumy Karel Konstantin choreogr. Jaroslav Häusler
17.		B. Smetana, <i>Dalibor</i>	19.09.1933 scena Frýdek (Dom Ludowy)	Vladislav (król czeski), Beneš (strażnik więzienny)	dyr. Jaroslav Vogel reż. i scen. Karel Kügler
18.		P. Czajkowski, <i>Eugeniusz Oniegin</i>	1.05.1937	Księżę Gremin	dyr. Georg Singer reż. i scen. Karel Kügler choreogr. Jaroslav Häusler
19.		Ch. Gounod, <i>Faust</i>	6.11.1936	Mefistofeles	dyr. Georg Singer reż., scen. i kostiumy Karel Konstantin choreogr. Jaroslav Häusler
20.		L. Beethoven, <i>Fidelio</i>	1.05.1937	Don Fernando, Rocco	dyr. Jaroslav Vogel reż. i scen. Karel Kügler
21.		J. Křička, <i>Hipolyta</i>	29.01.1937	Meleagro de Martin	dyr. Mirko Hanák reż. Karel Kügler scen. i kostiumy Jan Sládek
22.		A. Dvořák, <i>Jacobín</i>	17.08.1935	Hrabia Wilhelm z Harasowa, właściciel majątku	dyr. Jaroslav Vogel reż. i scen. Karel Kügler
23.		L. Delibes, <i>Lakme</i>	14.05.1937	Nikalantha	dyr. Mirko Hanák reż. i scen. Karel Kügler choreogr. Jaroslav Häusler
24.		B. Smetana, <i>Libusza</i>	27.10.1933	Chrudoš z Otavy	dyr. Jaroslav Vogel reż. i scen. Karel Kügler choreogr. Saša Machov

## Ewa Nidecka

1	2	3	4	5	6
25.	1936/37	G. Verdi, <i>Macbeth</i>	23.04.1937	Banquo	dyr. Georg Singer reż. Karel Kügler scen. i kostiumy Karel Konstantin
26.		G. Verdi, <i>Bal maskowy</i>	10.05.1935	Samuel	dyr. Jaroslav Vogel reż. Karel Kügler scen. i kostiumy Vladimír Kristin choreogr. Jaroslav Häusler
27.		O. Respighi, <i>Plomień</i>	3.03.1937	Biskup	dyr. Jaroslav Vogel reż., scen. i kostiumy Karel Konstantin choreogr. Jaroslav Häusler
28.		L. Janaček, <i>Przygody lisiczki chytruski</i>	4.12.1936	Harašta	dyr. Jaroslav Vogel reż., scen. i kostiumy Karel Konstantin choreogr. Libuše Vaňková
29.		K. Kovařovic, <i>Psohlavci</i>	17.04.1936	Václav, hrabia ze Šternberka	dyr. Mirko Hanák reż. Karel Kügler scen. i kostiumy Vladimír Kristin choreogr. Jaroslav Häusler
30.		G. Verdi, <i>Rigoletto</i>	14.10.1936	Sparafucile	dyr. Georg Singer reż. i scen. Karel Kügler
31.		A. Dvořák, <i>Rusalka</i>	28.08.1934	Vodník	dyr. Jaroslav Vogel reż. i scen. Karel Kügler
32.		J. Halévy, <i>Žydówka</i>	17.01.1930	Brogni, kardynał	dyr. Mirko Hanák reż. Karel Kügler scen. i kostiumy Josef Dušek choreogr. Saša Machov
33.	1937/38	G. Bizet, <i>Carmen</i>	23.12.1938	Zuniga	dyr. Georg Singer reż. Karel Kügler scen. i kostiumy Vladimír Kristin
34.		B. Smetana, <i>Pocaltunek</i>	10.10.1938	Matouš	dyr. Jaroslav Vogel reż. i scen. Karel Kügler
35.		A. Dvořák, <i>Jacobín</i>	2.09.1938	Hrabia Wilhelm z Harasowa, właściciel majątku	dyr. Jaroslav Vogel reż. Karel Kügler scen. i kostiumy Vladimír Kristin
36.		B. Smetana, <i>Libusza</i>	27.10.1933	Chrudoš z Otavy	dyr. Jaroslav Vogel reż. i scen. Karel Kügler choreogr. Saša Machov
37.		P. Czajkowski, <i>Dama pikowa</i>	26.01.1939	Surin	dyr. Georg Singer reż. Karel Kügler scen. i kostiumy Vladimír Kristin choreogr. Emerich Gabzel

1	2	3	4	5	6
38.	1937/38	L. Janaček, <i>Przygody liseicki chytruski</i>	4.12.1936	Harašta	dyr. Jaroslav Vogel reż., scen. i kostiumy Karel Konstantin choreogr. Libuše Vaňková
39.		G. Verdi, <i>Rigoletto</i>	14.10.1936	Sparafucile	dyr. Georg Singer reż. i scen. Karel Kügler
40.		J. Weinberger, <i>Dudy Švanda</i>	10.06.1938	Czarnoksiężnik	dyr. Georg Singer reż., scen. i kostiumy Karel Konstantin
41.	1939/40	G. Verdi, <i>Rigoletto</i>	14.10.1936	Sparafucile	dyr. Georg Singer reż. i scen. Karel Kügler

Herman Horner do Rzeszowa powrócił w trakcie trwania sezonu artystycznego 1939/40 ostrawskiego teatru operowego. W adnotacji spisu ludności miasta Rzeszowa widnieje data wymeldowania z Morawskiej Ostrawy i zamieszkania w Rzeszowie – 20 kwietnia 1939 r. (por. ryc. 8). Z Rzeszowa artysta dojeżdżał jeszcze na przedstawienia operowe ostrawskiego teatru jesienią 1939 r. W tym czasie sytuacja rodziny Hornerów stawała się coraz trudniejsza. Jak wynika z dokumentów osobowych zawartych w spisie ludności zgromadzonych w Archiwum w Rzeszowie, jego ostatnim zajęciem był handel, którym artysta prawdopodobnie zajmował się, mieszkając wraz z rodziną pod ostatnim adresem zamieszkania na Bahnhofsplatz 16/3 oraz podczas pobytu w getcie. Sytuacja polityczna ogarniętej działaniami wojennymi Europy skłoniła go do zapewnienia bytu rodzinie i – co było dla niego szczególnie bolesne – rezygnacji z kariery wokalne.

Nieznane są ostatnie, najbardziej tragiczne lata życia Hermana Hornera i jego rodziny (1940–1942). To, że zdawał sobie sprawę z pogarszającej się sytuacji Żydów w Europie w wyniku działań nazistów, widać na ostatnim zachowanym zdjęciu śpiewaka (ryc. 35) z 1934 r. (wyłączając zdjęcia w charakterystyce scenicznej). Posępna twarz, spuszczone oczy, przenikliwy smutek – zdają się mówić wiele o jego stanie ducha, mimo iż zdjęcie, o którym mowa, było zrobione z okazji jubileuszu 25-lecia Teatru Operowego w Aussig, w czasie, kiedy jednocześnie współpracował z trzema czeskimi scenami operowymi (obok Aussig – Praga i Morawska Ostrawa). Był więc w intensywnym momencie rozwoju kariery zawodowej. Zdjęcie ukazuje człowieka, który, jak się wydaje z perspektywy czasu, przewidywał mający nastąpić tragiczny koniec. Zdjęcie to znacząco różni się od poprzednich – z uśmiechniętą twarzą, epatującą optymizmem.



**Ryc. 35. Ostatnie zachowane  
zdjęcie Hermana Hornera  
(bez charakteryzacji scenicznej)  
z 1934 r.**

Nie wiadomo również, ile miesięcy rodzina Hornerów spędziła w getcie rzeszowskim. Pobyt mógł trwać co najmniej osiem miesięcy – od 17 listopada 1941 r., kiedy Żydzi zostali zmuszeni do opuszczenia swoich mieszkań i przesiedlenia się do dzielnicy żydowskiej. Dalej nastąpił wywóz do obozów pracy, które faktycznie były obozami śmierci, co nastąpiło 7 lipca 1942 r. Większość oficjalnych źródeł błędnie podaje, że Herman Horner został zagazowany w 1942 r. w obozie w Bełżcu<sup>53</sup>. Faktycznie został zamordowany 10 lipca 1942 r. w mniej znanym obozie pracy w Biesiadce koło Mielca<sup>54</sup>.

Analizując kreowane role Hermana Hornera, należy stwierdzić, że jego wizytówką stały się role wagnerowskie. Musiały być to kreacje artystyczne wielkiej miary, skoro wcielał się w nie wielokrotnie w niemieckich teatrach operowych przed wyrafinowaną krytyką muzyczną, w tym w najslawniejszym teatrze w Bayreuth na festiwalu wagnerowskim w 1928 r. Z powodu polityki antysemickiej wykonawstwo ról wagnerowskich zostało istotnie ograniczone, co mimo wszystko zaważyło na rozwoju dalszej kariery zawodowej artysty. Innymi słowy, mógł zdobyć większą sławę niż to ostatecznie się stało. Do najważniejszych kreowanych ról wagnerowskich należały: Gurnemanz i Titurel w *Parsifalu*, Heinrich der Vogler w *Lohengrinie*, Daland w *Holendrze tułaczu*, Hermann w *Tannhäuserze*, Fasolt w *Złocie Renu*, Hunding w *Walkirii*, Hagen w *Zmierzchu bogów*, Król Marek w *Tristanie i Izoldzie*, Veit Pogner w *Śpiewakach norymberskich*. Są to najwybitniejsze dzieła Wagnera, znanego z niezwykle trudnych i wymagających technicznie partii wokalnych. W historii śpie-

<sup>53</sup> Por. [https://en.wikipedia.org/wiki/Hermann\\_Horner](https://en.wikipedia.org/wiki/Hermann_Horner) (dostęp: 19.05.2020).

<sup>54</sup> Por. ryc. 14. Istnieje też inna nieprawdziwa wersja śmierci śpiewaka, pochodząca od krewnych rodziny, wedle której miał być on zastrzelony przez nazistów, zasłaniając ciało syna. Por. [https://yvng.yadvashem.org/index.html?language=en&advancedSearch=true&sln\\_value=Rachkovski&sln\\_type=synonyms&sfn\\_value=Sofia&sfn\\_type=synonyms](https://yvng.yadvashem.org/index.html?language=en&advancedSearch=true&sln_value=Rachkovski&sln_type=synonyms&sfn_value=Sofia&sfn_type=synonyms) (dostęp: 10.06.2020).

waków operowych wywodzących się z obecnego regionu Podkarpacia jest to jak dotąd jedyny artysta, który występował na słynnej scenie teatru operowego w Bayreuth<sup>55</sup>.

Osobowość i działalność Hermana Hornera zauważono i doceniono za granicą. W 2016 r. ten wybitny śpiewak został upamiętniony na tablicy ofiar nazizmu, odsłoniętej na frontonie budynku Staatstheater w Stuttgarcie. Ceremonii dokonała ówczesna minister Nauki, Badań i Sztuki Niemiec Theresia Bauer wraz dyrektorem teatru<sup>56</sup>. Herman Horner przeżył 50 lat.

Tabela 2. Inne role Hermana Hornera<sup>57</sup>

Kompozytor, dzieło	Rola
L. Beethoven, <i>Fidelio</i>	Rocco
F. Flotow, <i>Martha</i>	Plumkett
J.F. Halévi, <i>Żydówka</i>	Kardynał
W.A. Mozart, <i>Don Giovanni</i> <i>Czarodziejski flet</i>	Leporello Sarastro
O. Nicolai, <i>Wesołe kumoszki z Windsoru</i>	Falstaff
J. Offenbach, <i>Opowieści Hoffmanna</i>	Lindorf/Coppelius/Dapertutto/Miracle
H. Pfitzner, <i>Serce</i>	Herzog
B. Smetana, <i>Sprzedana narzeczoną</i>	Kezal
G. Verdi, <i>Nieszpory sycylijskie</i> <i>Rigoletto</i> <i>Moc przeznaczenia</i>	Procida Sparafucile Ojciec Gwardian
C.M. Weber, <i>Wolny strzelec</i>	Kaspar i Eremit
R. Wagner, <i>Tannhäuser</i> <i>Lohengrin</i> <i>Parsifal</i>	Landgraf Heinrich der Vogler Titur
E. Wolf-Ferrari, <i>La vedova scaltra</i>	Don Alvaro di Castiglia

<sup>55</sup> Takiego zaszczytu nie dostąpił znany z ról wagnerowskich, pochodzący z Lubaczowa tenor Aleksander Bandrowski.

<sup>56</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Hermann\\_Horner](https://en.wikipedia.org/wiki/Hermann_Horner) (dostęp: 10.06.2020).

<sup>57</sup> Niektóre role zostały już wcześniej wymienione; [https://en.wikipedia.org/wiki/Hermann\\_Horner](https://en.wikipedia.org/wiki/Hermann_Horner) (dostęp: 20.09.2020).

## Bibliografia

### Źródła archiwalne

- Archiwum Morawsko-Śląskiego Teatru Narodowego (Ostravský Divadelní Archiv) w Ostrawie, Herman Horner, wiadomość mailowa z 16 lipca 2020 r. od Terezy Osmančikovej do autorki; <http://www.divadelniarchiv.cz/people/detail/person/6710>.
- Archiwum Państwowe w Rzeszowie, 1 Zespół, Akta miasta Rzeszowa (spis ludności) z roku 1870, sygn. 1498.
- Archiwum Państwowe w Rzeszowie, 1 Zespół, Akta miasta Rzeszowa (spis ludności) z roku 1900, sygn. 1491–1492.
- Archiwum Państwowe w Rzeszowie, 1 Zespół, Akta miasta Rzeszowa (spis ludności) z roku 1910, sygn. 1494.
- Archiwum Państwowe w Rzeszowie, Akta Spadkowe Pepi ze Schweberów Hornerowej, sygn. 3066, 231.
- Archiwum Usti nad Łabą, wiadomość mailowa z 24 września 2020 r. od Lukáša Mahnerta do autorki.
- Centralna Baza Danych Ofiar Holokaustu Yad Vashem, Herman Horner, sygn. 21349/9.
- Fundacja Shalom, zdjęcie rzeszowskiego getta, fot. Józef Kuźniar, sygn. FS\_1\_0233\_0001. *Leksykon nauczycieli i wychowanków I Gimnazjum i Liceum w Rzeszowie urodzonych pomiędzy XVII wiekiem a 1945 rokiem (2015)*; [https://1lo.rzeszow.pl/index.php?option=com\\_content&view=article&id=731:leksykon-nauczycieli-i-wychowank%C3%B3w-i-gimnazjum-i-liceum-w-rzeszowie-urodzonych-pomi%C4%99dzy-xvii-wiekiem-a-1945-rokiem-2015&catid=7&Itemid=1694](https://1lo.rzeszow.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=731:leksykon-nauczycieli-i-wychowank%C3%B3w-i-gimnazjum-i-liceum-w-rzeszowie-urodzonych-pomi%C4%99dzy-xvii-wiekiem-a-1945-rokiem-2015&catid=7&Itemid=1694).
- Narodowe Archiwum Cyfrowe, Herman Horner, zdjęcie z lat 1930–1935, sygn. 3/1/0/17/10770.
- Narodowe Archiwum Cyfrowe, zdjęcie Hotelu Polonia z 1933 r., sygn. 1-G-6963.
- Narodowe Archiwum w Czechach (Teatr Narodowy w Pradze), Herman Horner, wiadomość mailowa z 20 lipca 2020 r. od Josefiny Panenkovej do autorki.
- Narodowe Archiwum w Czechach (Teatr Narodowy w Pradze), Herman Horner, wiadomość mailowa z 3 sierpnia 2020 r. od Tomáša Vrbka do autorki.
- Podkarpacka Biblioteka Cyfrowa, zdjęcie starego cmentarza żydowskiego w Rzeszowie, kolekcja Zbigniewa Tybury.

### Opracowania

- Błaszczyk Leon Tadeusz, *Żydzi w kulturze muzycznej ziem polskich w XIX i XX wieku. Słownik biograficzny*, Stowarzyszenie Żydowski Instytut Historyczny w Polsce, Warszawa 2014.
- Komorowska Małgorzata, *Za kurtyną lat. Polskie teatry operowe i operetkowe 1918–1939*, Impuls, Kraków 2008.
- Kotula Franciszek, *Losy Żydów rzeszowskich 1939–1944. Konika tamtych dni*, Społeczny Komitet Wydania Dzieł Franciszka Kotuli w Rzeszowie, Rzeszów 1999; *Tamten Rzeszów*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Rzeszów 1985.

- Kucharski Maciej, *Wagner i Żydzi*, dwutygodnik.com; <https://www.dwutygodnik.com/artukul/4518-wagner-i-zydzi.html>
- Melchior Lauritz, *The Golden Years of Bayreuth*, Baskerville Publishers, Fort Worth 2003.
- Neuhauser Franciszek, *Ruch muzyczny we Lwowie*, „Gazeta Muzyczna” 1920, R. II, nr 25.
- Nidecka Ewa, *Kryzys Opery Lwowskiej w dwudziestoleciu międzywojennym*, w: „Musica Galiciana”, t. VII: *Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich (od doby piastowsko-książęcej do roku 1945)*, red. L. Mazepa, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2003.
- Oster Mosze, *Gehinom znaczy piekło. Przeżyłem getto i dziewięć obozów*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2013.
- Plohn Alfred, *Muzyka we Lwowie a Żydzi*, „De Musica” 2012, Muzykalia XIII, Judaica IV (pierwotna publikacja „Almanach Żydowski” 1936, Lwów).
- Rączy Elżbieta, *Pomoc Polaków dla ludności żydowskiej na Rzeszowszczyźnie 1939–1945*, Instytut Pamięci Narodowej, Komisja Ścigania Zbrodni Przeciwko Narodowi Polskiemu, Rzeszów 2008.

### **Czasopisma**

„Gazeta Muzyczna” 1920, R. II, nr 6, 25.

„Moniteur belge. Journal officiel. Staatsblad”, 17 września 1922 r.

„Muzyka” 1927, R. 4, nr 2.

### **Strony internetowe**

<https://www.discogs.com/Richard-Wagner-S%C3%A4nger-Auf-Dem-Gr%C3%BCnen-H%C3%BCgel-Eine-Schallplatten-Dokumentation-Aus-Anla%C3%9F-Des-100j%C3%A4release/13401807>

<http://www.divadelniarchiv.cz/people/detail/person/6710>

<https://www.dw.com/en/bayreuths-silenced-voices-speak-on-anti-semitism/a-16123342>

<https://www.dwutygodnik.com/artukul/4518-wagner-i-zydzi.html>

[https://en.wikipedia.org/wiki/Gottlob\\_Frick](https://en.wikipedia.org/wiki/Gottlob_Frick)

[https://en.wikipedia.org/wiki/Hermann\\_Horner](https://en.wikipedia.org/wiki/Hermann_Horner)

<https://www2.landesarchiv-bw.de/ofs21/olf/struktur.php?bestand=17463&springId=819572&letztesLimit=suchen>

[https://1lo.rzeszow.pl/index.php?option=com\\_content&view=article&id=731:leksykon-nauczycieli-i-wychowank%C3%B3w-i-gimnazjum-i-liceum-w-rzeszowie-urodzonych-pomi%C4%99dzy-xvii-wiekim-a-1945-rokiem-2015&catid=7&Itemid=1694](https://1lo.rzeszow.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=731:leksykon-nauczycieli-i-wychowank%C3%B3w-i-gimnazjum-i-liceum-w-rzeszowie-urodzonych-pomi%C4%99dzy-xvii-wiekim-a-1945-rokiem-2015&catid=7&Itemid=1694)

[https://nevb.be/wiki/Fontaine,\\_Henry](https://nevb.be/wiki/Fontaine,_Henry)

[https://nevb.be/wiki/Vlaamse\\_Opera,\\_De](https://nevb.be/wiki/Vlaamse_Opera,_De)

[https://www.szukajwarchiwach.gov.pl/jednostka/-/jednostka/6219728/obiekty/472976#opis\\_obiektu](https://www.szukajwarchiwach.gov.pl/jednostka/-/jednostka/6219728/obiekty/472976#opis_obiektu)

<https://yvng.yadvashem.org/nameDetails.html?language=en&itemId=8796767&ind=15>

<https://yvng.yadvashem.org/nameDetails.html?language=en&itemId=850963&ind=1>  
<https://yvng.yadvashem.org/nameDetails.html?language=en&itemId=11526830&ind=1>  
[https://yvng.yadvashem.org/index.html?language=en&advancedSearch=true&sln\\_value=Rachkovski&sln\\_type=synonyms&sfn\\_value=Sofia&sfn\\_type=synonyms](https://yvng.yadvashem.org/index.html?language=en&advancedSearch=true&sln_value=Rachkovski&sln_type=synonyms&sfn_value=Sofia&sfn_type=synonyms)  
[https://yvng.yadvashem.org/index.html?language=en&s\\_lastName=horner&s\\_firstName=mario&s\\_place=&s\\_dateOfBirth=&cluster=true](https://yvng.yadvashem.org/index.html?language=en&s_lastName=horner&s_firstName=mario&s_place=&s_dateOfBirth=&cluster=true)  
[https://yvng.yadvashem.org/index.html?language=en&s\\_lastName=Horner&s\\_firstName=&s\\_place=Rzeszow&s\\_dateOfBirth=&cluster=true](https://yvng.yadvashem.org/index.html?language=en&s_lastName=Horner&s_firstName=&s_place=Rzeszow&s_dateOfBirth=&cluster=true)  
<https://www.youtube.com/watch?v=FpIUKAvFETI>  
<https://web.archive.org/web/20111005201001/http://wagneropera.net/Operas/Ring-Bayreuth-Productions.htm>  
<https://zapomnianadolina.pl/strona/index.php/belzec?jjj=1590577881130>

**Titurel – a Forgotten Operatic Role.  
Herman Horner (1892–1942) – an Outstanding  
Bass-Baritone from Rzeszów**

**Abstract**

The fate of Herman Horner is one of the most fascinating cases of musical career that have not yet been described in any scientific study. He was born in a family of Polish Jews in Rzeszów. After graduating from solo singing studies in Lviv and Antwerp, he began his musical career. His debut held in Vlaamse Opera in Antwerp. In 1919–1923 he performed at Lviv Opera. From 1923 Herman Horner started a great solo singing career. He signed contracts with the Staatsoper Unter den Linden in Berlin, the Neues Deutsches Theater in Prague, the Opernhaus in Nuremberg, the Staatsoper in Stuttgart and the National Moravian-Silesian Theater in Moravian Ostrava. He became famous for the roles of Wagner's works. In 1923 the Vox label released an album with Henry's aria *Habt Dank, ihr Lieben von Brabant* from Act III of *Lohengrin* by Richard Wagner, which was created by Herman Horner.

The highlight of the Horner's career was his performance at the Wagner Festival in Bayreuth in 1928, where he played the role of Titurel by R. Wagner's *Parsifal*. Due to the Nazi regime, when he could not pursue a solo career, he returned to Rzeszów in 1939. Last months of his life, he and his family was in ghetto in Rzeszów. In 1942 he was murdered in a labour camp in Biesiadka (near Mielec).

**Keywords:** Herman Horner, Polish bas-baritone, Jewish singer, opera, Wagnerian roles, Holocaust

## Debiut sceniczny Teresy Arklowej i jej występy w teatrze lwowskim

Udział Żydów w rozwoju kultury polskiej jest bezsporny, i to we wszystkich jej przejawach, począwszy od kultury ludowej, poprzez nauki ścisłe, kończąc na literaturze, sztuce i muzyce, w których twórcy pochodzenia żydowskiego odegrali niepoślednią rolę. Aleksander Herz zauważył, że „żadna grupa etniczna, żadna grupa kastowa nie mogła się wykazać taką liczbą, tak znakomitych jednostek, jakie wyszły z jej środowiska i zdobyły sobie rozgłos na całym świecie”<sup>1</sup>. W historii polskiej kultury muzycznej i teatralnej artyści pochodzenia żydowskiego zapisali się złotymi zgłoskami, a liczba ich nazwisk jest imponująca. Zarówno w gronie śpiewaków, śpiewaczek, jak i muzyków instrumentalistów, kompozytorów czy wreszcie recenzentów muzycznych, teoretyków i muzykologów znajduje się pożądana liczba Żydów czy też osób pochodzenia żydowskiego<sup>2</sup>.

Wśród wielu nazwisk pojawia się Teresa z Blumenfeldów Arklowa, primadonna opery lwowskiej, znakomita śpiewaczka operowa (sopran) i ceniony pedagog śpiewu. Krótkie biogramy artystki znajdujemy zarówno w *Encyklopedii muzycznej PWN*, jak i w *Słowniku biograficznym teatru polskiego*<sup>3</sup>. Jej nazwisko zostało dziś nieco zapomniane, a dla wielu pozostaje

---

<sup>1</sup> A. Herz, *Żydzi w kulturze polskiej*, wyd. II uzup., Warszawa 2003, s. 202.

<sup>2</sup> Zob. m.in. A. Plohn, *Muzyka we Lwowie a Żydzi*, „Muzykalnia” 2012, z. XIII, Judaica 4. Ciekawy szkic do badań nad określeniem płaszczyzny i charakteru relacji polsko-żydowskich w zakresie kultury muzycznej, absorbowanych wzorców muzycznych, jak również oddziaływania kultury żydowskiej na polskie tradycje muzyczne przedstawia m.in. Tomasz Nowak, zob. *idem*, *Kontakty muzyczne społeczności polskiej i żydowskiej oraz wizerunek kultury żydowskiej w popularnym nurcie muzyki polskiej XIX wieku*, „Studia Chopinowskie” 2020, nr 5. O obecności żydowskich wątków w polskiej kulturze muzycznej pisze Marian Fuks, zob. *idem*, *Muzyka ocalona. Judaica polskie*, Warszawa 1989.

<sup>3</sup> J. Kański, hasło: *Arklowa Teresa*, w: *Encyklopedia muzyczna PWN*, red. E. Dziębowska, t. ab, Kraków 1979, s. 68–69; *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965*, Warszawa 1973, s. 9; L. Mazepa, *Rozmyślania i wspomnienia o Lwowie i Lwowiakach*, Lwów

w ogóle nieznanie. Warto przypomnieć życiorys artystki, która jako śpiewaczka zdobyła uznanie nie tylko publiczności galicyjskiej, przed którą debiutowała i rozwijała swój talent. Jej nazwisko pojawiało się na afiszach najznakomitszych teatrów i oper europejskich, w których odnosiła liczne sukcesy. Warto przypomnieć fakt, że występowała nawet na scenach teatrów południowoamerykańskich.

Teresa Blumenfeld, bo tak brzmiało jej nazwisko panięskie, urodziła się we Lwowie w 1861 r. w domu znanego lwowskiego adwokata. Nie znamy zbyt wielu szczegółów z lat jej dzieciństwa i wczesnej młodości. Józef Kański podaje, że studiowała w konserwatorium we Lwowie<sup>4</sup>, natomiast w *Słowniku biograficznym teatru polskiego* znajduje się informacja o studiach wokalnych w szkole śpiewu Marie Louise Dustmann<sup>5</sup> w Wiedniu. W 1882 r. artystka wyszła za mąż za austriackiego lekarza wojskowego Arkla<sup>6</sup>. Dzięki niezwykłym warunkom wokalnym rozpoczęła karierę operową bez systematycznej nauki śpiewu<sup>7</sup>. Jej nazwisko pojawia się w składzie zespołu teatru lwowskiego po raz pierwszy w 1883 r., kiedy od marca

---

2011, s. 80; T. Mazepa, L. Mazepa, *Szkice z dziejów wokalistyki we Lwowie*, Wrocław 2007, s. 203–204.

<sup>4</sup> J. Kański, *op. cit.*, s. 68; zob. także: Z. Judycki, *Lwowianie w świecie*, „Rocznik Kresowy” 2016, R. 2, nr 2, s. 235.

<sup>5</sup> *Słownik biograficzny teatru...*, s. 9; Marie Louise Dustmann-Meyer (ur. w 1831 r. w Aachen, zm. w 1899 r. w Charlottenburg), śpiewaczka operowa (sopran dramatyczny). Studiowała śpiew w Kassel (u Louisa Spohra) i w Wiedniu. Marie Meyer po raz pierwszy wystąpiła w 1848 r. w Theater in der Josefstadt; ówczesny kapelmistrz sceny Albert Lortzing kształcił ją na sopranistkę. Występowała gościnnie we Wrocławiu, w Kassel, Dreźnie i Pradze. Na prośbę arcyksięcia Franza Karola 1 stycznia 1857 r. została zaangażowana do Wiedeńskiej Opery Dworskiej, gdzie wystąpiła publicznie jako pierwsza śpiewaczka wagnerowska w Wiedniu. Nawiązała kontakt listowny z Richardem Wagnerem. W 1858 r. wyszła za mąż za księgarza Adalberta Dustmanna. Występująca od tego czasu pod nazwiskiem Dustmann-Meyer w 1860 r. została śpiewaczką kameralną. W maju 1869 r. zaśpiewała rolę Donny Anny w *Don Juanie* Wolfganga Amadeusza Mozarta. W 1875 r. Dustmann-Meyer zakończyła karierę sceniczną jako Elsa von Brabant w operze *Lohengrin* Richarda Wagnera. W 1876 r. objęła stanowisko profesora w Konserwatorium Wiedeńskim, w 1880 r. przeniosła się do Charlottenburga. Zob. [https://de.wikipedia.org/wiki/Louise\\_Dustmann-Meyer](https://de.wikipedia.org/wiki/Louise_Dustmann-Meyer) (dostęp: 22.11.2020); [https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik\\_D/Dustmann-Meyer\\_Marie.xml](https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_D/Dustmann-Meyer_Marie.xml) (dostęp: 22.11.2020); [https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Marie\\_Louise\\_Dustmann-Meyer](https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Marie_Louise_Dustmann-Meyer) (dostęp: 22.11.2020); [https://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1\\_D/Dustmann-Meyer\\_Marie-Louise\\_1831\\_1899.xml](https://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1_D/Dustmann-Meyer_Marie-Louise_1831_1899.xml) (dostęp: 22.11.2020).

<sup>6</sup> *Encyklopedia teatru polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/osoby/73623/teresa-arklowa> (dostęp: 15.09.2020).

<sup>7</sup> [sztetl.org.pl/pl/biogramy/2072-arklowa-teresa](http://sztetl.org.pl/pl/biogramy/2072-arklowa-teresa) (dostęp: 14.09.2020).

dyrekcję teatru obejmował ponownie Jan Dobrzański<sup>8</sup>. W jego zespole wystąpili wówczas młodzi debiutantci: Aleksander Myszuga i Teresa Arkłowa<sup>9</sup>.

Debiut sceniczny Arkłowej zapisany jest pod datą 13 listopada 1884 r., kiedy śpiewaczka pojawiła się po raz pierwszy przed publicznością lwowską jako Walentyna w operze *Hugenoci* Giacomo Meyerbeera. Wielki sukces został odnotowany oczywiście w miejscowej prasie. Recenzent „Gazety Lwowskiej” zapisał:

Niewzyczajnie wielkie powodzenie wczorajszego występu p. Teresy Arkłowej, w „Hugenotach”, burza oklasków, jaka zrywała się po każdym jej ukazaniu się na scenie, świadczy wymowniej od pisanej pochwały, o zaletach gry i śpiewu debiutantki. Jakkolwiek najpochlebniejszy rozgłos poprzedził pierwszy występ p. Arkłowej, jakkolwiek ci, którzy mieli sposobność słyszeć ją w koncertach, nie wątpili, że artystka posiada głos piękny i świetną metodę, to wszakże znając trudności partii Walentyny, wiedząc, że tu artystka musi posiadać rutynę sceniczną albo talent wielki, intuicyjnie odgadujący wymagania sztuki, czuli całe niebezpieczeństwo tego występu. Wszelka jednak niepewność znikła w akcie trzecim, a w czwartej odsłonie ustąpiła miejsca rzeczywistemu podziwowi. Pani Arkłowa rozporządzająca wielkim, rozległym głosem, wykształconym artystycznie, a dźwięcznym i świeżym, uniosła publiczność zapełniającą szczelnie całą salę teatralną, porywała audytorium swoje siłą uczucia, które drżało w każdym tonie, wydobywanym z łatwością, pewnością, i czystością metaliczną. Gra jej – nieco w pierwszych chwilach krępowana, łatwo zrozumianą treścią, wkrótce jednak rozwinęła się z całą swobodą i debiutantka w przedostatnim akcie ukazała się nam artystką dramatyczną w całej pełni. Łącząc się też z frenetycznymi oklaskami, jakie kilkakrotnie wywoływały p. Arkłową na proscenium, witamy temi niewiele, ale szczeremi słowy uznania artystkę, której świetną, bardzo świetną przyszłość rokować można i cieszymy się serdecznie, że opera nasza pozyskała w niej pierwszorzędną siłę<sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> Jan Dobrzański (1820–1886), recenzent teatralny w „Gazecie Lwowskiej”, współredaktor „Dziennika Mód Paryskich”, wydawał „Radę Narodową”, „Nowiny”, „Dziennik Literacki”, „Gazetę Narodową”. W 1872 r. związał się z teatrem lwowskim, w 1875 r. objął stanowisko dyrektora teatru, które piastował do 1881 r. W marcu 1883 r. został ponownie dyrektorem teatru lwowskiego i funkcję tę pełnił do śmierci. Dobrzański wniósł duży wkład w rozwój teatru. Doprowadził do zniesienia obowiązkowych przedstawień niemieckich, zabiegał i przyczynił się do powstania szkoły dramatycznej. Zob. *Słownik biograficzny...*, s. 136–137.

<sup>9</sup> A. Wypych-Gawrońska, *Lwowski teatr operowy i operetkowy w latach 1872–1918*, Kraków 1999, s. 33.

<sup>10</sup> „Gazeta Lwowska” 1884, nr 263, s. 4.

W teatrze hr. Skarbka.  
W czwartek dnia 13 listopada 1884.  
Pierwszy występ p. Teresy Arkłowej

## HUGENOCI

opera w pięciu aktach G. Mayerbeera.  
Kapelmistrz p. H. Jarski. Reżyser p. J. Myszkowski

O S O B Y :

Małgorzata Valois, król. Nawarry	pani Skalska
Hrabia de St. Bris, gubernator Louvru	p. Jeromin pani Arkłowa
Walentyna, jego córka	
Raul de Nangie, szlachcic protestancki	p. Villa
Marceli, jego służący	p. Gmberski
Urban, paź	pana Plawe
Dama nadworna	pana Wajgel
Hrabia de Newers	p. Rubirato
Cosacé	p. Alma
Teru	p. Łomiński
De Retz	p. Wojnowski
Meru	p. Krykiewicz
Maurevert	p. Senowski
Pierwszy	p. Wojnowski
Drugi	p. Fedyczkowski
Trzeci	p. Łomiński
Paź hr. Nevers	pani Dutkiewicz

Szlachta katolicka i protestancka, żołnierze, damy dworu, studenci, strażnicy, cyganie, paziowie hr. Nevers, paziowie królowej Valois, urzędnicy, włościanie, iud.

Początek o godzinie 7 wieczorem.

Ryc. 1. Anons zapowiadający operę *Hugenoci*

Źródło: „Gazeta Lwowska” 1884, nr 262, s. 6.

Pochlebne opinie i wspaniały odbiór debutantki na scenie lwowskiej znajdujemy także w „Kurierze Lwowskim”:

z nadzwyczajnym powodzeniem wypadł wczorajszy debiut pani Arkłowej w „Hugenotach”. Gdyby nie żyła od dziecka między nami, nie moglibyśmy wierzyć, że mamy przed sobą osobę, która pierwsze kroki stawia na scenie, okazała się bowiem nie tylko wyborną śpiewaczką i aktorką, ale od razu primadonną, wobec publiczności przywykłej do dobrego i wymagającej. Pani A. jest par excellence śpiewaczką dramatyczną: głos wielki, pełny, dźwięczny, wymowa nie tylko bardzo jasna i wyrazista, ale artykułowanie sylab tak dokładne i charakterystyczne, jakie bywa tylko u rutynowanych artystek dramatycznych. Każdy jej ton, każda sylaba maluje sytuację, a artystyczne zachowanie miary w użyciu światła i cieni, stopniowanie siły w przechodzie

do punktu kulminacyjnego i spadek do finalnej kadencji dowodzi nie tylko wysokiego wykształcenia we wszystkich naukach ze sceną związek mających, ale nadto jest dowodem talentu artystki i przejęcia się rolą<sup>11</sup>.

Kilka dni później, podczas drugiego przedstawienia *Hugenotów*, miała miejsce dość niezręczna sytuacja zarówno dla artystów, jak i dla samej publiczności. Na widowni pojawiła się grupa, znanych jeszcze z czasów teatru niemieckiego we Lwowie, klakierów, która „wyprzedzając prawdziwy entuzjazm co chwila przerywała przedstawienie nadmiernym klaskaniem i krzykiem”. To zachowanie „u przyzwoitej publiczności wywołało wielki niesmak”<sup>12</sup>.

Sukces, jaki młoda śpiewaczka odniosła w operze, sprawił, że powierzono jej kolejne role. Już 25 listopada 1884 r. w teatrze wystawiono *Aidę*. Arkłowa wystąpiła w roli tytułowej, zdobywając wielkie uznanie publiczności lwowskiej. Doceniając wspaniały występ, recenzent „Gazety Lwowskiej” zauważył jednak „zbyteczne forsowanie głosu”, które w jego opinii „staje się powodem rychłego znużenia artystki i powtarzających się, a niemiłych dla ucha, uchybień w arii solowej, w trzeciej odsłonie”<sup>13</sup>.

Z kolei w „Kurierze” odnotowano, iż „Pani Arkłowa do partii tytułowej była wcale odpowiednią, (...) a wykonanie zadowoliło (...) nawet pod względem gry w zupełności”<sup>14</sup>. Jednakże po kilku dniach, jakby w charakterze uzupełnienia, w „Kurierze” ukazała się kolejna wzmianka dotycząca opery i w niej drobny zarzut pod

W teatrze hr. Skarbka.  
We wtorek dnia 25 listopada 1884.

# AIDA

Opera w 4-ech aktach a 7miu, obrazach J. Verdi'ego.

Wszystkie kostiumy nowe.

Dekoracje pędzla pana Dulla:

Akt I. Sala królewska, zmiana 2. Świątynia Wulkana. — Akt II. zmiana 1. Pokój Amneris, zmiana 2. Przed bramami Teb. — Akt III. Widok nocny nad brzegami Nilu. — Akt IV. zmiana 1. Przedśionek sali sądu, zmiana 2. Scena podzielona na dwa piętra. Na górze wnętrze głównej świątyni Wulkana, na dole lochy podziemne.

Kapelmistrz p. H. Jarecki. Reżyser p. J. Myszkowski.

O S O B Y:

Król Egiptu	p. Koneciewicz
Amneris, jego córka	pna Flawe
Aida, niewolnica z Etiopji	pni Arkłowa
Radames, dowódca wojsk egip.	p. Villa
Ramsis, arcykapłan	p. Jeromin
Amonastro, król Etiopów i ojciec Aidy	p. Rubirato
Posłaniec	p. Wojnowski

Kapłani, kapłanki, dworzanie, żołnierze, urzędnicy dworu, niewolnicy i jenoicy etiopscy, lud Egiptu etc. — Rzecz dzieje się w Memfis i Tebach za czasów panowania Faraonów.

Opera inscenowana podług scenariusza wiedeńskiego.

Partye orkiestrowe na scenie wykona kapela „Harmonii”.

Początek o godzinie 7 wieczorem.

## Ryc. 2. Anons zapowiadający operę *Aida*

Źródło: „Gazeta Lwowska” 1884, nr 272, s. 6.

<sup>11</sup> „Kurier Lwowski” 1884, nr 318, s. 5.

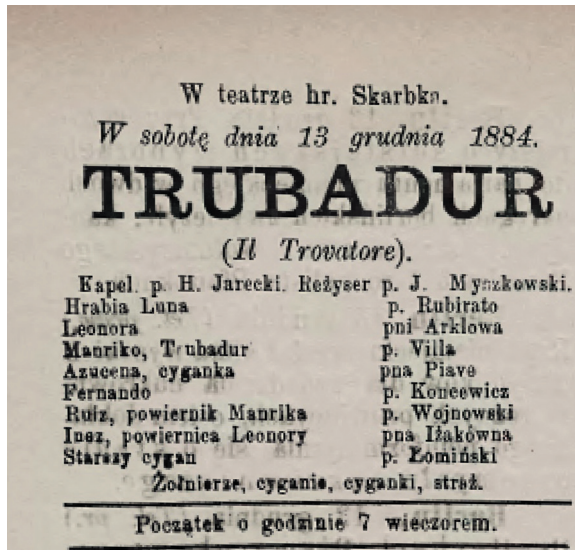
<sup>12</sup> „Kurier Lwowski” 1884, nr 320, s. 2.

<sup>13</sup> „Gazeta Lwowska” 1884, nr 283, s. 4. Notatki literacko-artystyczne. Teatr.

<sup>14</sup> „Kurier Lwowski” 1884, nr 330, s. 5.

adresem Arklowej. Napisano, iż artystka wykonuje sceny z „naprężoną sytuacją, z jednakowym patosem od początku do końca”. Recenzent zauważył, że artystka śpiewa „z najwyższym uczuciem, dobywa wszelkie zasoby dla poruszenia do głębi słuchacza”, jednakże czyni to od początku do końca „in superlativo, i tym sposobem utrzymuje słuchacza w ciągłym gorączkowym stanie”. W opinii krytyka „taka ekstaza nieustanna wywołuje wprost celowi zamierzonemu skutek. Zamiast wzbudzić grozę nuży w końcu i zubożętnia, a w miejsce współczucia dla osoby działającej budzi litość dla wykonującej”<sup>15</sup>. Te uwagi odniósł krytyk szczególnie do pierwszego i drugiego aktu. W akcie trzecim artystka „wypadła doskonale”<sup>16</sup>.

Kilkanaście dni później, 13 grudnia 1884 r., Arklowa śpiewała partię Leonory w *Trubadurze*, a zarówno w listopadzie, jak i w grudniu pojawiała się kilkakrotnie ponownie jako Walentyna i Aida.



Ryc. 3. Anons zapowiadający operę *Trubadur*

Źródło: „Gazeta Lwowska” 1884, nr 287, s. 6.

Z końcem roku w teatrze lwowskim przygotowano specjalne przedstawienie *Rok 1884 – wielki przegląd dramatyczny w 8 odsłonach*, składają-

<sup>15</sup> „Kurier Lwowski” 1884, nr 334, s. 3. Opera.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

cy się z wyjątków najlepszych sztuk, oper i operetek. Dawnym zwyczajem na zakończenie roku dyrekcja teatru chciała pokazać najlepsze fragmenty z dramatów i oper granych w ciągu całego roku. Wśród artystów nie zabrakło Teresy Arkłowej, która wykonała arie z pierwszego aktu *Halki*<sup>17</sup>.

W lutym (5 i 12) 1885 r. śpiewaczka wystąpiła w operze *Afrykanka*, w której śpiewała partię Seliki. Przedstawienie uznano za najbardziej udane ze wszystkich dotychczasowych przedstawień operowych w tym sezonie.

Także w lutym rozpoczęły się przygotowania do wystawienia opery *Konrad Wallenrod* Władysława Żeleńskiego. Miała to być pierwsza od śmierci Moniuszki opera narodowa wykonana w teatrze lwowskim<sup>18</sup>. Pojawił się jednak problem, gdyż nie można było obsadzić w głównych partiach zaangażowanych na ówczesny sezon operowy artystów włoskich. Jak wspomina Leon Tadeusz Błaszczyk, goszczący w sezonie 1884/85 cały zespół opery włoskiej prezentował dość niski poziom artystyczny i nie wypadł korzystnie nawet na tle zespołu polskiego. Zdarzało się, że wokaliści włoscy zmuszani byli opuszczać Lwów niekiedy nawet po jednym, czy najwyżej dwóch spektaklach<sup>19</sup>. Prawdopodobnie z tego powodu dyrekcja teatru zdecydowała, aby główne role oddać debiutantom Teresie Arkłowej i Władysławowi Florjańskiemu, śpiewakowi operetki, który notabene, do tej pory nie miał doświadczenia w operach<sup>20</sup>. Pierwsze przedstawienie odbyło się 26 lutego. Arkłowa jako Aldona zachwycała słuchaczy „prześlicznym swym głosem, wyborną grą i pełnym niekłamanego uczucia śpiewem”<sup>21</sup>. Florjański niestety nie sprostał zadaniu, „choć miał kilka momentów szczęśliwych”<sup>22</sup>. Operę grano prawie przez cały marzec.

<sup>17</sup> Repertuar teatralny, „Gazeta Lwowska” 1884, nr 299, s. 3.

<sup>18</sup> Żeleński skomponował cztery opery, w których sięgnął po tematy związane z poezją i literaturą romantyzmu. W *Konradzie Wallenrodzie* zaczerpnął temat z poematu A. Mickiewicza. Opera *Goplana* oddaje wątki z *Balladyny* J. Słowackiego. Opera *Janek* rozgrywa się na Podhalu i naśladuje wątkiem moniuszkowską *Halkę*, łącząc w sobie polską tradycję i folklor, natomiast w ostatniej operze *Stara baśń* sięgnął do powieści Józefa I. Kraszewskiego. Zob. *Dzieje muzyki polskiej w zarysie*, red. T. Ochlewski, wyd. II popr. i uzup., Warszawa 1981, s. 96.

<sup>19</sup> L.T. Błaszczyk, *Życie muzyczne Lwowa w XIX wieku*, „Przegląd Wschodni. Kwartalnik Naukowy” 1991, t. 1, z. 4, s. 704.

<sup>20</sup> A. Wypych-Gawrońska, *op. cit.*, s. 131.

<sup>21</sup> „Gazeta Lwowska” 1885, nr 47, s. 4.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

W teatrze hr. Skarbka.  
*We czwartek dnia 26 lutego 1885.*  
Po raz pierwszy:  
**KONRAD WALLENROD**  
Opera w 4ch aktach a 5ciu obrazach. Słowa Zygmunta Sarneskiego i Władysława Noskowskiego.  
Muzyka Władysława Żeleńskiego.  
Akt I. p. t. Na Litwie. Akt. II. Wybór.  
Akt III. Uczta. Akt IV. Sąd. Odsłona V.  
„Zgon“.  
Nowa garderoba. Nowe dekoracye pędzla p. Dülla.  
Kapelmistrz p. H. Jarecki. Reżyser p. J. Myszkowski.  
O S O B Y:  
Konrad Wallenrod [Alf.] p. Florjański  
Aldona pni Arklowa  
Halban p. Jeromin  
Areykomtur p. Kiezman  
Witołd p. Laskowski  
Orlandi } minstrele pni Kasprowiezowa  
Clavigo } pni Boeskiej  
Krzyżak pierwszy p. Koncewicz  
Krzyżak drugi p. Łomiński  
Rycerz pierwszy p. Wojnowski  
Rycerz drugi p. Nowiński  
Rycerz trzeci p. Fedyczkowski  
Rycerz czwarty p. Guberski  
Mniszka pna Wajgel  
Kapłani, Litwini, Litwinki, paziowie, bardowie, dzieci, lud — Rzecz dzieje się: akt pierwszy na Litwie, drugi trzeci i czwarty w Malborskiej katedrze, i w okolicach Malborskiego zanku.  

---

Początek o godzinie 7mej wieczorem.

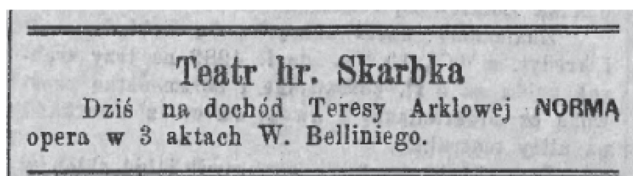
Ryc. 4. Anons zapowiadający operę *Konrad Wallenrod*

Źródło: „Gazeta Lwowska” 1885, nr 42, s. 6.

Doceniając wysiłki młodej artystki, z końcem sezonu dyrekcja teatru zorganizowała dla niej benefis. Debiutując na scenie lwowskiej jako młodziutka i niedoświadczona artystka, Arklowa musiała sprostać nie tylko wyzwaniom wokalnym, ale także aktorskim. Kończąc swój pierwszy sezon artystyczny, Arklowa przygotowała na benefis *Normę*, operę Belliniego. 21 marca w teatrze zgromadził się prawdziwy tłum wielbicieli talentu młodej śpiewaczki i miłośników opery, którzy nie szczędzili oklasków, wienców, bukietów i prezentów. „Publiczność spełniła miły obowiązek – pisano nazajutrz w „Gazecie Lwowskiej” – okazując (...) uznanie talentowi należne”<sup>23</sup>. Jednak recenzent „Gazety Lwowskiej” nie był zbyt łaskawy dla

<sup>23</sup> „Gazeta Lwowska” 1885, nr 67, s. 4.

benefisantki, która w jego opinii nie wypadła najlepiej. „W śpiewie jej znac było znużenie, może w skutku zbyt dużego a ciągłego natężenia głosu, a gra pozostawiała wiele, bardzo wiele do życzenia” – zanotował krytyk<sup>24</sup>. Chwilową niedyspozycję Arkłowej przypisywał zmęczeniu i wyczerpaniu intensywnym sezonem.



**Ryc. 5. Anons o benefisie Arkłowej**

Źródło: „Kurier Lwowski” 1885, nr 80, s. 6.

W „Kurjerze” z kolei odnotowano, iż benefis wypadł znakomicie pod każdym względem. Obecni na występie przedstawiciele Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego oraz gość specjalny kompozytor Władysław Żeleński ofiarowali śpiewaczce dwa wieńce. Partia tytułowej Normy zachwycała wszystkich „tak śpiewem, jak i znakomitą, wzruszającą grą”, a sama Arkłowa „wyglądała przy tym przecudnie”<sup>25</sup>. Oklaskom nie było końca, beneficjentkę wywoływano kilkanaście razy.

Po benefisie Arkłowa zaśpiewała jeszcze partię Małgorzaty w *Fauście* Gounoda, w sobotni wieczór 28 marca, podczas benefisu współtowarzysza ze sceny, Juliana Jeromina<sup>26</sup>.

Jednym z ostatnich występów w teatrze lwowskim była partia Aldony w *Konradzie Wallenrodzie*. Tą rolę kończyła śpiewaczka swój pierwszy sezon artystyczny, który rozpoczął wspaniałą karierę sceniczną młodej artystki. 31 marca 1885 r. zorganizowano benefis na dochód Henryka Jareckiego, kapelmistrza opery lwowskiej. Było to zarazem ostatnie w sezonie 1884/85 przedstawienie operowe. W prasie odnotowano ten fakt, nie pomijając także artystów. Pisząc o Arkłowej, zauważono, iż artystka poczyniła znaczne postępy w grze i śpiewie i aż trudno uwierzyć, „iż to artystka, która tak jeszcze niedawno obcą była scenie”. Recenzent „Gaze-

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> „Kurier Lwowski” 1885, nr 82, s. 3.

<sup>26</sup> „Gazeta Lwowska” 1885, nr 67, s. 3

W teatrze hr. Skarbka.  
**W środę dnia 19 listopada 1884.**  
 WIELKI  
**KONCERT**  
 wokalny - instrumentalny  
 z udziałem p. GERHARDA BRASSINA, nadwornego skrzypka króla Belgijskiego, pani KLARY STEIN, pianistki wiedeńskiej, pani Teresy Arklowej, panny Piawe, pp. Rubirato, Jeromina i Jareckiego.

**PROGRAM:**

ODDZIAŁ I.

- 1 Koncert Mendelsohna z akompaniamentem orkiestry, odegra p. Brassin.
- 2 a) Romans Czajkowskiego, | odeg. p. Stein.  
 b) Walec Wieniawskiego, |
- 3 „Nočna cisza“, Nocturn Chopina, odspiewa pani Arklowa.
- 4 a) Romanza z opery Verdi'ego „Sim. Boccanegra“, | odspiewa pan  
 b) „Biała“ pieśń Radwana | Jeromin.
- 5 a) „Skarga“ Brassina | odegra  
 b) „Pieśni narod. szwedz.“ | pan  
 c) „Taniec czaro. Bazynie.“ | Brassin.

ODDZIAŁ II.

- 6 „Rapsodya węgierska“ Liszta, wykona pani Stein.
- 7 Romanza: O Lizbonal z op. „Don Sebastian“, odspiewa p. Rubirato.
- 8 „Bel raggio lusinghier“ z op. „Semiramis“, odspiewa panna Piawe.
- 9 Vieuxtemps: „Fantaisie Caprice“, odegra pan Brassin.

Ryc. 6. Anons zapowiadający koncert skrzypka Gerarda Brassina z udziałem m.in. Teresy Arklowej

Źródło: „Gazeta Lwowska” 1884, nr 267, s. 6.

ty Lwowskiej” wyraził nadzieję, że dalsza praca „zwłaszcza nad akcją sceniczną, która nie zawsze jest jeszcze swobodną, rozwinie niewątpliwie w całej pełni piękny talent artystki, któremu od pierwszego wystąpienia świetną rokowaliśmy przyszłość”<sup>27</sup>.

Poza partiami operowymi debiutująca śpiewaczka Teresa Arklowa występowała także w koncertach. 19 listopada 1884 r. w teatrze lwowskim odbył się wielki koncert wokalny-instrumentalny z udziałem Gerarda Brassina, nadwornego skrzypka króla belgijskiego, oraz pianistki wiedeńskiej Klary Stein<sup>28</sup>. Podczas koncertu Arklowa wykonała nokturn Chopina *Cisza nocy*<sup>29</sup>.

Z kolei 30 marca artystka brała udział w koncercie charytatywnym organizowanym na dochód Towarzystwa Rodzina. Wykonała wów-

<sup>27</sup> „Gazeta Lwowska” 1885, nr 75, s. 4.

<sup>28</sup> „Gazeta Lwowska” 1884, nr 267, s. 6.

<sup>29</sup> *Cisza nocy* to tytuł wokalnejszej wersji *Nokturnu Es-dur* op. 9 nr 2 (tekst francuski J. Ruelle, takt polski J. Chęciński) na głos i fortepian. Zob. M. Biernacki, *Transkrypcje*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1899, nr 41, s. 488; B. Literska, *Dziewiętnastowieczne transkrypcje utworów Fryderyka Chopina: aspekty historyczne, teoretyczne i estetyczne*, Kraków 2004, s. 323. W II połowie XIX w. często pisano transkrypcje na głos utworów fortepianowych Chopina, robił je m.in. Karol Mikuli. W szkole wokalnejszej Walerego Wysockiego utwór *Cisza nocy* był stałą pozycją w repertuarze jego studentów, co potwierdzają sprawozdania z corocznych ćwiczeń popisowych. Niestety wszędzie podawano tylko nazwisko Chopina, natomiast autora transkrypcji wokalnejszej i autora słów nie wskazywano. W 1887 r. na drugich ćwiczeniach popisowych 19 lutego utwór wykonała m.in. studentka Helena Sipiера (sopran), 7 kwietnia 1895 r. na czwartych ćwiczeniach popisowych *Ciszę nocy* śpiewała Matylda Roll (sopran), 5 maja 1901 r. także na czwartych ćwiczeniach popisowych z utworem wystąpiła Zofia Gralewska, zaś 24 kwietnia 1904 r. na siódmych ćwiczeniach popisowych utwór wykonała Felicja Paszczuk. Zob. T. Mazepa, L. Mazepa, *op. cit.*, s. 84, 91, 97, 101.

czas jednoaktowy nokturn sceniczny *Przechodzień* F. Cope'go<sup>30</sup>. Dwa dni później, 1 kwietnia 1885 r., Arklowa wystąpiła podczas trzeciego koncertu Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego pod kierunkiem Jana Galla. Podczas koncertu wykonano utwór Mercadantego *Siedem słów* na sola, chór mieszany i orkiestrę<sup>31</sup>. Swoją partię „wykonała (...) z wysokim artyzmem i całą potęgą prześlicznego głosu swego”<sup>32</sup>.

Analizując cały sezon artystyczny 1884/85, który był dla Arklowej pierwszym wielkim scenicznym wyzwaniem, należy stwierdzić, że był on niewątpliwie dość udany. Debiut okazał się szczęśliwy i – co podkreślali wiele razy krytycy lokalnej prasy – rokujący wielkie nadzieje. Arklowa pojawiła się w operze lwowskiej jako: Walentyna (*Hugenoci*), Leonora (*Trubadur*), Selika (*Afrykanka*), Aldona (*Konrad Wallenrod*), Małgorzata (*Faust*). Ponadto powierzono jej tytułowe role w *Aidzie* i *Normie*. Jako młodzianka śpiewaczka zdobyła uznanie publiczności i krytyków. Co najważniejsze, znalazła akceptację i zaufanie dyrekcji teatru lwowskiego, która nie zahałała się powierzyć jej tytułowe role w wielkich przedsięwzięciach operowych, premierach i benefisach.

W kwietniu 1885 r. artystka wyjechała na koncerty do Krakowa<sup>33</sup>. W krakowskim „Czasie” pojawiła się informacja, że „zaraz po świątach zjeżdżają tu pani Arklowa i pan Jeromin w celu dania koncertu”<sup>34</sup>. W kolejnych numerach zapowiadano koncert z udziałem śpiewaków opery lwowskiej na 8 kwietnia<sup>35</sup>. Artyści mieli wykonać wyjątki z opery Władysława Żeleńskiego *Konrad Wallenrod*, ponadto Arklowa zapowiadała nokturn *Cisza nocy* Chopina. Redakcja „Czasu” zwracała szczególną uwagę mieszkańców Krakowa na koncert Arklowej, pisząc, że „da on sposobność poznać najlepszą artystkę, która występowała w pamiętnym pierwszym przedstawieniu *Konrada Wallenroda*, a zarazem wyjątki z tej tak drogiej nam wszystkim opery”<sup>36</sup>. Śpiewaczka została przyjęta przez krakowian z wielkim entuzjazmem. Po zaśpiewaniu partii Aldony „zebrała huczne oklaski i liczne wywoływania”<sup>37</sup>. Recenzent Franciszek Bylicki zaznaczył,

<sup>30</sup> „Kurier Lwowski” 1885, nr 89, s. 3.

<sup>31</sup> „Gazeta Lwowska” 1885, nr 73, s. 3.

<sup>32</sup> „Gazeta Lwowska” 1885, nr 76, s. 4.

<sup>33</sup> J.W. Reiss, *Almanach muzyczny Krakowa 1780–1914*, t. II, Kraków 1959, s. 116.

<sup>34</sup> „Czas” 1885, nr 74, s. 4.

<sup>35</sup> „Czas” 1885, nr 78, s. 3, nr 79, s. 3.

<sup>36</sup> „Czas” 1885, nr 78, s. 3.

<sup>37</sup> „Czas” 1885, nr 81, s. 3.

ze Arklowa śpiewała arię „z wielkim zamięłowaniem” i chociaż w niektórych momentach głos jej był „forsowany i tremolujący”, brakowało mu „lekkości i koloratury”, co może „tu i ówdzie utknąć o krytykę”, to artystka zasłużyła w zupełności na uznanie, „jakiego doznała, przynosząc nam wyjątek z opery, która całą Polskę w tak wysokim stopniu zainteresowała”<sup>38</sup>. Bylicki zauważył, że „dla tych, którzy tę arię słyszeli na przedstawieniu opery we Lwowie, stanowiło to bardzo miłe przypomnienie, pomimo, że fortepian tu musiał zastępować orkiestrę i chóry”<sup>39</sup>. W nokturnie artystka oddała „niektóre szczegóły bardzo pięknie”<sup>40</sup>. Podczas koncertu akompaniował jej kompozytor Władysław Żeleński.

W połowie kwietnia 1885 r. Arklowa pojawiła się w Warszawie, gdzie od 16. tego miesiąca do 6 maja śpiewała w Warszawskich Teatrach Rządowych, wykonując partie w *Hugenotach*, *Aidzie*, *Trubadurze*, *Afrykance* i *Fauście*<sup>41</sup>.

Z informacji prasowych dowiadujemy się, że Arklowa, nazywana już primadonną, latem 1885 r. przebywała w Paryżu i kształciła się tam w śpiewie pod kierunkiem Pauliny Viardot Garcia<sup>42</sup>. Z kolei w październiku miała gościnnie występować w nadwornej operze wiedeńskiej. Niestety koncerty nie doszły do skutku, ponieważ goszcząca tam przed Arklową śpiewaczka Materna<sup>43</sup> wyczerpała repertuar zastrzeżony dla występów lwowskiej artystki. W związku z tą sytuacją występy Arklowej odłożono do maja następnego roku. Artystka nie była zadowolona z tego obrotu sytuacji, gdyż zaplanowane koncerty miały stanowić o jej ewentualnym angażu do opery wiedeńskiej na kolejne trzy lata<sup>44</sup>.

---

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> *Encyklopedia teatru polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/osoby/73623/teresa-arklowa>. O jej występach w Warszawie pisze w swoich wspomnieniach Paweł Owerłło, zob. *idem*, *Z tamtej strony rampy*, Kraków 1957, s. 60.

<sup>42</sup> Paulina Viardot-Garcia (1821–1910), hiszpańska śpiewaczka i kompozytorka. Miała wybitny talent aktorski i dość rozległy głos, prawie altowy. Przyjaźniła się z Fryderykiem Chopinem w Paryżu. Obdarzona niezwykłym słuchem, nauczyła się języka polskiego na tyle, iż na występach w Warszawie w latach 1857–1858 pieśni Chopina śpiewała po polsku. Zob. *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, wyd. drugie, Warszawa 2006, s. 924.

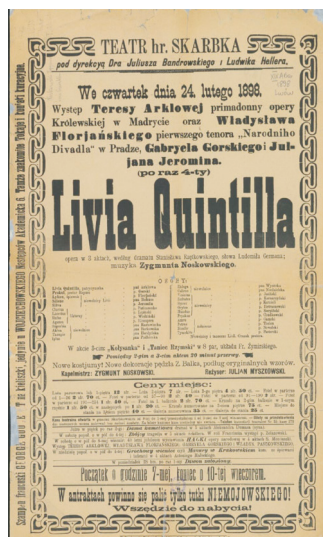
<sup>43</sup> Amalie Materna (1847–1918), austriacka sopranistka operowa. Była uznaną interpretatorką Richarda Wagnera, pierwszą wykonawczynią roli Kundry w misterium scenicznym *Parsifal* oraz Brunhildą w pierwszym kompletnym wykonaniu cyklu *Pierścień Nibelunga* podczas pierwszego Festiwalu w Bayreuth w 1876 r. Śpiewała sopranem dramatycznym, zob. [https://pl.wikipedia.org/wiki/Amalie\\_Materna](https://pl.wikipedia.org/wiki/Amalie_Materna) (dostęp: 17.11.2020).

<sup>44</sup> „Gazeta Lwowska” 1885, nr 241, s. 4.

Po powrocie do Lwowa śpiewaczka rozpoczęła nowy sezon w teatrze od *Aidy* Verdiego, operę wystawiano we czwartek 5 listopada 1885 r.<sup>45</sup>. W kolejnych dniach śpiewała partię Normy<sup>46</sup>, ponownie *Aidy*<sup>47</sup>, pojawiała się także na scenie jako Amelia w *Balu maskowym*, Jadwiga w *Jadwidze* i tytułowa Lukrecja Borgia.

W marcu 1886 r. po zakończeniu sezonu w teatrze lwowskim Arklowa wyjechała do Pragi i odtąd przez kolejnych kilkanaście sezonów występowała głównie za granicą, m.in. w Paryżu i Wiedniu (1886), Pradze (1887), Budapeszcie (1888), Hamburgu (1889), Mediolanie, Madrycie i Bilbao (1890), a w latach 90. w Mediolanie, Odessie, Londynie (1891), Barcelonie (1892), Lizbonie (1893), Madrycie (1894), ponownie w Lizbonie i Madrycie (1896) oraz w Bolonii (1897)<sup>48</sup>. W 1894 r. Arklowa gościła w Ameryce Południowej. Występowała m.in. na deskach Teatro de l'Opera w Buenos Aires, gdzie śpiewała rolę Desdemony w *Otelli* i Walentyny w *Hugenotach* oraz w Teatro Solis w Montevideo jako Eliza w *Tannhauserze* i także Walentyna w *Hugenotach*<sup>49</sup>.

Po kilku latach nieobecności, w 1898 r., Teresa Arklowa powróciła do Lwowa. W lutym wystąpiła przed publicznością lwowską w roli tytułowej Livii Quintilli w operze Zygmunta Noskowskiego. Afisze anonso-



Ryc. 7. Afisz zapowiadający operę *Livia Quintilla* z udziałem Arklowej

Źródło: <https://polona.pl/item/afisz-inc> (dostęp: 26.10.2020).

<sup>45</sup> „Gazeta Lwowska” 1885, nr 250, s. 4, nr 253, s. 6.

<sup>46</sup> „Gazeta Lwowska” 1885, nr 255, s. 4; nr 257, s. 4, 6.

<sup>47</sup> „Gazeta Lwowska” 1885, nr 259, s. 6.

<sup>48</sup> *Słownik biograficzny teatru...*, s. 9; J.W. Reiss, *Polscy śpiewacy i polskie śpiewaczki*, Łódź 1948, s. 22; F. Lech, *Przebijające się głosy: Polacy na scenach operowych świata* (art. opublikowany 18 marca 2019), [culture.pl/pl/artykul/przebijajace-sie-glosy-polacy-na-scenach-operowych](https://culture.pl/pl/artykul/przebijajace-sie-glosy-polacy-na-scenach-operowych) (dostęp: 12.11.2020); strona Teatru Narodowego w Pradze, <https://art-sandculture.google.com/exhibit/historical-photographs-from-the-archives-of-the-national-theatre-in-prague/zgLSbmMxCiGrKw> (dostęp: 14.09.2020).

<sup>49</sup> A. Arakelyan, *Forgotten opera singers*, <http://forgottenoperasingers.blogspot.com/> (dostęp: 16.12.2020).

wały ją jako primadonnę opery królewskiej w Madrycie. Tylko w lutym operę pokazano czterokrotnie.

W maju 1898 r. śpiewała wraz z teatrem lwowskim w Krakowie, gdzie wystawiano następujące opery: *Dalibor*<sup>50</sup>, *Lohengrin*<sup>51</sup>, *Żydówka*<sup>52</sup>, *Robert Diabeł*<sup>53</sup>. O wielkim powodzeniu Arklowej w Krakowie przekazuje korespondencja Wandy Żeleńskiej, żony kompozytora Władysława Żeleńskiego, z Ludomiłem Germanem, autorem libretta do opery *Goplana*. Witając przybyłego ze Lwowa do Krakowa Germana latem 1896 r. tuż przed prapremierą *Goplany*, Żeleńska donosiła mu o próbach w teatrze oraz o „przepysznej artystce” Arklowej, która śpiewała właśnie w *Żydówce*<sup>54</sup>. Co prawda, w 1898 r. Arklowa występowała nie tylko we wspomnianej operze, ale także w innych sztukach. Poza wymienionymi rolami śpiewaczka wykonywała także głównie partie w operach wagnerowskich. Najpierw pojawiła się jako Elza w *Lohengrinie*, następnie Elżbieta w *Tannhauserze*. W „Wiadomościach Artystycznych” znalazła się wzmianka, z której wynika, że wykonanie partii Elzy „ogólnie biorąc zrobiło bardzo dobre wrażenie na słuchaczu”, jednak zauważono, że głos Arklowej „stracił połowę ze swej siły i świeżości”. Co prawda, recenzent niespodziewanie zaliczył to na korzyść artystki, podkreślając przy tym subtelne wykonanie szczegółów. W krótkiej recenzji zaznaczono, iż „średnica (...) osobliwie wobec wagnerowskiej instrumentacji akompaniamentu jest (...) niewystarczająca, i nie zastąpi jej niewyraźna, widocznie zmianą tekstu osłabiona, deklamacja”. Recenzent „Wiadomości” wysoko ocenił wykonanie pieśni z balkonu i wszystkich kantylen, które „wykonała pani Arklowa prześlicznie, skończenie”, jednak w jego opinii „recitativa pozostawiała do życzenia”. Poza tym, zwracając uwagę na wyraz dramatyczny roli, zarzucał artystce „nerwowe drganie powiekami i dziwaczne przysiadanie ku ziemi (miało

---

<sup>50</sup> Afisz zapowiadający operę *Dalibor* z gościnnym występem Teresy Arklowej, <https://polona.pl/item/afisz-inc> (dostęp: 21.10.2020).

<sup>51</sup> Afisz zapowiadający operę *Lohengrin* z gościnnym występem Teresy Arklowej jako primadonny opery madryckiej, <https://polona.pl/item/afisz> (dostęp: 21.10.2020).

<sup>52</sup> Afisz zapowiadający operę *Żydówka* z gościnnym występem Teresy Arklowej, <https://polona.pl/item/afisz-inc> (dostęp: 21.10.2020).

<sup>53</sup> Afisz zapowiadający operę *Robert Diabeł* z gościnnym występem Teresy Arklowej, <https://polona.pl/item/afisz-inc> (dostęp: 21.10.2020).

<sup>54</sup> Władysław Żeleński, *Goplana 1897*, wydał i wstępem opatrzył G. Zieziula, „Monumenta Musicae in Polonia”, Warszawa 2016, s. 34.

to dać wyraz trwogi)”, co sprawiło, iż gra nie była do końca „poważna i szlachetna”<sup>55</sup>.

W *Tannhause*rze, który został dość surowo oceniony przez krytykę, recenzent zauważył, iż tylko partie solowe Arklowej i Florjańskiego zostały wykonane „z należyłą powagą”. Co prawda, zarzucono Arklowej nieustanne tremolo przy każdej dłuższej nucie i „niesympatyczne łkanie w momentach dramatycznych”, jednakże w ostatecznej ocenie uznano, iż partia Elżbiety została odśpiewana z sukcesem<sup>56</sup>.



Ryc. 8. Afisz zapowiadający operę *Lohengrin* z gościnnym występem Bandrowskiego, Arklowej, Jeromina i Szymańskiego

Źródło: Biblioteka Jagiellońska. BJ Muz. DŹS 3, 48, <https://jbc.bj.uj.edu.pl/> (dostęp: 22.12.2020)

<sup>55</sup> „Wiadomości Artystyczne” 1898, nr 2, s. 14.

<sup>56</sup> „Wiadomości Artystyczne” 1898, nr 4, s. 30.

Śpiewaczka pojawiła się na scenie lwowskiej także w kolejnym sezonie artystycznym. W lutym 1899 r. Stanisław Niewiadomski piszący relacje z teatru lwowskiego dla czasopisma literacko-artystycznego „Irys” zauważył, iż mimo trudności w przyswajaniu sobie tekstów polskich Arkłowa ani na chwilę nie zeszała z wyżyn bardzo dobrej włoskiej śpiewaczki. Jej postać, gra i ruchy w ocenie Niewiadomskiego nosiły cechy stylu włoskiego *bel canto*. Tym też tłumaczył krytyk uchybienia w wykonywaniu ról wagnerowskich: „u p. Arkłowej może wydawać się sztuczne, bo artystka pragnąc spełnić jak najdoskonalej całe zadanie niejednokrotnie wprowadza tego rodzaju szczegóły, które przy indywidualności jej wyglądają na pewną afektację” – pisał Niewiadomski. Dokonując podsumowania jej występów, stwierdził, że „jako śpiewaczka jest zawsze wyborna, z całą swą znakomitą rutyną, muzykalnością, głosem niosącym dźwięk doskonale”<sup>57</sup>.

Jeszcze w lutym 1899 r. Arkłowa wyjechała na występy do Warszawy, gdzie śpiewała w Teatrze Wielkim, a w marcu tegoż roku koncertowała w Krakowie. Wystąpiła m.in. w koncercie Towarzystwa Muzycznego 5 marca, obok wiolonczelisty Karola Skarżyńskiego, orkiestry wojskowej i orkiestry Towarzystwa<sup>58</sup>. Krytyk muzyczny „Czasu” Felicjan Szopski, pisząc recenzję z tego koncertu, przypomniał, że „pani Arkłowa to przede wszystkim dramatyczna śpiewaczka i dramatyczna artystka”, która „nigdzie tak nie przemawia wszystkimi zaletami głosu i talentu jak w Wagnerze”. Poza tym podkreślił, że Arkłowa posiada piękny i potężny głos, którym potrafi umiejętnie władać, docenił także jej wybitną inteligencję muzyczną<sup>59</sup>.

Część nowego 1900 r. Arkłowa spędziła we Lwowie. Z końcem marca występowała w roli Alicji w operze *Robert Diabeł*<sup>60</sup>. Franciszek Neuhauser, pisząc recenzję z tego wydarzenia, podkreślił „prawdziwe uznanie” dla jej talentu wokalnego, a pojawienie się śpiewaczki na scenie uznał za „jeden moment wybijający się nad poziom miernoty cechującej przedstawienie”<sup>61</sup>. We wrześniu 1900 r. Arkłowa otrzymała propozycję angażu w teatrze

<sup>57</sup> „Irys” 1899, marzec, z. 3, s. 128–129. Opera, S. Niewiadomski.

<sup>58</sup> „Czas” 1899, nr 50, s. 2, Reiss podaje datę koncertu: 3 marca 1899, zob. *idem*, *Almanach...*, s. 128.

<sup>59</sup> „Czas” 1899 nr 53, s. 2, recenzja Felicjana Szopskiego.

<sup>60</sup> „Słowo Polskie” 1900, nr 147, s. 3.

<sup>61</sup> *Ibidem*.

w Genui<sup>62</sup>. Wydarzenie to zostało odnotowane w prasie, podano też informację, iż był to bardzo intratny kontrakt, który Arkłowa miała rozpocząć cyklem sześciu oper wagnerowskich<sup>63</sup>. W drugiej połowie roku artystka wyjechała do Włoch. Po występach w teatrze w Genui zakończyła oficjalnie karierę śpiewaczki i otworzyła w Mediolanie szkołę śpiewu<sup>64</sup>. Jej działalność pedagogiczna spotkała się z dużym uznaniem. W gronie uczniów znalazła się m.in. Clarie Dux (1885–1967), niemiecka śpiewaczka operowa<sup>65</sup>, czy lwowska śpiewaczka Irena Bohuss-Hellerowa<sup>66</sup>. Artystka spędziła w Mediolanie ostatnie lata swojego życia. Zmarła w lipcu 1929 r., w wieku 68 lat.

Bohaterka niniejszego szkicu, lwowska śpiewaczka Teresa z Blumenfeldów Arkłowa, jest niewątpliwie jednym z wielu przykładów potwierdzających udział i wkład społeczności żydowskiej w rozwój kultury polskiej, w tym wypadku kultury muzycznej i teatralnej. Wielka aktywność zawodowa artystki sprawiła, że jej nazwisko było znane nie tylko w przestrzeni scen teatrów galicyjskich, ale daleko poza ich granicami, sięgając najbardziej znanych teatrów europejskich, a nawet południowoamerykańskich. Na scenach zagranicznych Arkłowa cieszyła się wielkim uznaniem. Chwalono jej piękny sopran dramatyczny o dużej skali oraz znakomitą grę aktorską. Największe sukcesy odnosiła głównie w teatrach włoskich oraz w teatrze królewskim w Madrycie, gdzie w 1890 r. brała udział m.in. w wykonaniu opery *Don Juana la Loca* Emilio Serrano. Ostatnie występy

---

<sup>62</sup> „Słowo Polskie” 1900, nr 434, s. 4.

<sup>63</sup> *Ibidem*.

<sup>64</sup> *Słownik biograficzny teatru...*, s. 9; A. Arakelyan, *Forgotten opera singers*, <http://forgottenoperasingers.blogspot.com/> (dostęp: 16.12.2020).

<sup>65</sup> Clarie Dux (1885–1967), niemiecka śpiewaczka operowa urodzona w Witkowie. Pochodziła z rodziny o muzycznych tradycjach, siostrą jej matki była Klara, żona kompozytora Roberta Schumanna. W dzieciństwie mieszkała w Bydgoszczy, gdzie pobierała pierwsze lekcje śpiewu. Później wyjechała na dalsze studia śpiewu do Berlina, a następnie Mediolanu, gdzie szkolili się u Teresy Arkłowej. Debiutowała w operze w Kolonii, zaśpiewała tam partię Pamiry w *Czarodziejskim flecie* W.A. Mozarta. Rolą Mimi w *Cyganerii* Pucciniego zdobyła międzynarodowe uznanie. W 1909 r. zaśpiewała partię Mimi u boku Enrico Caruso. W późniejszych latach śpiewała w operze berlińskiej, londyńskiej Royal Opera House, Kungliga Operan, w 1921 r. wyjechała do USA, gdzie pozostała do końca życia. Po zakończeniu kariery śpiewaczej podjęła pracę pedagogiczną na Wydziale Muzyki Uniwersytetu w Chicago, [http://encyklopedia.naukowy.pl/Claire\\_Dux](http://encyklopedia.naukowy.pl/Claire_Dux) (dostęp: 2.12.2020).

<sup>66</sup> „Nowości Ilustrowane” 1907, nr 36, s. 3. W zamieszczonym szkicu biograficznym Ireny Bohuss czytamy, że kształciła się w szkole „znakomitej śpiewaczki p. Arkłowej w Mediolanie”.

Teresy Arkłowej miały miejsce w 1902 r. w Madrycie, śpiewaczka wykonywała wtedy głównie partie wagnerowskie: Elzy (*Lohengrin*), Elżbiety (*Tannhauser*), ponadto śpiewała rolę Senty w *Holendrze tułaczu*, Desdemony w *Otello* i tytułową Normę oraz Halkę<sup>67</sup>.



Ryc. 9. Teresa Arkłowa w kreacji scenicznej  
(brak daty fotografii oraz tytułu sztuki-opery)

Źródło: <https://polona.pl/item/> (dostęp: 16.11.2020)

<sup>67</sup> *Encyklopedia teatru polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/osoby/73623/teresa-arklowa> (dostęp: 15.09.2020).



**Ryc. 10. Teresa Arkłowa jako Milada w *Daliborze*, 1886,  
Teatr Narodowy w Pradze**

Źródło: <https://artsandculture.google.com/> (dostęp: 21.11.2020)



**Ryc. 11. Portret Teresy Arkel**

Źródło: Ashot Arakelyan, *Forgotten operasingers*,  
<http://forgottenoperasingers.blogspot.com/>  
(dostęp: 16.12.2020)

## Bibliografia

### Opracowania

- Arakelyan Ashot, *Forgotten opera singers*, <http://forgottenoperasingers.blogspot.com/> (dostęp: 16.12.2020).
- Biernacki Michał, *Transkrypcje*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1899, nr 41.
- Błaszczyk Leon Tadeusz, *Życie muzyczne Lwowa w XIX wieku*, „Przegląd Wschodni. Kwartalnik Naukowy” 1991, t. 1, z. 4.
- Dzieje muzyki polskiej w zarysie*, red. Tadeusz Ochlewski, wyd. II popr. i uzup., Warszawa 1981.
- Encyklopedia muzyki*, red. Andrzej Chodkowski, wyd. drugie, Warszawa 2006.
- Encyklopedia teatru polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/osoby/73623/teresa-arklowa> (dostęp: 15.09.2020).
- Fuks Marian, *Muzyka ocalona. Judaica polskie*, Warszawa 1989.
- Herz Aleksander, *Żydzi w kulturze polskiej*, wyd. II uzupełnione, Warszawa 2003.
- Judycki Zbigniew, *Lwowianie w świecie*, „Rocznik Kresowy” 2016, R. 2, nr 2.
- Kański Józef, hasło: *Arkłowa Teresa*, w: *Encyklopedia muzyczna PWN*, red. Elżbieta Dziębowska, t. ab, Kraków 1979.
- Lech Filip, *Przebijające się głosy: Polacy na scenach operowych świata* (art. opublikowany 18 marca 2019), [culture.pl/pl/artykul](http://culture.pl/pl/artykul) (dostęp: 12.11.2020).
- Literska Barbara, *Dziewiętnastowieczne transkrypcje utworów Fryderyka Chopina: aspekty historyczne, teoretyczne i estetyczne*, Kraków 2004.
- Mazepa Leszek, *Rozmyślenia i wspomnienia o Lwowie i Lwowiakach*, Lwów 2011.
- Mazepa Teresa, Mazepa Leszek, *Szkice z dziejów wokalistyki we Lwowie*, Wrocław 2007.
- Nowak Tomasz, *Kontakty muzyczne społeczności polskiej i żydowskiej oraz wizerunek kultury żydowskiej w popularnym nurcie muzyki polskiej XIX wieku*, „Studia Chopinowskie” 2020, nr 5.
- Owerłło Paweł, *Z tamtej strony rampy*, Kraków 1957.
- Plohn Alfred, *Muzyka we Lwowie a Żydzi*, „Muzykalia” 2012, z. XIII, Judaica 4.
- Reiss Józef Władysław, *Almanach muzyczny Krakowa 1780–1914*, t. II, Kraków 1959.
- Reiss Józef Władysław, *Polscy śpiewacy i polskie śpiewaczki*, Łódź 1948.
- Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965*, Warszawa 1973.
- Władysław Żeleński, *Goplana 1897*, wydał i wstępem opatrzył G. Zieziula, „Monumenta Musicae in Polonia”, Warszawa 2016.
- Wypych-Gawrońska Anna, *Lwowski teatr operowy i operetkowy w latach 1872–1918*, Kraków 1999.

### **Czasopisma**

- „Czas” 1885, 1899.  
„Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1899.  
„Gazeta Lwowska” 1884, 1885.  
„Irys” 1899, z. 3.  
„Kurier Lwowski” 1884, 1885.  
„Muzykalia” 2012, z. XIII, Judaica 4.  
„Nowości Illustrowane” 1907, nr 36.  
„Rocznik Kresowy” 2016, R. 2, nr 2.  
„Słowo Polskie” 1900.  
„Studia Chopinowskie” 2020, nr 5.  
„Wiadomości Artystyczne” 1898, nr 2, 4.

### **Strony internetowe**

- [de.wikipedia.org/wiki/Louise\\_Dustmann-Meyer](https://de.wikipedia.org/wiki/Louise_Dustmann-Meyer) (dostęp: 22.11.2020).  
[encyklopedia.naukowa.pl/Claire\\_Dux](https://encyklopedia.naukowa.pl/Claire_Dux) (dostęp: 2.12.2020).  
<http://forgottenoperasingers.blogspot.com/> (dostęp: 16.12.2020).  
<https://jbc.bj.uj.edu.pl/> (dostęp: 22.12.2020).  
<https://polona.pl/item/afisz> (dostęp: 16.11.2020).  
<https://polona.pl/item/afisz> (dostęp: 21.10.2020).  
[pl.wikipedia.org/wiki/Amalie\\_Materna](https://pl.wikipedia.org/wiki/Amalie_Materna) (dostęp: 17.11.2020).  
[sztetl.org.pl/pl/biogramy/2072-arklowa-teresa](https://sztetl.org.pl/pl/biogramy/2072-arklowa-teresa) (dostęp: 14.09.2020).  
Teatr Narodowy w Pradze, <https://artsandculture.google.com/exhibit/historical-photographs-from-the-archives-of-the-national-theatre-in-prague/zgLSb-mMxCiGrKw> (14.09.2020).  
[www.biographien.ac.at/oebl/oebl\\_D/Dustmann-Meyer\\_Marie-Louise\\_1831\\_1899.xml](http://www.biographien.ac.at/oebl/oebl_D/Dustmann-Meyer_Marie-Louise_1831_1899.xml) (dostęp: 22.11.2020).  
[www.geschichtewiki.wien.gv.at/Marie-Louise\\_Dustmann-Meyer](http://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Marie-Louise_Dustmann-Meyer) (dostęp: 22.11.2020).  
[www.musiklexikon.ac.at/ml/musik\\_D/Dustmann-Meyer\\_Marie.xml](http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_D/Dustmann-Meyer_Marie.xml) (dostęp: 22.11.2020).

## **Teresa Arklowa's Stage Debut and her Performances in the Lviv Theater**

### **Abstract**

Teresa Arklowa is a world-famous opera singer (soprano) and a respected singing teacher. She made her debut on the stage of the Lviv theater in 1884, performing the part of Valentina in the opera *Huguenots* by Giacomo Meyerbeer.

Jolanta Wąsacz-Krztoń

From her first performance, she gained recognition from the audience and press critics. As a debutant, she also gained acceptance and trust from the management of the Lviv theater. She was entrusted with roles in major opera undertakings, premieres and benefias. For example, she sang the part of Leonora (*Trubadur*), Selika (*Afrykanka*), Aldona (*Konrad Wallenrod*), Małgorzata (*Faust*), moreover, the title roles in *Aida* and *Norma*. She made guest appearances in Krakow and Warsaw. In the 1880s and 1890s, she performed mainly abroad: Prague, Paris, Vienna, Budapest, Hamburg, Milan, Bologna, Madrid, Bilbao, Odessa, London, Barcelona, Lisbon.

**Keywords:** Jews, Teresa Arklowa, opera house, Lviv, music

## Muzyczna rodzina Wolfsthalów – między Lwowem, Wiedniem, Berlinem a Warszawą

Przedmiotem niniejszego artykułu<sup>1</sup> będą losy jednej z najistotniejszych rodzin żydowskich muzyków z Galicji, których wpływy sięgnęły nie tylko Lwowa i Krakowa, ale także wielu europejskich metropolii, z Berlinem i Wiedniem na czele. Ich aktywność muzyczna zawierała się w przedziale lat 1850–1950. Utrwalona w recepcji krytycznej opinia o „rodzinie, w której każdy jest urodzonym muzykiem”<sup>2</sup> nie jest tylko metaforą, wszak rodzina ta zaznaczyła się około dwudziestoma znakomitymi muzykami, wśród których pięcioro miało status wybitnych, co potwierdza wyjątkową rolę, jaką spełnił ród Wolfsthalów w galicyjskiej i europejskiej melosferze, zarazem pokazując płynność transmisji między różnymi warstwami społecznymi i modelami identyfikacji kulturowo-narodowej Żydów przez muzykę od połowy XIX w.<sup>3</sup>

Specyfikę Galicji, wielkiego tygła kulturowego, współtworzonego obok Polaków przez Ukraińców, ale także Niemców, Ormian, Wołochów, Rosjan i przedstawicieli innych narodowości, gdzie Kościół katolicki reprezentowany był w trzech obrządkach: łacińskim, bizantyjsko-ukraińskim i ormiańskim, walnie tworzyła także społeczność żydowska obecna na ziemiach małopolskich długo jeszcze przed podziałami administracyj-

---

<sup>1</sup> Za konsultację w pracy nad niniejszym artykułem serdecznie dziękuję prof. Yaronowi Wolfsthalowi, potomkowi rodziny Wolfsthalów (Ben Gurion University of the Negev), który od lat wykazuje się niezwykle ofiarną pracą na rzecz utrwalenia pamięci o swojej rodzinie.

<sup>2</sup> Nota nt. Bronisława Wolfsthal'a za: *Ilustrowany Almanach Artystyczno-Literacki* [m.in. red. B. Sulikowski], Lwów 1911, s. 95.

<sup>3</sup> Należy tu oczywiście wspomnieć o tradycjach innych żydowskich rodzin muzycznych na ziemiach polskich, obejmujących rozległe, długowieczne i wybitne rody, jak np. Gimplowie, Goldowie, Melodystowie, Singerowie, Szulcowie, Taubowie, Waghalterowie.

nymi związanymi z wytyczeniem dróg handlowych pomiędzy Krakowem a Lwowem, kiedy to nastąpiło ukształtowanie się granic krainy historycznej. Jak podaje Jolanta Pękacz za Henrykiem Lepuckim<sup>4</sup>, w 1776 r. Żydzi początkowo stanowili około 8,7% populacji wschodniej Galicji i ok. 3,1% zachodniej Galicji. Zasiadali oni głównie wsie, ponieważ prawo nie dopuszczało ich do zamieszkania na terenie miast królewskich, takich jak Bochnia, Jasło, Krosno, Wieliczka czy Żywiec, przy jednoczesnym zezwoleniu na zamieszkanie w miastach o innym statusie (Lwów, Tarnów, Nowy Sącz), co prawda w specjalnie wydzielonych dzielnicach. Wśród panoramy miast wschodniej Galicji odnajdziemy jednak takie zamieszkałe głównie przez Żydów: Brody, Drohobycz, Stryj, Stary Sambor. W latach 90. XVII w. Lwów szczycił się jednak faktem, że jedną trzecią jego ludności stanowili Żydzi, czyli prawie 12 000 mieszkańców<sup>5</sup>. Dynamiczne procesy, związane z jednej strony z emancypacją kulturową Żydów, z drugiej strony, z utratą ich więzi z pierwotnym dziedzictwem, nastąpiły w połowie lat 80. XVIII w. za sprawą wprowadzenia przez Marię Teresę, a później przez jej syna, Józefa II, precyzyjnego *Judenordnung*, które było przejawem światopoglądu, że społeczna izolacja Żydów, a szczególnie odrębność ich języka, przyczyni się do nieużyteczności tej grupy dla nowoczesnego, świeckiego państwa. Żydzi odtąd zmuszani byli do ubierania się „po chrześcijańsku”, poddawania się niemieckiej edukacji, mieli wchodzić na pozornie pełnych prawach do społeczeństwa austriackiego. W latach 1784–1785 zdecydowane edykty Józefa II (nazwane później *Judenpatent*) przenosiły Żydów ze wsi do miast, zmuszały do osiedlenia się w specjalnie wyznaczonych dzielnicach, adaptowania imion i nazwisk chrześcijańskich, ograniczały wpływ szkół rabinackich na rzecz świeckich placówek, nakazywały obowiązkową służbę wojskową, co nierzadko przynosiło wyraźny opór społeczeństwa żydowskiego.

Wzrastające problemy socjalne prowincjonalnych Żydów, związane z restrykcyjnymi podatkami i zakazami pracy w służbie cywilnej przed

<sup>4</sup> H. Lepucki, *Działalność kolonizacyjna Marii Teresy i Józefa II w Galicji 1772–1790*, Lwów 1938, za: J. Pękacz, *Music in the Culture of Polish Galicia, 1772–1914*, Rochester NY – Woolbridge, Suffolk 2002, s. 24.

<sup>5</sup> M. Bałaban, *Dzieje Żydów w Galicji i Rzeczypospolitej Krakowskiej 1772–1868*, Lwów 1914, s. 21, 29; S. Grodziski, *Historia ustroju społeczno-politycznego Galicji 1772–1848*, Wrocław 1971, s. 99–100; H. Lepucki, *op. cit.*, s. 132.

1848 r. (w latach 20. ponad 40% Żydów nie miało własnego zatrudnienia czy miejsca osiedlenia, co uformowało proletariat), wzmogły import przez władze germanocentrycznej idei *haskali*, której intencją była pomoc społeczeństwu żydowskiemu, aby mogło rozwinąć się finansowo i zsocjalizować się z resztą społeczeństwa. Jednocześnie idea ta, która miała przybliżyć społeczność żydowską do pozostałej części społeczeństwa, skutkowałą znaczną germanizacją Żydów i koniecznością odpowiedzi poszczególnych warstw społecznych na problemy nowej tożsamości.

Wobec wzrastającej liczby galicyjskiej ludności żydowskiej (1840: 300 000 Żydów w Galicji, do 1857: 450 000) zainteresowanie ruchami asymilacyjnymi przejawiała tylko niewielka część miejskiej inteligencji i przynosiła szczególnie opór ze strony ortodoksyjnych Żydów. Majer Bałaban podaje, że w 1830 r. w szkołach elementarnych całej Galicji było jedynie 408 żydowskich dzieci<sup>6</sup>. Niemieckojęzyczne szkoły założone przez oświeceniowych żydowskich intelektualistów (*Maskilim*) w Tarnopolu (1913), Krakowie (1830) i Lwowie (1844) miały zaledwie kilku żydowskich uczniów. Dominujący wśród galicyjskich Żydów chasydyzm utrudniał asymilację<sup>7</sup>.

W 1867 r. Żydzi galicyjscy uzyskali takie same prawa jak reszta galicyjskiego społeczeństwa. W rzeczywistości jednak duża część ludności żydowskiej rozwijała się początkowo o wiele słabiej niż pozostałe grupy ludności galicyjskiej, dominował w niej język jidysz i religijna ortodoksja<sup>8</sup>. Odpowiedzią na te problemy w środowiskach muzyków galicyjskich pochodzenia żydowskiego były: 1) podyktowana Haskalą tendencja do współtworzenia przez wybitnych muzyków żydowskich i organizatorów żydowskiego życia muzycznego nowoczesnych nurtów postępowych w muzyce żydowskiej (działalność wokół synagogi Tempel we Lwowie, otwartej w 1846 r., skupiających zarówno reformistów, jak i ortodoksyjnych Żydów), 2) uniwersalizacja doświadczeń muzycznych czerpana poprzez wykształcenie i przynależność do kręgów muzycznych austriacko-niemieckich, a później (wraz z przemianami propatriotycznymi w Galicji

<sup>6</sup> M. Bałaban, *op. cit.*, s. 46–55.

<sup>7</sup> J. Buzek, *Rozwój stanu szkół średnich w Galicji w latach 1859–1909*, Lwów 1909, s. 5.

<sup>8</sup> Jak przytacza Jolanta Pękacz za Majerem Bałabanem (*idem*, *Dzieje Żydów w Galicji i Rzeczypospolitej Krakowskiej 1772–1868*, Lwów 1915), w 1862 r. żydowscy studenci stanowili zaledwie 8,2% wszystkich uczniów w gimnazjach galicyjskich, do 1910–1911 r. liczba ta wzrosła do 20,51%, J. Pękacz, *op. cit.*, s. 40.

następującymi nieco później niż w innych zaborach<sup>9)</sup> polskich, w których wybitni muzycy nie byli postrzegani jako „syndrom Jankiela” – z perspektywy poświęcenia autonomii przez związanie się z polskim nurtem narodowym, w tym udział pierwszych żydowskich muzyków jako członków opery i operetki – we Lwowie współpracujących także z synagogami, m.in. Teofil Bogumił Dawizon (1818–1872), Henryk Sontheim (1820–1912) i Herman Menkes czy Amalia Zion<sup>10)</sup>, 3) tendencje, w których dzięki podróży galicyjskich klezmerów po wielu miastach Galicji i Europy nastąpiła redefinicja zamkniętego folkloru sztetlowego w stronę szerokiej europejskiej melosfery, asymilującej zarówno intonacje i formy zaczerpnięte z form narodów sąsiednich i ziem, do których przybywali, jak i zbudowane na swoistej lokalności, 4) działalność miejskich towarzystw skupiających muzyków żydowskich i dyskutujących nad żywotnością i nowymi formami muzyki żydowskiej<sup>11)</sup>. Ostatnie dwie tendencje wychodziły naprzeciw rozwijającej się we wczesnych latach 80. XIX w. idei syjonizmu, czyli powstania odrębnego państwa Izrael, chociaż bliskie były również przeciwstawnej idei – socjalistycznego nurtu bundowców, głoszących równoprawnienie społeczne i identyfikację z własnymi korzeniami<sup>12)</sup>. Złożona sytuacja Galicji, w której patronat Franciszka Józefa i powolnie rozwijające się polskie nurty narodowe tworzyły konserwatywny długi trwania, powodowały, że nurty te swobodnie się przenikały, tworząc fascynujący międzykulturowy dialog.

<sup>9)</sup> Były to czasy, w których postępowcy żydowscy zaczęli posyłać dzieci do szkół prowadzonych ówczesnie przez napływających z Wiednia i Czech (o wiele wcześniej na teren Galicji niż na inne tereny polskie) wyśmienitych muzyków. Jolanta Pękacz podaje także, że w latach 50. XIX w. inteligencja żydowska często uczęszczała do klubu dla Niemców w Krakowie, bowiem dywersyfikacja polsko-żydowska była o wiele bardziej zauważalna niż w późniejszych dekadach, o wyraźnie narodowym charakterze.

<sup>10)</sup> A. Plohn, *Muzyka we Lwowie a Żydzi*, „Muzykalia XIII / Judaica 4”, [http://demusica.edu.pl/wp-content/uploads/2019/07/plohn\\_muzykalia\\_13\\_judaica\\_4.pdf](http://demusica.edu.pl/wp-content/uploads/2019/07/plohn_muzykalia_13_judaica_4.pdf), s. 5 (dostęp: 18.01.2021).

<sup>11)</sup> W roku 1919 we Lwowie powstaje Żydowskie Towarzystwo Muzyczne, bardzo zasłużone dla odrodzenia życia muzycznego we Lwowie po I wojnie światowej, w 1922 r. wyłaniając Związek Żydowskich Towarzystw Muzycznych i Śpiewackich.

<sup>12)</sup> O tych różnych nurtach samoidentyfikacji muzyków żydowskich w Galicji i niejednoznaczności wyborów muzyków pisze Sylwia Jakubczak-Ślęczka, por. *eadem*, *Musical Life of the Jewish Community in Interwar Galicia. The Problem of Identity of Jewish Musicians*, „Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ” 2017, nr 3, s. 137–151, wersja internetowa: <https://www.ejournals.eu/kmmuj/English-Issues/Issue-34/art/10546/> (dostęp: 18.01.2021).

Chociaż pełen model dialogu międzykulturowego zrealizuje się dopiero w międzywojniu, atmosfera Lwowa, miasta tętniącego muzyką, w połączeniu z pozytywnymi i powolnymi ruchami społecznymi od XIX w., przyniesie obraz syntezy, niesłusznie dzisiaj przypisywanej tylko idealistycznemu polskiemu wyobrażeniu Kresów. Pomimo że będą to czasy najbardziej spełnione (w opinii np. Michała Piekarskiego<sup>13</sup> i Kingi Fink<sup>14</sup>), choć naznaczone narastającymi kryzysami polityczno-ideologicznymi, wymagającymi kompromisów, wyrazi się tu duża otwartość wielu stron, kiedy to wykształceni w polskich konserwatoriach muzycy z zasymilowanych rodzin żydowskich włączają się w polskie życie muzyczne jako koncertujący artyści, kompozytorzy, krytycy muzyczni, pedagodzy i organizatorzy koncertów, również postępowi Żydzi odwołują się do ducha narodowego swojej sztuki, ale też promują polski repertuar narodowy. Podobnie polskie instytucje narodowe promowały wtedy artystów żydowskich. Niezliczona ilość instytucji i towarzystw, w które zaangażowani byli zarówno artyści żydowscy, jak i polscy, dopełniała całości<sup>15</sup>. Duch daleko idącego dialogu, chociaż istniejący w czasach coraz bardziej nacechowanych kryzysami politycznymi, nacjonalizmem i ksenofobią, będzie przemawiał przez te czasy.

Nim jednak kultura muzyczna Lwowa osiągnęła ten poziom współistnienia, ważna była (choć jak dowiedliśmy poprzednio, nie jedyna) transmisja „kulturowego archetypu”, przechodząca przez nobliwie społeczności mieszczańskie Wiednia, Berlina czy Petersburga. Wzorce europejskie pozwoliły z czasem, prawem rozwoju historycznego, ożywić pierwotne pokłady tkwiące głównie w „najbardziej klezmerskim instrumencie” (skrzypce), a poprzez uniwersalizację unieśmiertelnić sztukę żydowską i odnowić dialog z własnymi korzeniami i polskim toposem narodowym, tak ważnym dla pokolenia 1810–1830, zduszonego przez trudne wybory. Jest to początek całej plejady wielkich skrzypków żydowskich. Kinga Fink na pierwszym miejscu stawia Robert Perutza (1886–1934), Feliksa

---

<sup>13</sup> M. Piekarski, *Muzyka we Lwowie. Od Mozarta do Majerskiego. Kompozytorzy, muzycy, instytucje*, Warszawa 2018, s. 9–11.

<sup>14</sup> K. Fink, *Lwowscy skrzypkowie pochodzenia żydowskiego w opinii dziennikarzy i krytyków muzycznych w Polsce międzywojennej*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska Lubin – Polonia” 2018, Sectio F, Vol. LXXIII, s. 140–141, wersja elektroniczna: <https://journals.umcs.pl/f/article/view/7669/6364> (dostęp: 18.01.2021).

<sup>15</sup> A. Plohn, *op. cit.*, s. 6–18.

Eyle (1899–1988) i Bronisława Gimpla (1911–1979). Wszyscy trzej byli związani z amerykańskim życiem muzycznym (Perutz był profesorem konserwatoriów w Cleveland i Cincinnati, Eyle II koncertmistrzem Orkiestry Clevelandzkiej i koncertmistrzem Orkiestry Met, Gimpel koncertmistrzem Philadelphia Orchestra w czasach Leopolda Stokowskiego i Eugene'a Ormandyego)<sup>16</sup>. Alfred Plohn historycznie dokumentuje działalność we Lwowie m.in. Franciszka Józefa Horowitza, Marka Bauera czy Leona Brüstigera<sup>17</sup>. Dopiero w pierwszych trzech dekadach XX w. wzrastające podziały ekonomiczne i teorie rasowo-psychoanalityczne kazały zastanawiać się niektórym teoretykom nad istotą muzyki żydowskiej, skazanej – ich zdaniem – na ciągłą tułaczkę i podległość obcym wpływom.

Opisywana w niniejszym referacie rodzina Wolfsthalów jest przykładem wyjątkowej żywotności idei muzycznych wśród społeczności żydowskich, jak również społecznej transformacji i międzykulturowego dialogu. Jej główna, obfitująca w wielu muzyków, gałąź – tyśmienicko-tarnopolska<sup>18</sup>, wyrosła na pniu kantora z Tyśmienicy, miasteczka w połowie XIX w. liczącego 6 000 mieszkańców, położonego 11 km od Stanisławowa. Tamże urodziło się 5 z 7 jego synów tworzących pierwsze pokolenie profesjonalnych muzyków, ale miejscem działalności rodziny miał stać się wkrótce Tarnopol (gdzie utworzyli klezmerską Kapelę Braci Wolfthal), małe miasto położone 122 km na północny wschód od Tyśmienicy (liczące ok. 1880 r. ok. 26 000 mieszkańców) i 133 km na południowy wschód od Lwowa. Tam urodziła się większość dzieci następnego pokolenia, z wyjątkiem córki Maurycego Wolfsthal, który wyraźnie obrał klasyczną karierę muzyczną, zostając wybitnym pedagogiem<sup>19</sup>, i dzieci Lazara Ludwika Wolfsthal – później dwóch wybitnych skrzypków: Maxa i Josefa Wolfsthalów – te osoby urodziły się już i działały we Lwowie. O ile droga Maurycego Wolfsthal i jego dzieci, a następnie wspomnianych dzieci Ludwika Lazara Wolf-

---

<sup>16</sup> K. Fink, *op. cit.*, s. 144.

<sup>17</sup> A. Plohn, *op. cit.*, s. 17.

<sup>18</sup> Do teje należał również wybitny przedstawiciel wiedeńsko-berlińskiego modernizmu w muzyce – Karol Rathaus, daleki krewny tyśmienicko-tarnopolskich Wolfsthalów. Drugą gałąź tworzyli samborscy Wolfsthalowie, choć tam można zanotować jedynie jednego muzyka-amatora – więźnia obozu Janowska: Maksymiliana Wolfsthal (1902–1990).

<sup>19</sup> Jego starsze dziecko – syn Bronisław, później wybitny dyrygent, jest wyjątkiem od tej prawidłowości – urodził się w Kamieńcu Podolskim, ok. 150 km na południowy wschód od Tarnopola, ok. 60 km od granicy z Mołdawią.

sthala naturalnie musiała przebiegać przez Wiedeń i Berlin i jest przykładem uniwersalizacji doświadczenia żydowskiego, nierzadko tłumionego (przejawiało się to chociażby w decyzji zmiany nazwiska z jidyszowego „Wolfthal” na niemieckobrzmiące „Wolfsthal”, chociaż przedstawiciele pokolenia następnego, bliscy idei sztetla, ale także emigranci, częściej powracali do pierwotnego brzmienia nazwiska<sup>20</sup>), o tyle droga jego starszego brata – najwybitniejszego przedstawiciela etnicznej orientacji muzycznej w rodzinie – Chune Wolfsthal, w drodze ku autoidentyfikacji, chociaż niepewnej, jeśli chodzi o status społeczny, przenosiła dzięki licznym podróżom po całej Galicji doświadczenia klezmerskie na grunt nowego teatru jidysz, z oficjalną sceną żydowską we Lwowie, a następnie transmitowanego na sceny podobnych teatrów żydowskich Wiednia i Berlina, z asymilacją pierwiastków austro-węgierskich i polskich. O ile Maurycy i jego syn Bronisław, później wybitny dyrygent (jak również przedstawiciel następnego pokolenia: Ignacy), związani z polskimi instytucjami w Galicji musieli zmienić wyznanie na katolickie<sup>21</sup>, doświadczając nierzadko antysemityzmu, zwłaszcza w centralnej Polsce, o tyle ich bracia, a częściowo ich dzieci, nie porzuciwszy doświadczenia klezmerskiego, pozostali wierni judaizmowi. Pierwiastek uniwersalny przeplatał się więc w rodzinie z pierwiastkiem etniczno-religijnym, a przystosowanie do nowych warunków zmiany i otwartość kulturowa pomagały zarówno jednej, jak i drugiej ze stron. Oczywiście istotne są także procesy przywracania pamięci zniszczonej przez Zagładę, oparte na świadectwach nielicznych członków, którzy ją przetrwali<sup>22</sup>. Dotyczy to w szczególności Bronisława Wolfsthal, jednego z najwybitniejszych dyrygentów polskich I połowy XX w., którego sylwetka w niniejszym opracowaniu zyskuje próbę pierwszego w literaturze szkicu monograficznego.

---

<sup>20</sup> W literaturze spotyka się także pisownię Wolfstahl, również Wolfstal – w przypadku chociażby nazwiska żony Bronisława, która po wojnie świadomie dokonała tej zmiany.

<sup>21</sup> Y. Wolfsthal, *The Wolfsthal Family of Musicians from Galicia: from Local Excellence to Global Influence*, fragment planowanej książki, portal academia.edu.pl, s. 4, [https://www.academia.edu/44375661/The\\_Wolfsthal\\_Family\\_of\\_Musicians\\_From\\_Local\\_Excellence\\_to\\_Global\\_Influence](https://www.academia.edu/44375661/The_Wolfsthal_Family_of_Musicians_From_Local_Excellence_to_Global_Influence) (dostęp: 18.01.2021).

<sup>22</sup> Naziści zadbali o wymazywanie dwóch przedstawicieli rodziny Wolfsthalów z pamięci – w oszczerczej publikacji NSDAP *Lexikon der Juden in der Musik: mit einem Titelverzeichnis jüdischer Werke*, bearb. von Theo Stengel in Verbindung mit Herbert Gerigk (Berlin 1941) znajdują się nazwiska Chune i Josefa Wolfsthalów, s. 297.

Warto szczegółowo przedstawić genealogię muzycznych członków rodziny Wolfsthalów (zob. także drzewo genealogiczne zamieszczone poniżej). Trzon Orkiestry Braci Wolfsthalów (tzw. pierwszej, w przeciwieństwie do drugiej, utworzonej spośród dzieci Józefa Dawida Wolfsthala)<sup>23</sup>: **Majer Lejb Wolfsthal (pomiędzy 1820 a 1830 – pomiędzy 1870 a 1873)** i jego siedmioro synów, w kolejności: **Chaim Hirsz (Herman) Wolfsthal (1842 – po 1918)**, muzyk i nauczyciel muzyki urodzony w Tyśmienicy, ale związany przez całe życie z Tarnopolem, **Józef Dawid Wolfsthal (Wolfsthal) (1846–1905)**, *spiritus movens* Kapeli Braci Wolfsthalów, skrzypek, który oczarowywał słuchaczy (wedle relacji Somy Morgensterna – dziennikarza wiedeńskiego zaprzyjaźnionego z Bergiem, Rothem i Musilem), kiedy to „jednym szybkim ruchem poluzowywał nacisk smyczka na struny skrzypiec, a następnie przebiegał drzewcem smyczka po strunach, by wydobyć bogate składowe harmoniczne tonu”<sup>24</sup>, **Chune (Chone, Chona) Wolfsthal (1851–1924)**, wybitny multiinstrumentalista i przedstawiciel operetki żydowskiej, zmarły we Lwowie, **Maurycy Wolfsthal (1855–1937)**, późniejszy wybitny skrzypek, związany przez całe swoje życie ze Lwowem, **Lazar Ludwik Wolfsthal (Wolfsthal) (1857–1915)**, nauczyciel muzyki, emigrujący pod koniec XIX w. do Wiednia, a następnie do Berlina, gdzie pozostał aż do śmierci, **Michał Emil Wolfsthal (Wolfsthal) (1859–1923)**, żołnierz 62. batalionu 20. regimentu piechoty c.k. Armii stacjonującego w Stanisławowie<sup>25</sup>, muzyk i nauczyciel muzyki związany z Tarnopolem i Lwowem, ok. 1900 r. emigrant do An-

<sup>23</sup> W świetle ustaleń Yarona Wolfsthala (*op. cit.*, s. 1–3) trzeba sprostować informacje na temat składu Orkiestry Braci Wolfsthalów podane przez L.T. Błaszczyka w opracowaniu *Żydzi w kulturze muzycznej ziem polskich w XIX i XX wieku. Słownik biograficzny* (Warszawa 2014). W haśle *Orkiestra Braci Wolfsthal* (s. 148) podaje on, że należeli do niej m.in. „Arnold, Bernard, Chuna, Dawid, Maks, Maurycy”, w haśle *Wolfsthal* wśród synów kantora z Tyśmienicy (niewymienionego z imienia) sytuuje Arnolda, Bernarda, Chune, Dawida skrzypka, Hermana (?), Ludwika Lazara, Maurycyego. Pomijając kwestię niechronologicznego ułożenia synów, w obu hasłach jako jeden z braci podany jest Bernard, w rzeczywistości Abraham Ber (Bernhard) Wolfsthal (1885–1948), skrzypek, syn Józefa Dawida (w obu hasłach określanego jako Dawid), lider tzw. II Kapeli Wolfsthalów, a więc przedstawiciel następnego pokolenia. Por. również przyp. 114.

<sup>24</sup> S. Morgenstern, *In einer anderen Zeit. Jugendjahre in Ostgalizien*, Springe 1995, cyt. za: Y. Wolfsthal, *op. cit.*, s. 2.

<sup>25</sup> Nota Michaela [Emila] Wolfsthala [autor Y. Wolfsthal, tak jak pozostałe noty poświęcone członkom rodziny Wolfsthalów] na stronie [www.geni.com](http://www.geni.com), autor Y. Wolfsthal (dostęp: 17.01.2021).

glii, zmarły w Londynie, oraz **Arnold (Aron) Wolfsthal (1869 – ?)**, znakomity wiolonczelista, profesor średnich i wyższych szkół muzycznych we Lwowie.



Najwybitniejszymi przedstawicielami drugiego pokolenia względem członków Kapeli Braci Wolfsthalów były dzieci **Maurycego Wolfsthal**: **Bronisław Wolfsthal (1883–1944)**, urodzony w Kamieńcu Podolskim, zmarły w Warszawie wybitny dyrygent, pianista i kompozytor, kapelmistrz oper lwowskiej i warszawskiej, oraz jego siostra **Emma Wolfsthal (1893–**

1980), utalentowana skrzypaczka, pedagog we lwowskim konserwatorium, po wojnie związana m.in. z Operą Śląską w Bytomiu<sup>26</sup>, oraz **Lazara Ludwika Wolfsthal**a, dwaj wybitni skrzypkowie: **Max Wolfsthal (1884? 1886? – 1933)**, urodzony we Lwowie, zmarły w Berlinie, oraz **Josef Wolfsthal (1899–1931)**, urodzony w Wiedniu, zmarły w Berlinie.

Spośród dzieci członków Orkiestry Braci Wolfsthalów muzyką parowało się potomstwo **Chaima Hirsza Wolfsthal**a<sup>27</sup>, tworzące wraz z ojcem osobną kapelę w Galicji, niektóre z potomstwa **Michała Emila Wolfsthal**a w Wielkiej Brytanii, dwóch synów **Józefa Dawida Wolfsthal**a: **Maks Majer Lejb Wolfsthal (1873–1927)**, muzyk we Lwowie, w Złoczowie, Trembowli, Jarosławiu, a także urzędnik pocztowy, zmarły w Bielsku-Białej, oraz **Abraham Ber (Bernhard) Wolfsthal (1885–1948)**, profesjonalny muzyk, absolwent konserwatoriów we Lwowie i Berlinie, związany impresaryjnie z Wiedniem jako lider tzw. II Kapeli Braci Wolfsthalów, w późniejszych latach emigrant do Londynu, gdzie przeżył wojnę i zmarł. Tradycje muzyczne kontynuowali także dwaj synowie **Maksa Majera Lejba Wolfsthal**a: **Ignacy Wolfsthal (1897–1943)**, urodzony we Lwowie, muzyk, kompozytor i dyrygent Warsztatu Polskich Kolei w Nowym Sączu, w czasie okupacji konspirator, zamordowany 13 sierpnia 1943 r. podczas akcji przeprowadzonej przez nazistów w szkole w Olszanach k. Nowego Sącza, oraz **Moritz Herman (Henryk) Wolfsthal (1903–1943)**, utalentowany muzyk, pianista, skrzypek, dyrygent, lider kapeli w Białej, zginął w obozie Janowska we Lwowie, gdzie był członkiem orkiestry.

Muzyką parali się również powinowaci dwóch członków rodziny **Wolfsthal**ów: **Jadwiga Wolfsthal z d. Żurek (1892–1977, znana również pod pseudonimem Deberjott)**, aktorka i śpiewaczka, żona **Bronisława Wolfsthal**a, oraz **Olga Wolfsthal z d. Band (1° voto Szell, 3° voto Heifetz)**, wiedeńska pianistka, żona **Josefa Wolfsthal**a (jej pierwszym mężem był George Szell, trzecim zaś Benar Heifetz, skrzypek, kuzyn Jaszy)<sup>28</sup>.

Jeśli dodamy do tego czynną praktykę muzyczną **Maksa Wolfsthal**a (1902–1990, syna **Mojżesza Wolfsthal**a 1866 – ok. 1942), pochodzącego z samborskiej linii rodu, piłkarza, amatorsko parającego się grą na skrzyp-

<sup>26</sup> Środowisko Górnego Śląska po wojnie skupiało liczne rzesze emigrantów ze Lwowa.

<sup>27</sup> Tę i dalsze informacje zawdzięczam notom o poszczególnych członkach rodziny Wolfsthalów, zamieszczonym przez Y. Wolfsthal'a na portalu geni.com oraz artykułowi tegoż, *The Wolfsthal Family of Musicians from Galicia: from Local Excellence to Global Influence...*, s. 3.

<sup>28</sup> [https://austria-forum.org/af/AustriaWiki/Josef\\_Wolfsthal](https://austria-forum.org/af/AustriaWiki/Josef_Wolfsthal) (dostęp: 17.01.2021).

cach i fortepianie, więźnia obozów Janowska (gdzie grał na fortepianie) i Bergen-Belsen, zmarłego po wielu tułaczkach emigracyjnych w Londynie, autora znaczącego świadectwa Zagłady – pamiętnika z obozu Janowska<sup>29</sup>, obraz wielopokoleniowej aktywności rodziny Wolfsthalów wyda nam się wyjątkowo rozległy i złożony<sup>30</sup>.

Podążając od linii klezmerskiej, **Chune (Chuna, Chone) Wolfsthal (ur. 1851 r. w Tyśmienicy – zm. w 1924 w Tarnopolu)** – wiolonczelista, multiinstrumentalista, dyrygent orkiestry teatralnej i kompozytor – był jednym z najważniejszych przedstawicieli drogi Żydów galicyjskich, którzy dążyli poprzez identyfikację etniczną i asymilację nowych wpływów, m.in. z kręgu austriackiej muzyki rozrywkowej i polskiej muzyki narodowej, do stworzenia odrębnego nurtu w muzyce żydowskiej przełomu XIX i XX w. – przeciwnego uniwersalistycznym tendencjom asymilacyjnym tych czasów i postulatom syjonistycznej odrębności. Muzyki uczył się u ojca. Swoją drogę klezmerską zaczynał jako członek wielu zespołów objazdowych ludowych i wojskowych w Galicji, w tym orkiestry utworzonej wraz z braćmi w Tyśmienicy, która krążąc po miastach i miasteczkach galicyjskich, grając na weselach i w synagogach, ostatecznie obrała za miejsce działalności Tarnopol<sup>31</sup>. Wkrótce zaczął komponować muzykę taneczną, od 1980 r. dołączył zaś do założonego rok wcześniej Teatru Żydowskiego we Lwowie, pierwszej stałej sceny jidysz w tym mieście, gdzie oprócz grania w orkiestrze na wielu instrumentach i dyrygowania wystawiał również swoje operetki<sup>32</sup>. Niezwykle znaczenie w historii tej popularnej sceny miała również rozległa artystycznie jak rodzina Wolfsthalów rodzina Gimplów<sup>33</sup>, z których Jakub Ber Gimpel utworzył teatr, jego dyrektorem został S.M. Gimpel, a głównym kapelmistrzem Adolf Gimpel (1875 – w czasie II wojny światowej), ojciec trzech znakomitych synów: Karola, pianisty, Jakuba, pianisty

---

<sup>29</sup> Obecnie pamiętnik przechowywany jest w The United States Holocaust Memorial Museum w Waszyngtonie, wersja zdigitalizowana: <https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn515706#?rsc=151044&cv=1&c=0&m=0&s=0&xywh=-19%2C-1%2C5498%2C3602> (dostęp: 17.01.2021).

<sup>30</sup> W nielicznych wzmiankach w prasie muzycznej międzywojnia podawana jest także pedagog śpiewu Z. Wolfsthal. Tożsamości tej osoby nie udało się ustalić.

<sup>31</sup> Hasło opracowane przez krewnego Chune Wolfsthal, Karola Rathausa, do dzieła najwybitniejszego biografy żydowskiego rodem z Czerniowiec, w: S. Wininger, *Große jüdische Nationalbiographie: ein Nachschlagewerk für das jüdische Volk und dessen Freunde*, Bd. 6: *Steinheim – Zweig; Nachtrag Abarbanel – Van Geldern*, Cernăuți 1927, s. 324.

<sup>32</sup> *Chuna Wolfsthal*, w: L.T. Błaszczuk, *op. cit.*, s. 283.

<sup>33</sup> M. Fuks, *Muzyka ocalona. Judaica polskie*, Warszawa 1989, s. 79, 218–220.

(akompaniatora Bronisława Hubermana) i wielkiego skrzypka Bronisława (1911–1979)<sup>34</sup>. Alfred Plohn, znany lwowski krytyk muzyczny, tak relacjonował powstanie teatru:

W tym miejscu wspomnieć jeszcze należy o istniejącym we Lwowie od długich już lat Teatrze Żydowskim, w którym wystawiane bywają wodevile, sztuki ludowe, operetki, komedie muzyczne itp. Założycielem teatru był dawny członek chóru operowego w teatrze Skarbkowskim Jakub Ber Gimpel, który widząc, jakim powodzeniem cieszy się teatr polski, założył na wzór jego teatr żydowski. Pierwotnie grano w ogródku „Pod sroką” pod Wysokim Zamkiem. Repertuar składał się z operetek biblijnych Horowitza, Lateinera, Ch. Wolfsthal’a i naturalnie z dzieł Goldfadena<sup>35</sup>.

W 1901 r. Chune Wolfsthal utworzył własny zespół, z którym podróżował również po Bukowinie i Galicji, jak też odwiedził Budapeszt i Berlin, wszędzie zyskując wielkie powodzenie<sup>36</sup>. W 1903 r. został kierownikiem muzycznym w teatrze Abrahama Akselroda w Czerniowcach<sup>37</sup>. W jego dorobku, oprócz niezwykle popularnych w swoim czasie marszów wojskowych, walców i wszelkiego rodzaju tańców<sup>38</sup> zachowało się ok. 10 operetek w języku jidysz, których muzyka łączyła wpływy utworów rodziny Strausów i Franza von Suppého z żydowskimi i polskimi intonacjami narodowymi. Ich rozbudowane uwertury, chóry i znakomicie skonstruowane finały, połączone z popularną w owych czasach melosferą, zapewniały im sukces w wielu europejskich teatrach żydowskich (Rathaus notuje ponad 100 wykonanów operetek pod batutą samego kompozytora w berlińskim Thaliatheater<sup>39</sup>). Wśród nich warto wymienić trzy: najpopularniejszą – *Bas Yerushalaim* (*Córka Jerozolimy*), operetkę historyczną w 5 aktach do libretta Izaaka Auerbacha<sup>40</sup>, *Bostenoi ein Sprössling von Stame David’s* (*Bostenoi, potomek w pniu Dawida*) (1899) – operetkę historyczną w 5 aktach z prologiem do libretta Auerbacha, opartą na legendarnych losach Bostenai’a, pierwszego

<sup>34</sup> *Teatr Żydowski Jakuba Bera Gimpla*, w: L.T. Błaszczyk, *op. cit.*, s. 258.

<sup>35</sup> A. Plohn, *op. cit.*, s. 12–13.

<sup>36</sup> B. Chmara-Żaczekiewicz, *Chuna Wolfsthal*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM*, t. 12: *w-ż*, Kraków 2012, s. 250.

<sup>37</sup> *Chuna Wolfsthal*, w: L.T. Błaszczyk, *op. cit.*, s. 283.

<sup>38</sup> K. Rathaus, *Chune Wolfsthal*, w: S. Winger, *op. cit.*, s. 324.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> Wyd. libretta: „Hatikvah”, Lwów 1909, BN, sygn. 43.115, <https://polona.pl/item/bas-yerushalayim-historishe-operete-in-5-akten,OtgwNjlyNTU/0/#info:metadata> (dostęp: 16.01.2021).

egzylarchy<sup>41</sup> za panowania Arabów (618–670)<sup>42</sup> oraz *Die drei Matunes* (Trzy podarunki), baśń muzyczną w 3 aktach z prologiem i epilogiem opartą na noweli Icchoka Lejba Pereca. Dwa ostatnie utwory według relacji Alfreda Plohna były często wykonywane do wybuchu II wojny światowej<sup>43</sup>. Jak pisze Rathaus, „nie było żydowskiego domu na Wschodzie, w którym nie śpiewano by dwóch operetkowych melodii Wolfsthal: *Fratig of der Nacht* oraz *Wandernd un Rast yn un Rih*”<sup>44</sup>. W 1914 r. Wolfsthal wyemigrował do Wiednia, gdzie pełnił rolę kapelmistrza w teatrze żydowskim. Po wojnie powrócił do Tarnopola<sup>45</sup>. Pomimo wielkiej popularności swoich utworów umarł w biedzie.

Dla kontradyktoryjności – drogi „klasycznej” – **Maurycy Wolfsthal**, czwarty w kolejności syn Majera Lejba Wolfsthal (1857 Tyśmienica k. Stanisławowa<sup>46</sup> – zm. 1937 lub później Lwów<sup>47</sup>), zapisał się w historii polskiej wiolinistyki jako jeden z najwybitniejszych polskich pedagogów, stawiany przez Jerzego Jasińskiego w rzędzie kilkunastu nauczycieli skrzypiec, którzy wywarli ważny wpływ na rozwój tej dziedziny w Polsce i na świecie, uwzględniając takie postacie, jak Józef Bielawski, Kazimierz Baranowski, Apolinary Kątski, Izidor Lotto, Władysław Górski, a z czasów bliższych Maurycemu Wolfsthalowi – Stanisław Barcewicz, Józef Jarzębski i Waclaw Kochański<sup>48</sup>. Legendarny lwowski skrzypek, pedagog, dyrygent, wielki działacz lwowskiego życia muzycznego, według obliczeń Katarzyny Janczewskiej-Sołomko i Bożenny Roźniatowskiej wykształcił ok. 70 znakomych skrzypków<sup>49</sup>. Początkowo szkolił się u ojca, kantora i nauczycieli w Tarnopolu. W 1873 r. podjął studia w Konserwatorium Towarzystwa

<sup>41</sup> Egzylarcha – przywódca diaspory żydowskiej Persów – przyp. MK.

<sup>42</sup> Wyd. libretta: A.Y. Rohatin, Lwów 1899, BN, sygn. 1.408.184 A, <https://polona.pl/item/bustenai-eyn-shpresling-fon-malkut-bet-dovid-historishe-operette-in-5-akten-und-prolog.OtgwNjYxMjc/0/#info:metadata> (dostęp: 16.01.2021).

<sup>43</sup> A. Plohn, *op. cit.*, s. 13.

<sup>44</sup> K. Rathaus, *Chune Wolfsthal*, w: S. Winger, *op. cit.*, s. 324.

<sup>45</sup> *Ibidem*, s. 323–324.

<sup>46</sup> K. Janczewska-Sołomko i B. Roźniatowska podają również alternatywny rok urodzenia artysty – 1856, *Wolfsthal / Wolfstal Maurycy*, w: *eaedem*, *Muzycy pedagogzy urodzeni do 1871 roku w kulturze polskiej: leksykon*, Warszawa 2018, s. 618.

<sup>47</sup> Dokładna data śmierci artysty nie jest możliwa do ustalenia.

<sup>48</sup> J. Jasiński, *Przed międzynarodowym Konkursem skrzypcowym im. H. Wieniawskiego*, „Muzyka” 1952, nr 9/10, s. 78.

<sup>49</sup> *Wolfsthal / Wolfstal Maurycy*, w: K. Janczewska-Sołomko, B. Roźniatowska, *op. cit.*, s. 618.

Przyjaciół Muzyki w Wiedniu m.in. u Jakoba Grüna, koncertmistrza Opery Wiedeńskiej i nauczyciela m.in. Carla Flescha, a także u słynnego Józefa Hellmesbergera (uzyskując srebrny medal i nagrodę w postaci skrzypiec<sup>50</sup>), a uzupełniał je w Berlinie u Józefa Joachima, podróżując co roku do Berlina ze Lwowa. Zadebiutował w Wiedniu w 1892 r.<sup>51</sup>, koncertując następnie przez wiele lat w stolicy Austrii, Berlinie, Warszawie, Londynie, Petersburgu, Wilnie. Wkrótce wszedł w orbitę najbardziej znanych i szanowanych postaci życia muzycznego we Lwowie, szczególnie w latach 90. XIX w.<sup>52</sup> Od 1882 do 1937 r. prowadził klasę skrzypiec w założonym przez Karola Mikulego<sup>53</sup> Konserwatorium Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego (po roku 1918 Polskiego Towarzystwa Muzycznego) we Lwowie, uczelni odznaczającej się ówczesnie wybitną kadrą pedagogiczną, będąc mentorem wielu wybitnych uczniów o sławie światowej. Do jego wychowanków<sup>54</sup> należeli m.in. Adolf Gimpel, ojciec Bronisława, Adam Sołtys, Julian Michał Pulikowski (stryj słynnego muzykologa – założyciela warszawskiej muzykologii, późniejszy profesor Konserwatorium Kijowskiego, a następnie członek orkiestry w Cincinnati<sup>55</sup>), Juliusz Teodorowicz (późniejszy członek Bostońskiej Orkiestry Symfonicznej), Maks Lewinger (późniejszy członek Orkiestry Lipskiego Gewandhausu i Filharmoników Drezdeńskich) czy Robert Perutz (1886–1934), uczeń również Henri Marteau i Carla Flescha, później profesor Konserwatorium w Cleveland i Cincinnati, zaprzyjaźniony z Pawłem Kochańskim i Karolem Szymanowskim<sup>56</sup>). Od lat 70. XIX w. do 1908 r. Wolfsthal był jednym z 3 koncertmistrzów orkiestry Teatru Miejskiego we Lwowie<sup>57</sup>, następnie od II dekady XX w. (od 1883 r. pełnił również funkcję koncertmistrza Orkiestry Teatru Skarbowskiego)<sup>58</sup>. Szczególnie od lat 90.

<sup>50</sup> *Ibidem*.

<sup>51</sup> Wolfsthal *Maurycy*, hasło w: L.T. Błaszczak, *op. cit.*, s. 284.

<sup>52</sup> Z. Ottawa-Rogalska, *Lwy spod ratusza słuchają muzyki. Wspomnienia o Helenie Ottawowej*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1987, s. 133.

<sup>53</sup> Wolfsthal uczył w ostatnich kilku latach dyrekcji Karola Mikulego.

<sup>54</sup> Por. tabela poniżej.

<sup>55</sup> *Pulikowski Julian Michał*, hasło w: *Internetowy Polski Słownik Biograficzny*, <https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/julian-michal-pulikowski> (dostęp: 18.01.2021).

<sup>56</sup> B. Chmara-Żaczekiewicz, *Maurycy Wolfsthal*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM...*, s. 250–251.

<sup>57</sup> L.T. Błaszczak sytuuje początek pracy na tym stanowisku na 1892 r., w: *idem, op. cit.*, s. 284.

<sup>58</sup> Biogram Maurycego Wolfsthal, „Ilustrowany Almanach Artystyczno-Literacki”..., s. 96.

był niezwykle popularnym skrzypkiem-wirtuozem i kameralistą jako m.in. członek stałego kwartetu smyczkowego i tzw. Kwintetu Lwowskiego, w którego skład wchodził również Julian Piotr Pulikowski – II skrzypce, niedawny absolwent klasy Wolfsthal, Józef Jackl – altowiolista, profesor klasy skrzypiec konserwatorium lwowskiego<sup>59</sup>, Alojzy Sládek, czeski wiolonczelista osiadły we Lwowie, profesor konserwatorium i koncertmistrz orkiestry Opery Lwowskiej, oraz Henryk Melcer-Szczawiński, ówczesnie, w 1898 r., prowadzący zajęcia z fortepianu w Konserwatorium Lwowskim, gdzie uczył 6-letniego Mieczysława Horszowskiego<sup>60</sup>. Wolfsthal odnosił sukcesy m.in. w 1883 r. we Lwowie z Karolem Mikulim i Ferdinandem Hellmesbergerem, wiolonczelistą, synem słynnego Josefa, w 1892 r. wraz ze Stanisławem Barcewiczem, Aleksandrem Michałowskim, Ignacym Janem Paderewskim i Zygmuntem Stojowskim wziął udział w Międzynarodowej Wystawie Teatralno-Muzycznej w Wiedniu, w 1892 r. dał w tym mieście dwa koncerty, zyskując powszechny entuzjazm krytyków. W 1894 r. wystąpił po raz pierwszy w Warszawie na koncercie Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego<sup>61</sup>.

Od 23 do 28 października 1910 r. wziął udział obok m.in. Wandy Landowskiej i Maurycego Rosenthala w uroczystych obchodach we Lwowie z okazji 100. rocznicy urodzin Fryderyka Chopina<sup>62</sup>.

Budował wielostronny obraz lwowskiego życia muzycznego, zyskując przychylne recenzje krytyków (poza nielicznymi wyjątkami<sup>63</sup>) i dobre oceny jako pedagog. Alfred Plohn wspominał go jako „znakomitego skrzypka, znanego na szerokim świecie jako artysta pierwszorzędny”<sup>64</sup>. Krytycy

---

<sup>59</sup> *Józef Jackl*, hasło w: K. Janczewska-Sołomko, B. Roźniatowska, *op. cit.*, s. 213.

<sup>60</sup> Lwowskie „Wiadomości Artystyczne” z 20 marca 1898 r. (nr 9) zamieściły na okładce zrobioną w atelier fotografię Kwintetu, <https://polona.pl/item/wiadomosci-artystyczne-dwutygodnik-poswiecony-muzyce-teatrowi-literaturze-i-sztuce-r,MTA1Nzk4Nzg3/0/#info:metadata> (dostęp: 16.01.2021). Wolfsthal wraz ze Sládkiem i Melcerem tworzyli również trio fortepianowe, por. fotografia artystów w Konserwatorium Lwowskim (1897), autor nieznan, BN, sygn. F.53999/IV, <https://polona.pl/item/henryk-melcer-szczawinski-maurycy-wolfsthal-i-alois-sladek-przy-pulpitach-nutowych,MzQ0Nzk0/0/#info:metadata> (dostęp: 16.01.2021). Alternatywnym składem było trio fortepianowe Wolfsthal – Sládek – Helena Ottawowa, por. Z. Ottawa-Rogalska, *op. cit.*, s. 120.

<sup>61</sup> B. Chmara-Żaczekiewicz, *Maurycy Wolfsthal*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM...*, s. 251.

<sup>62</sup> A. Plohn, *op. cit.*, s. 18.

<sup>63</sup> Do krytyków jego osobowości, nie umniejszając techniki artysty, należał Jan Kleczyński, por. tegoż rec., „Przegląd Muzyczny”, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” [dalej EMTA] 1894, nr 6.

<sup>64</sup> A. Plohn, *op. cit.*, s. 17.

pisali o jego „artyzmie”, „wykwintnym smaku”, „porządnej” technice i nieprzeciętnej muzykalności, a także o wyrafinowanych partiach solowych w spektaklach Opery Lwowskiej: w *Traviacie* i *Thaïs*, po lwowskiej premierze *Manru* zbierał gratulacje na równi z realizatorami spektaklu<sup>65</sup>. Wiedzący krytycy dodawali do tego „jędrny” ton i „zmysłowy powab” jego sztuki.

Kompozycję dedykował mu Adam Wroński (1850–1915), skrzypek, dyrygent Teatru Wielkiego we Lwowie pod koniec XIX w., dyrygent orkiestry zdrojowej w Krynicy (*Elegia* na skrzypce i fortepian op. 134, wyd. Kraków 1900)<sup>66</sup>.

Ważniejsi uczniowie Maurycego Wolfsthała <sup>67</sup>
<b>Leon Brüstiger</b> (skrzypek Opery Lwowskiej, następnie w Bukareszcie)
<b>Józef Cetner</b> (prof. konserwatorium lwowskiego, po wojnie PWSM we Wrocławiu, pedagog m.in. Karola Stryi i Edwarda Statkiewicza)
<b>Romuald Cyganik</b> (śpiewak i reżyser Opery Śląskiej)
<b>Adolf Gimpel</b> (klarnecista, skrzypek, dyrygent orkiestry Teatru Żydowskiego we Lwowie)
<b>Bronisław Gimpel</b>
<b>Franciszek Józef Horowitz</b> (członek Wiener Tonkünstler Orchester, koncertmistrz Opery Lwowskiej)
<b>Anna Maria Klechniowska</b>
<b>Roman Kuklewicz</b> (chórmistrz, kierownik Chóru Filharmonii Krakowskiej, następnie Chóru Filharmonii Narodowej)
<b>Maks Lewinger</b> (członek Orkiestry Lipskiego Gewandhausu oraz Drezdeńskich Filharmoników)
<b>Fryderyk Lilienthal</b> (Wiedeń)

<sup>65</sup> A. Wypych-Gawrońska, *Lwowski teatr operowy i operetkowy w latach 1872–1918*, Kraków 1999, s. 185.

<sup>66</sup> Wyd. Kraków 1900, egzemplarz: BN, sygn. Mus.III.163.332, <https://polona.pl/item/elegia-na-skrzypce-i-fortepian-op-134,MzQ5MTQyMzg/0/#info:metadata> (dostęp: 16.01.2021).

<sup>67</sup> Oprac. na podstawie: *Wolfsthal / Wolfstal Maurycy*, w: K. Janczewska-Sołomko i B. Roźniatowska, *Muzycy pedagogzy urodzeni do 1871 roku...* oraz *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, t. 2: *Biogramy*, red. M. Podhajski, Gdańsk–Warszawa 2005, s. 149, 525–526, 855–858, 922–923, 933–934, 1061–1062. W tabeli zrezygnowano z podawania informacji o postaciach najbardziej znanych.

<b>Czesław Mieczysław Loeb</b> (prof. Lwowskiego Instytutu Muzycznego)
<b>Adolf Menasches</b> (prof. Konserwatorium w Kairze)
<b>Robert Perutz</b> (prof. we Lwowskim Instytucie Muzycznym Anny Niementowskiej, następnie w Konserwatorium w Cincinnati)
<b>Alfred Plohn</b> (znany lwowski krytyk muzyczny, przewodniczący Żydowskiego Towarzystwa Muzycznego)
<b>Julian Michał Pulikowski</b> (stryj muzykologa Juliana Pulikowskiego, skrzypek, prof. Konserwatorium w Kijowie, następnie członek Cincinnati Symphony Orchestra)
<b>Marek Rak</b> (skrzypek i altowiolista, koncertmistrz Opery Lwowskiej, później koncertmistrz altówek Palestyńskiej Orkiestry Symfonicznej w Jerozolimie)
<b>Franciszek Ryling</b> (chórmistrz, teoretyk muzyki, kompozytor, prof. Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Katowicach)
<b>Adam Sołtys</b>
<b>Alfred Stadler</b> (kompozytor, dyrygent i chórmistrz lwowski, prof. Konserwatorium we Lwowie, autor opery <i>Warszawianka</i> )
<b>Juliusz Teodorowicz</b> (skrzypek, członek Bostońskiej Orkiestry Symfonicznej)
<b>Marek Weber</b> (skrzypek i dyrygent, kapelmistrz orkiestry wytwórni płytowej Columbia)
<b>Bronisław Wolfsthal</b>
<b>Emma Wolfsthal</b>

W pracę pedagogiczną ze swoim ojcem angażowała się również **Emma Wolfsthal (1893 Lwów – 1980 Kraków ?<sup>68</sup>)** – córka i uczennica Maurycego Wolfsthal, absolwentka lwowskiego konserwatorium i Akademii Muzyki w Berlinie. Zofia Ottawa-Rogalska wspomina, że m.in. wraz z Mieczysławem Horszowskim i Ilonką Kurz, pianistką, córką prof. Konserwatorium we Lwowie, na przełomie XIX i XX w. była zaliczana do kilku cudownych dzieci<sup>69</sup>. Koncertowała w Wiedniu, Berlinie, Lipsku, Monachium, Londynie. Krytyk „Ilustrowanego Almanachu Artystyczno-Literackiego” z 1911 r. podkreślał „piękny ton” jej skrzypiec, „subtelność uczucia i inteligencję w interpretacji”<sup>70</sup>. Była członkiem kwartetu swojego ojca, od lat 30. koncert-

<sup>68</sup> Hipoteza dotycząca daty i miejsca śmierci Emmy Wolfsthal pojawia się jedynie w haśle B. Chmary-Żaczekiewicz *Emma Wolfsthal*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM...*, s. 251, za Z. Ottawą-Rogalską, *op. cit.* Badania archiwalne prof. Yarona Wolfsthal nie potwierdzają jednak obu informacji.

<sup>69</sup> Z. Ottawa-Rogalska, *op. cit.*, s. 126.

<sup>70</sup> *Ibidem*, s. 96.

mistrzem Opery Lwowskiej oraz wykładowcą klasy skrzypiec prof. Maurycego Wolfsthal w lwowskim konserwatorium. W czasie pierwszej i drugiej okupacji radzieckiej we Lwowie pracowała w Operze. W latach 1946–1947 była zatrudniona w Teatrze Komedia Muzyczna w Szczecinie, od 1947 r. była członkiem Orkiestry Opery Śląskiej w Bytomiu<sup>71</sup>.

**Bronisław Wolfstahl (1883–1944)**, syn Maurycego, zapisał się w historii polskiej kultury muzycznej jako jeden z najwybitniejszych, chociaż zupełnie dzisiaj zapomnianych dyrygentów. Urodził się w 1883 r. w Kamieńcu Podolskim, mieście na południu Ukrainy, od XVII w. stanowiącym przedmurze Europy ze względu na ciągłe zagrożenie najazdami turecko-tatarskimi, ówczesnie jednak należącym do zaboru rosyjskiego<sup>72</sup>. Od piątego roku życia pobiera lekcje skrzypiec u ojca, w wieku siedmiu lat rozpoczyna naukę gry na fortepianie. W 1899 r. wyjeżdża do Wiednia, aby uzupełnić studia pianistyczne pod kierunkiem Teodora Leszetyckiego oraz Emila Sauera (klasa mistrzowska), następnie w Lipsku pod kierunkiem Hugo Riemanna studiuje kontrapunkt i formy muzyczne oraz ponownie fortepian w tymże mieście u Rudolfa Marii Breithaupta. Po powrocie do Lwowa w 1907 r. zostaje zaangażowany na stanowisko profesora fortepianu w Konserwatorium Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego (od 1918 uczelnia zostaje przemianowana na Konserwatorium Polskiego Towarzystwa Muzycznego we Lwowie) oraz jako dyrektor i dyrygent Chóru Technicznego, złożonego z wybitnie utalentowanych muzycznie absolwentów Politechniki Lwowskiej, nierzadko wspomagającego chóry teatru operowego. Zespół ten doprowadza do znakomitego poziomu. Debiut jako kompozytora chóralnego, czerpiącego obficie z modnej estetyki Młodej Polski (m.in. utwory *Na Anioła Pański* do słów Kazimierza Przerwy-Tetmajera, *Dwie dole* do słów Marii Konopnickiej<sup>73</sup>, *Dziad i baba* do słów Józefa Ignacego Kraszewskiego<sup>74</sup>) oraz kapelmistrzowski zyskują mu entuzjastyczną notę w „Ilustrowanym Almanachu

---

<sup>71</sup> L.T. Błaszczuk, *Emma Wolfsthal*, w: *Żydzi w kulturze muzycznej...*, s. 283.

<sup>72</sup> 25 sierpnia 1672 r. podczas oblężenia miasta przez Turków przypadkiem nastąpiła eksplozja prochu w jednej z twierdz, kiedy to zginął komendant obrony Kamieńca, Jerzy Wołodyjowski. Wydarzenie to zinterpretowano symbolicznie na całych ziemiach polskich jako widmo ekspansji tureckiej. Do faktu tego nawiązuje Henryk Sienkiewicz w trzeciej części trylogii, uśmiercając tamże nie Jerzego Wołodyjowskiego a Michała Wołodyjowskiego.

<sup>73</sup> Wyd. s. I. [ca 1910], egzemplarz dostępny w Zakładzie Zbiorów Muzycznych Biblioteki Narodowej [dalej ZZM BN], sygn. Mus.III.146.542.

<sup>74</sup> Wyd. Krakowski Chór Akademicki Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1908, ZZM BN, Mus.III.146.543.

Artystyczno-Literackim” w 1911 r., autorstwa prawdopodobnie Bolesława Sulikowskiego. Autor sytuuje sylwetkę młodego wybitnego twórcy pomiędzy obiecującą twórczością kompozytorską a działalnością dyrygencką, co zresztą nierzadkie w biografjach wybitnych kapelmistrzów:

Bronisław Wolfsthal jest jedną z tych silnych natur, które nie znoszą nakładanych nań krępujących więzów szablonu; jest organizacją pod każdym względem samodzielną; jest człowiekiem charakteru. Dał tego niejednokrotnie dowody. Młody, bo zaledwie 27 lat liczący, jest autorem wielu kompozycji, znanych i uprawianych przez wszystkie stowarzyszenia chóralne młodzieży szkół wyższych i niższych... a co się kryje w jego tece kompozytorskiej i jego duszy dystygowanej a szlachetnej, to wkrótce może się świat dowiedzieć i godnie ocenić. Do całości charakterystyki osoby młodego muzyka trzeba dodać, że jest on kapelmistrzem wykwiutnym i już dzisiaj objawia w tym kierunku tak zwany „lwi pazur”<sup>75</sup>.

W tym czasie bowiem artysta był kierownikiem elitarnego tzw. Koła Muzycznego, eksperymentalnego klubu artystów i teoretyków muzyki propagującego idee postwagnerowskie i modernistyczne, szczególnie generację Młodej Polski, poprzez serię odczytów i koncertów. W 1908 r. z wykładem o *Tristanie i Izoldzie* wystąpił we Lwowie Zdzisław Jachimecki.

W 1908 r., po wielu sukcesach jako szefa Chóru Technicznego we Lwowie, Wolfsthal został zaproszony na stanowisko chórmistrza, a następnie dyrygenta Teatru Wielkiego, będąc *de facto* pierwszym polskim dyrygentem po odejściu z funkcji I dyrygenta Henryka Jareckiego (1902), kiedy to doangażowywanie dyrygentów z zagranicy nie rozwiązywało palącego problemu poziomu artystycznego sceny. W operze lwowskiej pracuje do roku 1915/16 (w 1914 r. scena funkcjonowała jako Teatr Nowy pod auspicjami rosyjskich władz okupacyjnych), dyrygując m.in. spektaklami Wagnera. Jego kultura artystyczna, talent, słuch absolutny, wielkie doświadczenie jako chórmistrza, temperament połączony z precyzją, zyskiwały mu wielkie uznanie publiczności i krytyki, a przed pełnym sukcesem, jak pisze Anna Wypych-Gawrońska, powstrzymywał go jedynie szacunek wobec solistów i członków orkiestry, wyśmienionych pedagogów, którzy znali go od dziecka<sup>76</sup>. Cechy te objawiają się szczególnie podczas występów Opery Lwowskiej w Krakowie, zwłaszcza w czasie kreacji Wolfsthalu w 1909 (*Pajace*) i 1911 r. Od 1882 r. w Krakowie odbywały się regularne letnie

---

<sup>75</sup> *Ilustrowany Almanach Artystyczno-Literacki...*, s. 95.

<sup>76</sup> A. Wypych-Gawrońska, *op. cit.*, s. 193.

sezonu Opery Lwowskiej. Co prawda w 1909 r., kiedy scena prezentowała wyjątkowo bogaty repertuar<sup>77</sup>, Zdzisław Jachimecki w „Przeglądzie Polskim” konstatował, że „[krakowska] dyplomatyczna grzeczność wyjednała nam: trzeci sezon bez bohaterskiego tenora, bez dramatycznej sopranistki, bez śpiewaczki koloraturowej – natomiast z repertuarem: do młodości monotonnym, dziełami przygotowanymi niekiedy lekkomyślnie, stale zaś niewystarczająco; dekoracjami i wystawą nadającą się do «Fliegende Blätter»»<sup>78</sup>, nie omieszkał jednak podkreślić, że ten cały ambaras ratuje wielki talent młodego dyrygenta *Pajaców*, Bronisława Wolfsthala:

Młody muzyk ten przedstawia mi się jako talent czysto muzyczny w tak znacznym stopniu, że nie zdarzyło mi się w życiu spotkać wielu ludzi o podobnych z natury danych warunkach. Są one idealną podstawą dla zawodu dyrygenta, dla którego ma w sobie p. Wolfsthal ponadto bardzo wiele inteligencji i kultury artystycznej, przytem energię i tę niesłychanie konieczną możność koncentrowania w sobie uwagi wykonawców<sup>79</sup>.

Po raz kolejny Jachimecki podkreślił talent Wolfsthala (objawił się on mu teraz w pełni) podczas letniego sezonu 1911 r., kiedy Opera Lwowska

---

<sup>77</sup> Dla przykładu: w 1909 r. Opera Lwowska wystawiła w Krakowie *Fausta*, *Halkę*, *Straszny dwór*, *Carmen*, *Bal maskowy*, *Eugeniusza Oniegina*, *Pajace*, *Rycerskość wieśniaczka*, *Madame Butterfly*, *Demona* i operetki, w 1911 r. zaś oprócz *Pajaców* i operetek *Cyrulika sewilskiego*, *Sprzedaną narzeczoną*, *Rigoletta*, *Fausta*, *Mignon* Thomasa, *Opowieści Hoffmanna*, *Manru* i operę Jeana-Charlesa Nouguesa *Quo Vadis* (1909). Z. Jachimecki, *Opera w Krakowie*, „Przegląd Polski” 1909, t. 173, s. 263–264, <http://mbc.malopolska.pl/dlibra/docmetadata?id=69376&from=publication> (dostęp: 24.10.2020).

<sup>78</sup> Popularny monachijski satyryczny tygodnik ilustrowany, wyd. 1845–1944 [przyp. MK]. Zdzisław Jachimecki: „Stary szpargał z oknami i dachem, budka dla wyrobu nabiału, jest: pałacem magnata polskiego w *Halce*, dworem bogatej rodziny rosyjskiej w *Eugeniuszu Onieginie*, domem Małgorzaty w *Fauście*, który potem staje się kamienicą holenderskich miast handlowych. W *Strasznym dworze* widzimy w niemożliwie obskurnej izbie czeladnej, będącej salą przyjęć w domu Stolnikowiczów, portrety rodzinne, pośród których uwagę zwraca na siebie jakiś pan w hiszpańskim ubraniu... ze złotym runem na piersiach; pomijając już hojność inscenizatora w dodaniu rodzinnego blasku skromnym rycerzom polskim, dziwimy się niepomierne, widząc zaraz w następnym akcie ten sam przeraźliwie brzydki portret w obszarpanych komnatach samego Miecznika, który w niczym nie zdradza, jakoby miał z panem Płachtą coś wspólnego. W akcie trzecim cudownej opery Moniuszki lęka się zacny Maciej «odrapanych makat», które naturalnie wcale na ścianach nie wiszą. Brud i nieład panujące tu na każdym kroku deprymują widza: nie dziw, że w ten sposób wykonywane opery polskie muszą odpychać od siebie”, Z. Jachimecki, *Opera w Krakowie...*, s. 263–264, <http://mbc.malopolska.pl/dlibra/docmetadata?id=69376&from=publication> (dostęp: 24.10.2020).

<sup>79</sup> *Ibidem*, s. 269.

występowała w Krakowie m.in. z ówczesną gwiazdą Metropolitan Opera w Nowym Jorku, Adamem Didurem. Kreował on partię Mefista w *Fauście*, Don Basilia w *Cyruliku sewilskim* i Kecala w *Sprzedanej narzeczonej* pod dyrekcją Wolfsthalą, który „czuwał nad całością z całą rozważą, mimo nerwowego podniecania rytmiki przez p. Didurą”<sup>80</sup>. Poprowadził także operę Jeana-Charlesa Nougèsa *Quo vadis* (1909) według powieści Henryka Sienkiewicza, wystawioną w szczególnym przepychu scenografii i kostiumów. Nie najlepszy poziom orkiestry Opery Lwowskiej zdaniem Jachimeckiego Wolfsthal podniósł także poprzez „własne odczucie, jak ma ująć tempa i gdzie szukać specjalnych efektów muzycznych”, „sumę energii i stanowczości rytmicznej, wielkiej przytomności na trudnym (...) posterunku i naturalnego daru sugerowania swojej kapelmistrzowskiej woli całemu zespołowi”<sup>81</sup>.

Karierę kapelmistrzowską we Lwowie Bronisław Wolfsthal kontynuował także podczas I wojny światowej. W spowodowanym wojenną sytuacją przestoju, kiedy to wyprowadzony na dobrą drogę przez Ludwika Hellera personel artystyczny lwowskiego Teatru Miejskiego został rozproszony (po zajęciu Lwowa przez Rosjan w 1914 r. część artystów zmobilizowano, część przedostała się z Hellerem do Wiednia, część rozproszyła się po scenach Krakowa i Kijowa), Wolfsthalowi przypadło umacnianie fundamentów teatru: stanął on na jeden sezon, do czasu przejścia miasta przez Austriaków, na czele zrzeczenia z misją powołania Nowego Teatru, i uzyskawszy pozwolenie na działalność od władz rosyjskich, wkrótce doprowadził do wystawienia wielu oper i operetek, w tym *Halki*<sup>82</sup>. Po odbiciu Lwowa z rąk Ukraińskiej Armii Halickiej i zatwierdzeniu na konferencji pokojowej w Paryżu całkowitego zwierzchnictwa administracji polskiej nad wschodnią Galicją, pod przewodnictwem Janiny Korolewicz-Waydowej rozpoczął się pierwszy polski sezon Teatru Miejskiego, zainaugurowany znamienne *Strasznym dworem* pod batutą dyrygenta<sup>83</sup>, a w kwietniu 1920 r., w momencie trwania wyprawy kijowskiej w wojnie

---

<sup>80</sup> Z. Jachimecki, *Opera w Krakowie*, „Przegląd Polski” 1911, t. 181, nr 1, s. 258, <http://mbc.malopolska.pl/dlibra/docmetadata?id=69383&from=publication> (dostęp: 24.10.2020).

<sup>81</sup> *Ibidem*, s. 260.

<sup>82</sup> Popularność wśród rosyjskiej ludności nie pozbawiła Teatru satyrycznego określenia „sceny dla Moskali”, ale obecność *Halki* była niewątpliwa, M. Komorowska, *Za kurtyną lat. Polskie teatry operowe i operetkowe 1918–1939*, Poznań 2008, s. 76.

<sup>83</sup> *Ibidem*, s. 79.

polsko-bolszewickiej, Wolfsthal poprowadził premierę opery *Warszawianka* według Wyspiańskiego, z muzyką kompozytora operetek dla lwowskiej sceny, Alfreda Stadlera (grano ją także podczas rocznicowych obchodów Konstytucji 3 maja, w partii Marii wystąpiła Ewa Bandrowska)<sup>84</sup>. W pamięci pozostały także jego spektakle wagnerowskie: w styczniu 1921 r. na lwowskiej scenie poprowadził wznowienie *Tannhäusera*, w marcu, zaledwie kilkanaście dni przed podpisaniem traktatu ryskiego, odbyło się pod jego dyрекcją, po kilkunastu latach, wznowienie *Holendra tułacza*, ze znakomitymi solistami: basem Adamem Okońskim w partii tytułowej i sopranistką Franciszką Platówną w partii Senty, 22 grudnia 1922 r. zaś kapelmistrz przygotował premierę *Lohengrina*<sup>85</sup>.

W okresie kryzysu walutowego, a co za tym idzie, dramatycznej sytuacji teatru, co prawda ratowanej przez dalekowzroczną i pełną znakomitych artystycznie spektakli wizją dyrektora Ludwika Czarnowskiego<sup>86</sup>, Bronisław Wolfsthal zdecydował się w 1923 r. opuścić Operę Lwowską. Do 1926 r. angażował się w przygodne przedsięwzięcia impresaryjne w dziedzinie opery, m.in. w 1925 r. gwoli ratowania sceny operowej w Wilnie powołał do życia zrzeczenie pod nazwą „Opera dla kresów wschodnich” – 50-osobowy zespół z bogatym repertuarem, w szczególności polskim, z zamiarem objazdów po całej Wileńszczyźnie<sup>87</sup>. Przez następnych kilka lat angażowany był jako dyrygent gościnny w wielu miastach Polski.

W latach 1926–1928 aż do chwilowej likwidacji sceny współpracował jako dyrygent z Volksoper w Wiedniu, początkowo dyrygując *Tannhäuserem* Wagnera<sup>88</sup>, później przejmując *Halkę* po Emilu Młynarskim<sup>89</sup>. Relacjonujący debiut Wolfsthal w Wiedniu ceniony krytyk literacki Michał

<sup>84</sup> *Ibidem*, s. 80.

<sup>85</sup> *Ibidem*, s. 83–84, 279.

<sup>86</sup> *Ibidem*, s. 85–86.

<sup>87</sup> *Opera dla kresów wschodnich* [anonimowy anons], „Kurier Warszawski”, 12.02.1925, por. M. Komorowska, *Za kurtyną lat...*, s. 172.

<sup>88</sup> Leon Tadeusz Błaszczuk podaje alternatywny tytuł debiutu: *Niziny d’Albera*, por. *Bronisław Wolfsthal*, w: L.T. Błaszczuk, *op. cit.*, s. 282.

<sup>89</sup> Wolfsthal podtrzymał wielkie uznanie wiedeńskiej publiczności dla sztuki kierowników muzycznych *Halki*. Premiera opery pod dyrektcją Emila Młynarskiego (jego asystentem był Zdzisław Górzyński) i w reżyserii Henryka Kawalskiego odbyła się w wiedeńskiej Volksoper 29 kwietnia 1928 r. i przyniosła wielkie owacje, szczególnie dla Młynarskiego, spektakl zaś miał ratować Volksoper z prognozowanej zapaści finansowej, por. *Sukces „Halki” w Operze wiedeńskiej* [anonimowa wzmianka], „Comoedia” 1926, nr 12, s. 7; J. Wolfsohn, *Wiedeń* [relacja], „Muzyka” 1926, nr 5, s. 4.

Orlicz w warszawskim periodyku „Comoedia” uznaje dyrygenta „nowym znawcą Wagnera”, notując przy okazji wielkie powodzenie sztuki polskiej w stolicy Austrii tego roku, znaczone sukcesami *I Koncertu skrzypcowego* Szymanowskiego w Musikvereinie (Huberman/Fitelberg) i Artura Hermelina z mazurkami kompozytora, Jana Kiepurę w Staatsoper, ponadto występami pianistki Olgi Martusiewicz, tenora Gustawa Choriana czy Olgi Olginy, świetnej sopranistki koloraturowej, po II wojnie światowej pedagoga Teresy Żylis-Gary w Łódzkiej Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej<sup>90</sup>. Po powrocie do kraju nadal nie otrzymuje żadnego stanowiska, dyrygując gościnnie koncertami i spektaklami operowymi m.in. w Warszawie, Poznaniu (m.in. *Aida* w 1929 r.), Krakowie i Lwowie.

Podjeżdża stałą współpracę z warszawskim Teatrem Wielkim, przerwana epizodycznie na skutek pogarszającej się sytuacji finansowo-organizacyjnej opery<sup>91</sup>, oraz (do roku 1937) ze stołeczną Filharmonią, gdzie współprowadzi z Józefem Ozimińskim popularne niedzielne poranki symfoniczne<sup>92</sup>, a także sporadycznie koncerty wieczorne. Zyskuje doskonałe oceny swoich wykonań dzieł m.in. Mahlera, Straussa, Honeggera, Francka czy Dukasa. Wieczorem w piątek 25 października 1929 r., z jednym z koncertów skrzypcowych Mozarta i *Koncertem a-moll* Dwořaka (solista:

---

<sup>90</sup> „Kogo dziś spotkać, ten mówi o Polsce lub sukcesach Polaków. Co dziesiąty przypomina się, że Polak co dwudziesty kłamie, że Polak, byleby tylko uszczknąć coś z kwiatów polskiej popularności. W kawiarniach wygrywają polskie mazury, jeżeli zaś oklaski zbyt gwałtownie zdradzą obecność Polaków, repertuar przechodzi w trzech czwartych na polski, co w powiązaniu z walcami wiedeńskimi ma znamionować harmonię polsko-austriacką. (...) Popularność polska idzie z Wiednia, który jest dziś znowu po wojnie płonącym ogniskiem kultury na całą Europę i na cały świat” – pisał Michał Orlicz, por. *idem, Popularność polskiej sztuki zagranicą*, „Comoedia” 1926, nr 32, s. 2.

<sup>91</sup> Felicjan Szopski w „Kurierze Warszawskim” z 21 października 1930 r. dramatycznie relacjonował pogarszający się stan Teatru Wielkiego: „Konsekwencja braku pracy rzeczowej, mądrej i płodnej, nieubłagane skutki niezgrabnych posunięć artystycznych i administracyjnych – zbliżają Operę Warszawską coraz więcej do zupełnego upadku. (...) Stosunki zmusiły Młynarskiego do opuszczenia Opery i do wyjazdu na drugą półkulę. Zniknął Stermich, którego odciągnięto do bardzo ważnej pracy w Poznaniu. (...) A gdzież Fitelberg, który odnosi sukcesy za granicą? (...) gdzie Wolfstal (...), dlaczegoż wreszcie pozbawia się miejsca Bojanowskiego, bardzo inteligentnego i zdolnego dyrygenta? (...) Czy to wszyskiemu, czego przykładać będziemy większą wagę, ma podolać sam Dołżycki?”, cyt. za: R. Jasiński, *Muzyka w Warszawie (1927–1939)*, Warszawa 1986, s. 129.

<sup>92</sup> Kazimierz Wilkomirski, nieco sarkastycznie komentując poziom artystyczny inicjatora i głównego dyrygenta poranków, Józefa Ozimińskiego, pisze o Wolfsthalu, że ten odbierał „chleb” Ozimińskiemu, por. K. Wilkomirski, *Wspomnienia*, słowo wstępne Jarosława Iwaszkiewicza, t. 1, Kraków 1971, s. 361.

Hans Bassermann), oraz *Ogniami sztucznymi* Strawińskiego, jak również poematami *Nevermore* Morawskiego i *Tako rzecze Zaratustra* Straussa, zyskuje opinię, że pełni w warszawskiej dyrygenturze „stanowisko naczelnego”<sup>93</sup>. W marcu 1929 r. akompaniuje wybitnej lwowskiej pianistce Helenie Ottawowej w *I Koncercie fortepianowym* Melcera<sup>94</sup>, w maju 1938 r., towarzysząc Róży Etkin-Moszkowskiej w *Koncercie B-dur* Brahmsa, kończy sezon artystyczny<sup>95</sup>. W 1930 r. współpracuje z szeregiem krajowych filharmonii, m.in. z Filharmonią Poznańską, gdzie z sukcesem prowadzi *IV Symfonię* Czajkowskiego, a w *Koncercie skrzypcowym* kompozytora partię solową wykonuje Zdzisław Jahnke. W latach 1931–1933 artysta ponownie koncertuje w Filharmonii Poznańskiej, dyrygując przemianowaną na potrzeby koncertowe orkiestrą Teatru Wielkiego, nazwaną teraz Stołeczną Orkiestrą Symfoniczną Miasta Poznania, w tym w 1931 r. akompaniuje Arturowi Rubinsteinowi w *Koncercie d-moll* Brahmsa oraz prowadzi dzieła Beethovena, Berlioza i Brahmsa<sup>96</sup>, w 1933 r. zaś dyryguje *IV Symfonią* Brucknera oraz *Stepem* Noskowskiego). W 1934 r. jako stały dyrygent Teatru Wielkiego w Warszawie wchodzi w skład Rady Artystycznej nowo powołanej spółki z ograniczoną odpowiedzialnością (zwanej też spółdzielnią) „Opera Narodowa”, mającej uratować wciąż degradujący się byt stołecznej sceny (kiedy to na skutek coraz słabszego subsydiowania sceny przez miasto artyści zmuszeni są koncertować w mniejszych miasteczkach, przez co pogarsza się jakość prezentowanych spektakli i wzrasta zniechęcenie publiczności)<sup>97</sup>. Skład zarządu prezentuje się następująco:

<sup>93</sup> Nie w znaczeniu pełnionej funkcji, ale w sensie kreacji artystycznej i wysokiej rangi talentu. „Jego interpretacja piątkowa dzieł Straussa i Morawskiego stanęła na niezwyklej wyżynie. Orkiestra Filharmonii brzmiała pod batutą Wolfsthala całą pełnią dźwięku i jaśniała czystością” – pisał Stanisław Niewiadomski w recenzji dla „Kuriera Polskiego” (*Z muzyki. Koncerty*, „Kurier Polski” 1929, nr 296), cyt. za: O. Łapeta, *Eugeniusz Morawski. Życie i recepcja twórczości*, praca doktorska na Wydziale Nauk o Kulturze i Sztuce UW (Instytut Muzykologii), Warszawa 2015, s. 400, <https://depotuw.ceon.pl/handle/item/3578> (dostęp: 26.11.2019).

<sup>94</sup> Z. Ottawa-Rogalska, *op. cit.*, s. 75.

<sup>95</sup> R. Jasiński, *op. cit.*, s. 471.

<sup>96</sup> M. Dziadek, *Opera Poznańska 1919–2005. Dzieje sceny i myśli*, Poznań 2007, s. 72, 77, 84, 86, 91.

<sup>97</sup> Nie była to jedyna próba wyjścia z kryzysu. Wskutek narastających problemów wywołanych nieudolną polityką poprzedniego dyrektora Tadeusza Mazurkiewicza i jego spółki Opera Warszawska zespoły sceny założyły spółkę Opera Stołeczna, soliści zaś i dyrygenci skupili się w spółce Opera Narodowa. Dopiero po połączeniu obu nowych spółek i ustąpieniu Tadeusza Mazurkiewicza Opera we wrześniu 1933 r. wznowiła działal-

Zygmunt Mossoczy (dyrektor), Adam Dobosz (współdyrektor), a funkcjonującej jako ciało doradcze Rady Artystycznej: Eugeniusz Morawski (prezes), Walerian Bierdiajew i Bronisław Wolfsthal – dyrygenci oraz reżyser Mikołaj Lewicki<sup>98</sup>. Jeszcze w tym samym roku, po objęciu dyrekcji przez Janinę Korolewicz-Waydową, w momencie wyprowadzania Opery z zapaści, Wolfsthal zostaje jednym z czterech dyrygentów tej sceny, obok Adama Dołżyckiego, Bolesława Tyllii i Mieczysława Mierzejewskiego<sup>99</sup> (pracuje na tym stanowisku do 1936 r.). W tym samym roku (12 kwietnia) bierze udział w uroczystym, spóźnionym spektaklu jubileuszu 75-lecia premiery *Halki*, podczas którego to wieczoru czterech kapelmistrzów dyrygowało po jednym akcie opery: Wolfsthal – I, Mieczysław Mierzejewski – II, Walerian Bierdiajew – III, Adam Dołżycki – IV<sup>100</sup>. W nowym sezonie artystycznym, w październiku 1934 r., Wolfsthal prowadzi w Operze spektakl *Aidy*, wystawionej rok wcześniej pod batutą Bierdiajewa, fakt jednak, że dyryguje z pamięci, wpływa zdaniem niektórych krytyków<sup>101</sup> na poziom spektaklu. Z Teatrem współpracuje do ok. 1936–1937 r. Mimo bardzo efektywnej, znaczonej wielkim uznaniem krytyki dla jego kultury i temperamentu, artysta nie znajduje stałej posady artystycznej (a nawołują do tego takie autorytety, jak Zdzisław Jachimecki – już w 1909 r.<sup>102</sup>, czy Adam Wieniawski w 1929 r.<sup>103</sup>), w czym można upatrywać pewien dystans większych centrów do lwowskiej przestrzeni, a w Warszawie nawet cechy

---

ność. Spółka kierowała teatrem przez jeden sezon, do czasu szczęśliwego objęcia dyrekcji na dwa sezony przez Janinę Korolewicz-Waydową (wrzesień 1934 r.), M. Komorowska, *op. cit.*, s. 45.

<sup>98</sup> „Muzyka” 1934, nr 2, s. 37. Zob. też: J. Korolewicz-Waydowa, *Sztuka i życie. Mój pamiętnik*, tekst oprac., przedmową i komentarzem opatrzył A. Gozdawa-Reutt, <sup>2</sup>Wrocław–Warszawa–Kraków 1969, s. 217–218; por. także: „Muzyka” 1934, nr 2, s. 37.

<sup>99</sup> J. Korolewicz-Waydowa, *op. cit.*, s. 220.

<sup>100</sup> Udział czterech dyrygentów, na skutek rozbieżności koncepcji, nie przyniósł jednak, poza honorowym, zadowalającego rezultatu. Żałowano, że Emil Młynarski, z powodu pogarszającego się stanu zdrowia, nie mógł poprowadzić spektaklu, por. rec. Jana Maklakiewicza w „Kurierze Porannym” z 16 kwietnia 1934 r., cyt. za: R. Jasiński, *op. cit.*, s. 280, por. też: J. Szczublewski, *W gmachu Teatru Wielkiego w Warszawie 1918–1939*, Warszawa 2009, s. 205.

<sup>101</sup> Jan Maklakiewicz zauważył, że gdyby dyrygent prowadził dzieło z nut, zrobiłby to lepiej. „Orkiestra grała gorzej niż pod Dołżyckim, nawet wewnątrz się rozchodziła”, por. tegoż rec. w „Kurierze Porannym”, 7 X 1934, cyt. za: R. Jasiński, *op. cit.*, s. 294.

<sup>102</sup> Z. Jachimecki, *Opera w Krakowie*, „Przegląd Polski” 1909, t. 173..., s. 269.

<sup>103</sup> B. Chmara-Żaczkiewicz, *Bronisław Wolfsthal*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM...*, s. 252.

antysemityzmu<sup>104</sup>. Jedyłą stałą posadą artysty ówczesnie jest stanowisko profesora dyrygentury i kierownika klasy orkiestrowej Wyższej Szkoły Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie (mieszczącej się w gmachu Filharmonii Warszawskiej), znakomitej, znaczonej wieloma wybitnymi wychowankami placówki, która w międzywojniu szczyła się jako jedyna możliwością przyznawania adeptom tytułu magistra<sup>105</sup>.

Sylwetka artystyczna Bronisława Wolfsthal, jego wielka kultura wykonawcza i porywający temperament – cechy wiedeńsko-lwowskiej dyrygentury, godne są nie tylko przypomnienia, ale także szerszego utrwalenia. Skłania nas do tego także imperatyw moralny – artysta po wybuchu wojny był jednym z wielu bohaterów „muzyki wymazanej z pamięci”. Nie sposób bez dalszych poszukiwań ustalić jego losów podczas wojny. Marian Fuks w artykule *Filharmonia Warszawska w latach okupacji niemieckiej (1939–1945)* podaje, że artysta wszedł w skład Żydowskiej Orkiestry Symfonicznej w getcie warszawskim<sup>106</sup>, inne źródła do dziejów kultury w czasie okupacji, w szczególności muzyki w getcie warszawskim, nie potwierdzają jednak tego faktu. Jedyne, co możemy ustalić, to fakt, że artysta zginął 5 września 1944 r. podczas ewakuacji ludności Warszawy po powstaniu warszawskim na przedmieściach Woli, prawdopodobnie zastrzelony<sup>107</sup>.

**Jego żona, Jadwiga Wolfsthal z domu Żurek (znana również pod pseudonimem Deberjott), po wojnie Jadwiga Wolfstal (1892–1977),**

---

<sup>104</sup> Z podobną rezerwą warszawska krytyka traktowała Rosjanina – Waleriana Bierdiajewa, przydając mu łatkę artysty bolszewickiego, podczas gdy artysta uciekł przed terrorem bolszewickim w ZSRR do Warszawy.

<sup>105</sup> Po wojnie jej kontynuatorem na krótko, do czasu reaktywacji Państwowego Konserwatorium Muzycznego w Warszawie jako PWSM, była Szkoła Muzyczna im. Fryderyka Chopina nr 2, obecnie mieszcząca się przy ul. Namysłowskiej 4. Por. *Szkoła Muzyczna imienia Fryderyka Chopina w Warszawie*, materiał zebrali T. Grabowska i C. Szenk, Warszawa 1969; M. Klubiński, *Bohdan Wodiczko. Dyrygent wobec nowoczesnej kultury muzycznej*, Kraków 2017, s. 20.

<sup>106</sup> M. Fuks, *Filharmonia Warszawska w latach okupacji niemieckiej (1939–1945)*, w: *100 lat Filharmonii w Warszawie 1901–2001. Studia*, red. M. Bychawska i H. Schiller, Warszawa 2001, s. 132.

<sup>107</sup> Tak podaje Leon Tadeusz Błaszczyk, prawdopodobnie za listą ofiar wojennych ze środowiska muzycznego zamieszczoną w „Ruchu Muzycznym” 1946, nr 6, *idem*, *Dyrygenci polscy i obcy działający w XIX i XX w.*, Kraków 1964, s. 334. Por. również: *idem*, *Żydzi w kulturze muzycznej ziem polskich w XIX i XX wieku [dalej Żydzi...]*..., s. 282 oraz M. Fuks, *Straty osobowe żydowskiego środowiska muzycznego*, „Biuletyn Żydowskiego Instytutu Historycznego w Polsce” 1978, nr 3–4.

śpiewaczka i aktorka, od 1920 r. występowała w lekkich sztukach, a następnie w głównych partiach w operetkach w Teatrach Miejskich we Lwowie. W 1925 r. śpiewała w *Halce* i *Opowieściach Hoffmanna* w prowadzonym przez swojego męża zrzeczeniu Opera dla Kresów Wschodnich, w 1926 r. w Volksoper w Wiedniu. W 1930 r. podjęła się koncertów w Warszawie dla Polskiego Radia i Filharmonii. Od 1946 r. uczyła śpiewu w Wyższej Szkole Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie, gdzie w roku akademickim 1949/50 pełniła funkcję dziekana Wydziału Muzycznego<sup>108</sup>.

Profesjonalną linię pierwszego pokolenia braci Wolfsthalów-synów – **Majera Lejba Wolfsthalów** dopełniał najmłodszy **Arnold (Aron) (1869 Tarnopol – ?)**, „doskonały wiolonczelista” (Alfred Plohn<sup>109</sup>), uczeń Ferdinanda Hellmesbergera juniora w Wiedniu, członek Orkiestry Teatru Skarbka i Teatru Wielkiego we Lwowie, profesor średnich i wyższych szkół muzycznych tamże; członek m.in. kwartetu utworzonego ze swoim bratem Maurycym i jego córką Emmą<sup>110</sup>.

Inny wybitny przedstawiciel rodu, ale w następnym pokoleniu, **Josef Wolfsthal (1899–1931)**, młodszy syn **Lazara Ludwika**, zapisał się w historii europejskiej wiolinistyki jako wielki, lecz dzisiaj niesłusznie zapomniany talent. Jego gra oceniana była przez krytyków jako mistrzowska w każdej nucie, pełna szerokooddechowej frazy, eleganckiego, lirycznego tonu, niezwykle precyzyjnej techniki i nowoczesnego podejścia do problemów ornamentacyjnych. Uczeń Leo Schrattenholza, Artura Willnera i wielkiego Carla Flescha w Berlinie, z którym zadebiutował z Filharmonikami Berlińskimi w 1916 r. w *Konercie podwójnym d-moll* Bacha, od 1919 r. był sukcesorem Georga Kulenkampfa na stanowisku koncertmistrza Orkiestry Filharmonii w Bremie, następnie koncertmistrzem w Sztokholmie, od 1921 r. objął analogiczne stanowisko w znakomitej orkiestrze berlińskiej Staatsoper, uczestnicząc w wykonaniach *Życia bohatera* i suit *Mieszczanin szlachcicem* pod dyrekcją samego Richarda Straussa, jego patrona artystycznego. Współpracował również z berlińską Kroll Oper za dyrekcji Otto Klemperera. W wieku 26 lat został profesorem Berliń-

---

<sup>108</sup> *Jadwiga Wolfstahlowa* [hasło przygotowane przez M. Komorowską], w: *Słownik biograficzny teatru polskiego 1900–1980*, t. II, Warszawa 1994, s. 722.

<sup>109</sup> A. Plohn, *op. cit.*, s. 13.

<sup>110</sup> Por. hasła poświęcone artyście: B. Chmary-Żaczekiewicz, w: *Encyklopedia muzyczna PWM...*, s. 251, L.T. Błaszczyka w: *idem, Żydzi...*, s. 282 oraz K. Janczewskiej-Sołomko i B. Roźniatowskiej w: *eaedem, op. cit.*, s. 618.

skiej Akademii Muzyki, gdzie uczył m.in. Szymona Goldberga. Utworzył tam wspólnie trio smyczkowe z Paulem Hindemithem i Emmanuelem Feuermannem, a wkrótce trio fortepianowe z Gregorem Piatigorskim (ówcześnie koncertmistrzem Berlińskich Filharmoników już za dykcji Furtwänglera) oraz rosyjskim pianistą Leonidem Kreutzerem<sup>111</sup>. Krytycy wielbili go za klarowny, słodki ton, intensywny liryzm, perfekcję i nowoczesność w ujęciu problemów ornamentacyjnych. Odszedł przedwcześnie, na gruźlicę.

Równie wybitnym skrzypkiem, tym bardziej więc domagającym się dzisiaj działań z obszaru *musica reanimata*, był młodszy brat Josefa, **Max Wolfsthal (1884? 1886? Lwów – 1933 Berlin)**. W świetle ustaleń Césara Saerchingera w biografii Arthura Schnabla<sup>112</sup>, 12 października 1898 r., kilka tygodni po berlińskim debiucie pianisty w Bechstein-Saal, w tym samym wnętrzu wystąpił zaprzyjaźniony z nim utalentowany 10-letni skrzypek Max Wolfsthal, co wskazywałoby zasadność korekty podanej przez prof. Yarona Wolfsthalą roku urodzin artysty<sup>113</sup> – z 1884 na 1886 r. Artysta objawił się jako cudowne dziecko, koncertując m.in. w Wiedniu i Londynie i w innych miastach europejskich, także w Turcji i Rosji. 12 stycznia 1900 r. wraz z Emilem Młynarskim wykonał w Salach Redutowych Teatru Wielkiego w Warszawie *II Koncert Wieniawskiego*, przy wielkim aplauzie krytyki, wzbogacając wieczór o utwory solowe Riesa, Paganiniego i Sarasatego<sup>114</sup>. W Wiedniu pobierał nauki u Carla Flescha, który zaliczał go do

<sup>111</sup> Por. *Józef Wolfsthal*, w: L.T. Błaszczyk, *Żydzi...*, s. 283 oraz m.in. strona [https://austria-forum.org/af/AustriaWiki/Josef\\_Wolfsthal](https://austria-forum.org/af/AustriaWiki/Josef_Wolfsthal) (dostęp: 17.01.2021). W internecie dostępne są także liczne nagrania artysty, zarówno solowe, jak i w triu z Piatigorskim i Kreutzerem.

<sup>112</sup> C. Saerchinger, *Artur Schnabel – A Biography*, London 1957, [https://books.google.pl/books?id=jftnDQAAQBAJ&pg=PT80&lpq=PT80&dq=max+wolfsthal+pianist&source=bl&ots=Iu9w4hSe-v&sig=ACfU3U2etO34E4fX-Eijdq\\_EnKn9tIaoBg&hl=pl&sa=X&ved=2ahUKEwjTwYJCptPsAhXjkosKHQMLCqkQ6AEwE3oECAcQAq#v=onepage&q=max%20wolfsthal%20pianist&f=false](https://books.google.pl/books?id=jftnDQAAQBAJ&pg=PT80&lpq=PT80&dq=max+wolfsthal+pianist&source=bl&ots=Iu9w4hSe-v&sig=ACfU3U2etO34E4fX-Eijdq_EnKn9tIaoBg&hl=pl&sa=X&ved=2ahUKEwjTwYJCptPsAhXjkosKHQMLCqkQ6AEwE3oECAcQAq#v=onepage&q=max%20wolfsthal%20pianist&f=false) (dostęp: 17.01.2021).

<sup>113</sup> *Idem*, *The Wolfsthal Family of Musicians from Galicia...*, s. 3 oraz notatka biograficzna Josefa Wolfsthalą na portalu geni.com [oprac. Y. Wolfsthal] (dostęp: 18.01.2021). Dalsze fakty pochodzą z jedyne go wiarygodnego źródła informacji na temat Maxa Wolfsthalą.

<sup>114</sup> Fakt ten jest jedynym prawdziwym w biogramach artysty zamieszczonych przez B. Chmarę-Żączkiewicz w *Encyklopedii muzycznej PWM (Maksymilian Wolfsthal*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM...*, s. 251) oraz w leksykonie L.T. Błaszczyka (*Maksymilian Wolfsthal*, w: L.T. Błaszczyk, *op. cit.*, s. 283). W obu źródłach biogramy artysty zaliczają się do całkowicie błędnych, począwszy od daty urodzin i śmierci, oraz stanowią kompilację różnych biogramów artystycznych członków rodziny Wolfsthalów, m.in. Maxa Wolfstha-

grona najwybitniejszych swoich uczniów. W 1899 r. jego niezwykły talent został rozpoznany przez recenzenta „Lwowskich Wiadomości Artystycznych i Teatralnych”. Około 1905 r. rodzice Wolfsthalowie przenieśli się do Berlina. Po śmierci ojca artysty zamieszkali w Gdańsku, gdzie Max został członkiem Danziger Trio. W latach 1931–1933 artysta mieszkał we Frankurcie nad Menem. Zmarł w 1933 r. w Berlinie, został pochowany na Cmentarzu Żydowskim w dzielnicy Weißensee.

Proces przywracania pamięci, tak istotny dla rodziny Wolfsthalów, ma dla nas szczególne moralne znaczenie ze względu na niezwykły wkład rodu do historii życia muzycznego w Galicji, ale dokonuje się w czasach, w których nauka wzbrania się przed klasyfikacjami związanymi z badaniem obiektywnego awansu społecznego, krępowanego przez ducha czasów, czy operowania sentymentalnym śladem biograficznym. Zmusza nas do zadawania głębszych pytań w dialogu między historią, muzykologią a socjologią. Dzieje się to w czasach, w których prawa nauki (przynajmniej w założeniu) nie dominują nad indywidualną pokorą badacza. Z takim imperatywem powinniśmy wychodzić, badając losy muzyków żydowskich, uwzględniając zarówno rzeczywistość działania muzyków w ich czasie historycznym, ich kulturowotwórczy wpływ, jak i perspektywy odbudowywania pamięci z dala od ideologii, która roztacza przed ludźmi dzisiejszych czasów niepomierną pokusę „rządu dusz”.

## **Bibliografia**

- Bałaban Majer, *Dzieje Żydów w Galicji i Rzeczypospolitej Krakowskiej 1772–1868*, Lwów 1914.
- Błaszczyk Leon Tadeusz, *Żydzi w kulturze muzycznej ziem polskich w XIX i XX wieku. Słownik biograficzny*, Warszawa 2014.
- Bronisław Wolfsthal, *Maurycy Wolfsthal, Emy Wolfsthalówna* [hasła], „Ilustrowany Almanach Artystyczno-Literacki” [m. in. pod red. Bolesława Sulikowskiego], Lwów 1911, s. 95–96.
- Buzek Józef, *Rozwój stanu szkół średnich w Galicji w latach 1859–1909*, Lwów 1909.
- Chune Wolfsthal*, [hasło, autor Karol Rathaus], w: Salomon Wininger, *Große jüdische Nationalbiographie: ein Nachschlagewerk für das jüdische Volk und*

---

la (1902–1990), wspomnianego piłkarza i pianisty-amatora, członka orkiestry w obozie Janowska, ale też jego bliskich krewnych (Błaszczyk), łącznie z przypisywaniem Maxowi Wolfsthalowi – skrzypkowi, że był bratem Chuny, Maurycyego i Arnolda i studiował (jak Maurycy Wolfsthal) u Jakoba Grüna w Wiedniu (*sic!*).

- dessen Freunde*, Bd. 6: *Steinheim-Zweig; Nachtrag Abarbanel – Van Geldern*, Cernăuți 1927, s. 323–324.
- Chmara-Żaczekiewicz Barbara, *Wolfsthal* [hasła poświęcone rodzinie Wolfsthalów], w: *Encyklopedia muzyczna PWM*, red. Elżbieta Dziębowska, t. 12: *w-ż*, Kraków 2012, s. 250–252.
- Diary of Maks Wolfsthal donated to the Holocaust Museum of Washington, D. C.*, rps w The United States Holocaust Memorial Museum w Waszyngtonie (Maksymilian Wolfsthal Collection), akc. 1992.129, wersja zdigitalizowana: <https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn515706#?rsc=151044&cv=1&c=0&m=0&s=0&xywh=-297%2C878%2C4242%2C2779> (dostęp: 17.01.2021).
- Dziadek Magdalena, *Opera Poznańska 1919–2005. Dzieje sceny i myśli*, Poznań 2007.
- Fink Kinga, *Lwowscy skrzypkowie pochodzenia żydowskiego w opinii dziennikarzy i krytyków muzycznych w Polsce międzywojennej*, „*Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska Lubin – Polonia*” 2018, Sectio F, Vol. LXXIII, s. 140–141, wersja on-line: <https://journals.umcs.pl/f/article/view/7669/6364> (dostęp: 18.01.2021).
- Fuks Marian, *Filharmonia Warszawska w latach okupacji niemieckiej (1939–1945)*, w: *100 lat Filharmonii w Warszawie 1901–2001. Studia*, red. Maria Bychawska i Henryk Schiller, Warszawa 2001, s. 119–139.
- Fuks Marian, *Muzyka ocalona: judaica polskie*, Warszawa 1989.
- Fuks Marian, *Z diariusza muzycznego: sylwetki, eseje, szkice*. t. 1–2, Warszawa 1977, 1981.
- Grodziski Stanisław, *Historia ustroju społeczno-politycznego Galicji 1772–1848*, Wrocław 1971.
- Jakubczyk-Ślęczka Sylwia, *Musical Life of the Jewish Community in Interwar Galicia. The Problem of Identity of Jewish Musicians*, „*Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ*” 2017, nr 3, s. 137–151, wersja on-line: <https://www.ejournals.eu/kmmuj/English-Issues/Issue-34/art/10546/> (dostęp: 18.01.2021).
- Janczewska-Sołomko Katarzyna, Roźniatowska Bożenna, *Muzycy pedagodzy urodzeni do 1871 roku w kulturze polskiej: leksykon*, Warszawa 2018.
- Jasiński Roman, *Muzyka w Warszawie (1927–1939)*, Warszawa 1986.
- Klubiński Michał, *Bohdan Wodiczko. Dyrygent wobec nowoczesnej kultury muzycznej*, Kraków 2017.
- Komorowska Małgorzata, *Za kurtyną lat. Polskie teatry operowe i operetkowe 1918–1939*, Poznań 2008.
- Korolewicz-Waydowa Janina, *Sztuka i życie. Mój pamiętnik*, tekst opracował, przedmową i komentarzem opatrzył Adolf Gozdawa-Reutt, Wrocław–Warszawa–Kraków 1969.
- Lepucki Henryk, *Działalność kolonizacyjna Marii Teresy i Józefa II w Galicji 1772–1790*, Lwów 1938.
- Łapeta Oskar, *Eugeniusz Morawski. Życie i recepcja twórczości*, praca doktorska na Wydziale Nauk o Kulturze i Sztuce UW (Instytut Muzykologii), Warszawa

- wa 2015, wersja zdigitalizowana: <https://depotuw.ceon.pl/handle/item/3578> (dostęp: 26.11.2019).
- Morgenstern Soma, *In einer anderen Zeit. Jugendjahre in Ostgalizien*, Springe 1995.
- Ottawa-Rogalska Zofia, *Lwy spod ratusza słuchają muzyki. Wspomnienia o Helenie Ottawowej*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1987.
- Pękacz Jolanta, *Music in the Culture of Polish Galicia, 1772–1914*, Rochester NY – Woolbridge, Suffolk 2002.
- Plohn Alfred, *Muzyka we Lwowie a Żydzi*, „Almanach Żydowski” (Lwów), sierpień 1936, republika on-line: „Muzykalia XIII / Judaica 4”, [http://demusica.edu.pl/wp-content/uploads/2019/07/plohn\\_muzykalia\\_13\\_judaica\\_4.pdf](http://demusica.edu.pl/wp-content/uploads/2019/07/plohn_muzykalia_13_judaica_4.pdf) (dostęp: 18.01.2021).
- Podhajski Marek, red., *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, t. 2: *Biogramy*, Gdańsk–Warszawa 2005.
- Saerchinger César, *Artur Schnabel – A Biography*, London 1957, republika on-line: [https://books.google.pl/books?id=jftnDQAAQBAJ&pg=PT80&lpq=PT80&dq=max+wolfsthal+pianist&source=bl&ots=Iu9w4hSe-v&sig=ACfU3U2etO34E4fX-Eijdq\\_EnKn9tIaoBg&hl=pl&sa=X&ved=2ahUKEwjTwYC-JptPsAhXjkosKHQMLCqkQ6AEwE3oECACQAq#v=onepage&q=max%20wolfsthal%20pianist&f=false](https://books.google.pl/books?id=jftnDQAAQBAJ&pg=PT80&lpq=PT80&dq=max+wolfsthal+pianist&source=bl&ots=Iu9w4hSe-v&sig=ACfU3U2etO34E4fX-Eijdq_EnKn9tIaoBg&hl=pl&sa=X&ved=2ahUKEwjTwYC-JptPsAhXjkosKHQMLCqkQ6AEwE3oECACQAq#v=onepage&q=max%20wolfsthal%20pianist&f=false) (dostęp: 17.01.2021).
- Słownik biograficzny teatru polskiego 1900–1980* [Komitet redakcyjny Zbigniew Wilski i in.], t. II, Warszawa 1994.
- Stengel Theo, Gerigk Herbert, *Lexikon der Juden in der Musik: mit einem Titelverzeichnis jüdischer Werke*, Berlin 1941.
- Szczublewski Józef, *W gmachu Teatru Wielkiego w Warszawie 1918–1939*, Warszawa 2009.
- Szkoła Muzyczna imienia Fryderyka Chopina w Warszawie*, materiał zebrali Teresa Grabowska i Czesław Szenk, Warszawa 1969.
- Wiłkomirski Kazimierz, *Wspomnienia*, słowo wstępne Jarosława Iwaszkiewicza, t. 1, Kraków 1971.
- Wolfsthal Chune, *Bas Yerushalaim*, libretto operetki (aut. Izaak Auerbach), Lwów 1909, BN, sygn. 43.115, wersja zdigitalizowana: [polona.pl, https://polona.pl/item/bas-yerushalayim-historishe-operete-in-5-akten,OTgwNjIyN-TU/0/#info:metadata](https://polona.pl/item/bas-yerushalayim-historishe-operete-in-5-akten,OTgwNjIyN-TU/0/#info:metadata) (dostęp: 16.01.2021).
- Wolfsthal Chune, *Bostenoi ein Sprössling von Stame David's*, libretto operetki (autor I. Auerbach), BN, sygn. 1.408.184 A, wersja zdigitalizowana: <https://polona.pl/item/bustenai-eyn-shpresling-fon-malkut-bet-dovid-historishe-operette-in-5-akten-und-prolog,OTgwNjYxMjc/0/#info:metadata> (dostęp: 16.01.2021).
- Wolfsthal Yaron, *The Wolfsthal Family of Musicians from Galicia: from Local Excellence to Global Influence*, fragment planowanej książki, [academia.edu, https://www.academia.edu/44375661/The\\_Wolfsthal\\_Family\\_of\\_Musicians\\_From\\_Local\\_Excellence\\_to\\_Global\\_Influence](https://www.academia.edu/44375661/The_Wolfsthal_Family_of_Musicians_From_Local_Excellence_to_Global_Influence) (dostęp: 18.01.2021).

Wypych-Gawrońska Anna, *Lwowski teatr operowy i operetkowy w latach 1872–1918*, Kraków 1999.

### Czasopisma

„Comoedia” 1926, nr 12, 32.

„Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” (Warszawa), 1894, nr 6.

„Lwowskie Wiadomości Artystyczne” 1898, nr 9, wersja zdigitalizowana: polona.pl, <https://polona.pl/item/wiadomosci-artystyczne-dwutygodnik-poswiecony-muzyce-teatrowi-literaturze-i-sztuce-r,MTA1Nzk4Nzg3/0/#info:metadata> (dostęp: 16.01.2021).

„Kurier Warszawski”, 12.02.1925.

„Muzyka” (edycja 1924–1938): 1934, nr 2.

„Muzyka” (edycja: 1950–1956): 1952, nr 9/10.

„Przegląd Polski” 1909, t. 173, 1911, t. 181, wersje zdigitalizowane: Małopolska Biblioteka Cyfrowa, <http://mbc.malopolska.pl/dlibra/docmetadata?id=69376&from=publication>, <http://mbc.malopolska.pl/dlibra/docmetadata?id=69383&from=publication> (dostęp: 23.01.2021).

„Ruch Muzyczny” 1946, nr 6.

### Strony internetowe

„Austria-Forum” [hasło: Josef Wolfsthal], [https://austria-forum.org/af/Austria-Wiki/Josef\\_Wolfsthal](https://austria-forum.org/af/Austria-Wiki/Josef_Wolfsthal) (dostęp: 17.01.2021).

geni.com [noty poświęcone członkom rodziny Wolfsthalów/Wolththalów, oprac. Yaron Wofsthal] (dostęp: 17.01.2021).

*Internetowy Polski Słownik Biograficzny* [hasło: Julian Michał Pulikowski], <https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/julian-michal-pulikowski> (dostęp: 18.01.2021).

### Źródła muzyczne i fotograficzne

Fotografia Maurycyego Wolfsthal, Alojzego Ślądka i Henryka Melcera przy pulpitych w 1897 r., aut. nieznanymi, Biblioteka Narodowa [dalej BN], sygn. F.53999/IV, wersja zdigitalizowana: polona.pl, <https://polona.pl/item/henryk-melcer-szczawinski-maurycy-wolfstahl-i-alois-sladek-przy-pulpitach-nutowych,MzQ0Nzk0/0/#info:metadata> (dostęp: 16.01.2021).

Wolfsthal Bronisław, *Dziad i baba* na chór a. c., do słów Józefa Ignacego Kraszewskiego, Kraków 1908 (egz. w Zakładzie Zbiorów Muzycznych BN, sygn. Mus. III.146.543).

Wroński Adam, *Elegia na skrzypce i fortepian* op. 134, Kraków 1900, wersja zdigitalizowana: polona.pl, <https://polona.pl/item/elegia-na-skrzypce-i-fortepian-op-134,MzQ5MTQyMzg/0/#info:metadata> (dostęp: 16.01.2021).

**The Wolfsthal Musical Family  
– Between Lviv, Vienna, Berlin and Warsaw**

**Abstract**

The current paper examines the musical routes of influenced family of Jewish musicians from Galicia (living between 1820 and 1990) – the Wolfsthals. Four generations of the family brought wide transformation of Jewish musician's status in Galicia, from reformistic oriented cantors, through Klezmer musicians travelling around all-Galicia, also German and Russian languages countries, up to professional educated well-known artists from Lviv, who graduated from eminent conservatories in Vienna and Berlin. The paper, describing particular profiles of the Wolfsthal family members, and rediscovering their individual artistic achievements (conjured from the Holocaust forgotten artefacts), tends to also being an analysis of culture and social context of the Jewish musician's status from the second half on the XIXth century (related to individual socio-religious self-identity). In the spectrum of those problems, it is important not to separate the so – called „high-culture” from „popular”, and local from other nation contexts, but to view complex and dialoguing dimensions of different musical autocreations, which lined out the Jewish musical space in Galicia.

**Keywords:** Galicia, Jewish music, Klezmer music, the Wolfsthals, Bronisław Wolfsthal

## Wątki galicyjskie w działalności Józefa Wieniawskiego – przegląd źródeł

Zarówno działalność koncertowa Józefa Wieniawskiego, jak i jego twórczość kompozytorska do dzisiejszego dnia nie doczekały się syntetycznego opracowania. Celem niniejszego artykułu jest wypełnienie luki w badaniach naukowych poświęconych osobie kompozytora, jak również wpływu na kształtowanie się kultury muzycznej Galicji w XIX w. Zostanie podjęta próba omówienia jego ścieżki artystycznej, przebiegającej po terytorium tej części Starego Kontynentu, na przestrzeni całego życiorysu – od pierwszej do ostatniej wizyty, co nastąpi z wykorzystaniem pozyskanych przez autora materiałów źródłowych. Innym problemem godnym uwagi są relacje zachodzące pomiędzy pianistą a twórcami wywodzącymi się z tego obszaru. Z punktu widzenia poruszanej tematyki warto jednak w pierwszej kolejności zwrócić uwagę na jego żydowskie pochodzenie.

Problem dotyczący genezy rodu Wieniawskich poruszył już w swoich pracach lubelski muzykolog Ludwik Gawroński<sup>1</sup>. W swoich pracach dowiódł, że geneza rodu Wieniawskich sięga XVIII w. Wówczas, jako syn „żydowskiego cyrulika, Herszka Meyera Helmana i Gitli Aronowicz przyszedł na świat ich syn Wolff”<sup>2</sup>. Urodził się 11 marca 1798 r. jako Wolff Helmann. Żydowskie pochodzenie stanowiło jednak poważny problem w ukończeniu studiów medycznych i podjęciu pracy w zawodzie. Zdecydował się na przyjęcie chrztu w kościele rzymskokatolickim, co nastąpiło 6 października 1828 r. w lubelskiej katedrze, przybierając imiona: Tadeusz Tobiasz Wieniawski<sup>3</sup>. Pięć lat później poślubił Reginę – siostrę wybitnego pianisty Edwarda Wolffa, studentkę Paryskiego Konserwatorium Muzycznego, w klasie Johanna Hummla. Doczekali się pięciu synów, w tym

---

<sup>1</sup> Zob. L. Gawroński, *Saga rodu Wieniawskich*, Lublin 2003.

<sup>2</sup> *Ibidem*, s. 9.

<sup>3</sup> Zob. Archiwum Archidiecezji Lubelskiej, *Księga chrztów 1825–1831*, nr aktu: 225, k. 35.

bliźniaków: Aleksandra i Józefa urodzonych 23 maja 1837 r. Aby omówić działalność Józefa Wieniawskiego na terenie Galicji, należy dokonać analizy jego ścieżki artystycznej na poszczególnych etapach – od wspólnych koncertów z bratem Henrykiem, aż do ostatnich lat w Brukseli.

W kwietniu 1853 r. na łamach krakowskiego czasopisma „Czas” pojawiła się pierwsza informacja o działalności braci Wieniawskich. Nigdy wcześniej żadne czasopismo wydawane na terenie Galicji o nich nie wspominało. Krótka wzmianka dotyczyła koncertu, z jakim młodzieńcy wystąpili w Wiedniu. W odniesieniu do Józefa anonimowy krytyk pisał:

Józef jest także skończonym muzykiem i doskonałym pianistą; swym instrumentem włada z takim aplombem, jaki tylko wytrawni posiadają mistrze. Można od razu poznać, że miał wyborne wzory i doskonałe odbył studia. Znacząco unoszą się nad jego akompaniamentem<sup>4</sup>.

Znacznie pochlebniej autor wypowiadał się o skrzypku. Krytycy nie wspomnieli jednak o tamtej wizycie Józefa Wieniawskiego i jego brata na terenie Galicji. Zdaniem Edmunda Grabkowskiego – jednego z czołowych badaczy spuścizny Henryka Wieniawskiego – bracia „stanęli w Krakowie 10 kwietnia 1853 roku”<sup>5</sup>, natomiast pierwszy koncert odbył się trzy dni później. W przywołanej już recenzji na jego temat krytyk stwierdził:

Kiedyśmy usłyszeli ich grę w teatrze, kiedyśmy zostali porwani tym entuzjazmem, jakim zawrzała cała publiczność, zwykle tak nie entuzjazmująca się dla artystów rodaków, zbyt często nadużywających tego tytułu do sympatii, wszystkie pochwały dzienników wydały się nam za zimne, za nieudolne do oddania tych wrażeń, jakie grą swoją wzbudzić umieją Wieniawscy<sup>6</sup>.

Prasa przemilczała dwa koncerty, o których Grabkowski wspomina w *Kalendarium*. Jego zdaniem wystąpili tam jeszcze 15 i 17 kwietnia<sup>7</sup>, a następnie udali się do Lipska celem realizacji planów koncertowych i wydawniczych.

Cztery lata później, po intensywnym tournée na terenach Europy Zachodniej, bracia udali się do jednego z najważniejszych ośrodków kulturalnych na terenie ówczesnej Galicji – Lwowa, miasta, w którego kulturalnym rozwoju Polacy odgrywali wówczas, jak i w kolejnych latach rolę szczegól-

<sup>4</sup> „Czas” 1853, nr 85, s. 2; pisownię w cytatach uwspółcześniono.

<sup>5</sup> E. Grabkowski, *Henryk Wieniawski i jego muzyka*, Warszawa 1990, s. 60.

<sup>6</sup> „Czas” 1853, nr 85, s. 2.

<sup>7</sup> Zob. E. Grabkowski, *Henryk Wieniawski 1835–1880. Kalendarium*, Poznań 1986, s. 24.

ną. Powstanie bowiem Lwowskiego Towarzystwa Muzycznego w 1858 r. miasto zawdzięcza najpopularniejszemu uczniowi Fryderyka Chopina – Karolowi Mikulemu. W późniejszych latach funkcjonowały tam również inne, mniejsze instytucje prowadzone przez muzyków wywodzących się z terenów Królestwa Polskiego (Towarzystwo Śpiewacze „Echo”, Koło Literacko-Artystyczne).

Ze wspomnianego artykułu poświęconego w przeważającej części skrzypkowi na łamach „Świtu” dowiadujemy się, że „przybyli już do nas z sławą, sławą europejską, żądając przyjęcia, którego się jako artyści tak znamienicy słusznie domagać mogą”<sup>8</sup>. Artykuł został opublikowany w celu przybliżenia sylwetek obojga braci. Bardziej szczegółowe informacje zamieszczono na łamach „Gazety Lwowskiej”. Dowiadujemy się o koncercie w Sali Ratuszowej. Dochód z koncertu, jaki miał miejsce 29 kwietnia 1857 r., przeznaczono na potrzeby Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego. Pojawiła się w tym samym numerze wzmianka o talencie lublinian:

Powszechno uniesienie, jakie mistrzowską grą swoją wzbudzili w całej publiczności, prawdziwa cześć jaką sobie zjednali między licznymi znawcami muzyki w naszej stolicy, posłuży braciom Wieniawskim za pochlebny dowód, że Lwów umie cenić znakomitość ich talentu<sup>9</sup>.

Kilka dni później na łamach tej samej gazety ukazały się podziękowania:

Wielmożni Panowie!

Przy koncercie danym przez WW. Panów 29 kwietnia r. b. w Sali ratuszowej na korzyść galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego, udowodniliście Panowie w sposób najchlubniejszy nie tylko swoje szczytne mistrzostwo, lecz oraz i swoją serdeczną życzliwość dla podźwignienia rodzinnego instytutu artystycznego, gdyż przez to zakładowi muzycznemu dopiero w powstaniu będącemu znaczny funduszowy zasiłek dostał się w udziale. – Dyrekcja Towarzystwa do wykształcenia muzyki w Galicji poczytuje sobie za najprzyjemniejszy obowiązek Wielki Panom wyrazić za to jak najczulsze dzięki z tem zapewnieniem, że mieszkańcy stolicy Lwowa znakomite i rzadkie uzdolnienie Panów w zawodzie sztuki w najmilszej zachowają pamięci<sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> „Świt” 1857, nr 95, s. 3.

<sup>9</sup> *Kronika*, „Gazeta Lwowska” 1857, nr 98, s. 392.

<sup>10</sup> *Kronika*, „Gazeta Lwowska” 1857, nr 102, s. 408.

Był to przedruk listu skierowanego do braci Henryka i Józefa Wieniawskich przez Karola Mikulego – ówczesnego dyrektora, i Jana Kalchberga – administratora okręgu<sup>11</sup>. Zamieszczenie tego w prasie do publicznej wiadomości świadczy o szacunku, jakim wówczas już byli obdarzani młodzi muzycy. Wzmianka dotycząca artystów pojawiła się również w jednym z numerów prestiżowego „Neue Wiener Musik-Zeitung”. Autor odniósł się jednak do wcześniejszego występu, pominiętego we lwowskiej prasie:

Podczas gdy skrzypek Henryk podziwiany był z powodu pewności, czystości i doskonałej techniki swojej gry, jego brat Józef zrobił nie mniej korzystne wrażenie jako wykształcony pianista. 25-tego kwietnia dali trzeci koncert na żądanie z wielu stron<sup>12</sup>.

Nie wspomniano również o koncertach, o których wspomina Edmund Grabkowski w kalendarium poświęconym Henrykowi Wieniawskiemu. Z zamieszczonych tam informacji wynika, że bracia wystąpili jeszcze 16 i 18 kwietnia<sup>13</sup>. Podczas pobytu we Lwowie Wieniawscy zamieszkiwali przy ul. Mickiewicza 1, gdzie od 1795 r. mieścił się hotel de la Rus, przekształcony w hotel George’a, po zmianie właściciela w 1901 r.

Kontynuując swoją podróż po Galicji bracia udali się do Krakowa. Na początku czerwca „Ruch Muzyczny” poinformował, że „dali tam swój koncert 19-go z. m.”<sup>14</sup>. Na łamach pisma „Czas” pojawiła się natomiast następująca ocena:

Scharakteryzować potężną zdolność Józefa w wykonaniu i kompozycji wysoko rozwiniętej zdać należy sprawę z odegranych utworów, z wrażeń i zapału jaki wzniciły w słuchaczach (...). Józef Wieniawski najsilniejsze na słuchaczach zrobił wrażenie wykonywając pyszny *Koncert e-moll* Mendelssohna-Bartholdy z towarzyszeniem orkiestry<sup>15</sup>.

Działalność koncertowa braci we Lwowie i w Krakowie spotkała się z dużym uznaniem. Na łamach prasy zamieszczono również afisze koncertowe ze szczegółowym programem. Swoimi występami wnieśli istotny wkład w ożywienie aktualnego stanu kultury muzycznej obydwu miast. Informacja na ten temat z początkiem lipca pojawiła się również na łamach

---

<sup>11</sup> Rękopis listu znajduje się w Bibliotece Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, sygn. D 24/1.

<sup>12</sup> „Neue Wiener Musik-Zeitung” 1857, nr 20, s. 79.

<sup>13</sup> E. Grabkowski, *op. cit.*, s. 36.

<sup>14</sup> „Ruch Muzyczny” 1857, nr 10, s. 74.

<sup>15</sup> „Czas” 1857, nr 115, s. 3.

„Ruchu Muzycznego”. W korespondencji z 20 czerwca dowiadujemy się o jednym z występów:

Pierwszy ich koncert bardzo był nieliczny może dlatego, że swoim a skromnie występującym zwykło się mniej dowierzać, niżeli jakimś cudzoziemcom, co to niby z łaski, od tak w przejeździe swoim z Paryża do Petersburga, raczyli dać się nakłonić do dania koncertu: o miasta niższego rzędu wstyd by było zawodzić. Być też może, że ceny Wieniawskich za zbyt wysokie<sup>16</sup>.

Korespondent słusznie zauważył, że Lwów był jednym z przystanków pomiędzy Paryżem a Petersburgiem. Jeden z holenderskich dzienników zwrócił jeszcze uwagę na dość istotny fakt świadczący o szacunku, jakim darzono braci. Jak czytamy: „Bracia Wieniawscy, którzy z wielkim sukcesem wystąpili ostatnio z pięcioma koncertami w Krakowie, zostali honorowymi członkami Konserwatorium w Lembergu”<sup>17</sup>. Kilkanaście lat później Józefowi Wieniawskiemu zaproponowano funkcję profesora fortepianu w tym mieście, co spotkało się z odmową.

W tym miejscu źródła prasowe należy uzupełnić o informacje pochodzące od jednego z biografów Henryka. Władimir Grigoriew zauważył, że oprócz wspomnianego koncertu, w dniu 19 maja, bracia Wieniawscy wystąpili tam jeszcze dwa razy: 15 i 17 maja<sup>18</sup>, po czym rozstali się, zmierzając w odmiennie strony. Były to jednocześnie jedne z ostatnich wspólnych występów, przed rozwiązaniem słynnego na całą Europę duetu młodzieńców zdobywających międzynarodowe uznanie pod opieką matki. Ten kilkuletni etap początków u progu działalności w znaczącym stopniu zaważył bowiem na dalszych losach samodzielnej kariery zarówno Henryka, jak i Józefa.

Późniejsze lata w życiu Józefa Wieniawskiego upływały bardzo intensywnie. W Moskwie pełnił funkcję profesora fortepianu nowo powstającego Konserwatorium Muzycznego, co nie przeszkodziło mu w prowadzeniu intensywnej działalności kompozytorskiej. Pod koniec lat 60. przeprowadził się do Warszawy. Uczestniczył w pracach zmierzających do powstania Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, co nastąpiło w 1871 r. Cztery lata później został jego dyrektorem, powołując do istnienia chór i orkiestrę. W 1878 r., po rezygnacji ze stanowiska, wyruszył w kilkuletnie tournée koncertowe. Odwiedzał najważniejsze ośrodki kulturalne głównie na

<sup>16</sup> „Ruch Muzyczny” 1857, nr 14, s. 107.

<sup>17</sup> „Cecylia. Algemeen Muzikaal Tijdschrift van Nederland” 1857, nr 13, s. 123.

<sup>18</sup> W. Grigoriew, *Henryk Wieniawski, życie i twórczość*, Warszawa–Poznań 1986, s. 103.

terenie Europy Zachodniej, w Paryżu, Berlinie, Amsterdamie, Sztokholmie czy Londynie, z którym łączyły go również więzy rodzinne za sprawą starszego brata. Była to jednocześnie, po wyprowadzce z Warszawy, najczęściej odwiedzana stolica, po Paryżu i Brukseli.

Na teren Galicji pianista powrócił dopiero w styczniu 1881 r. Był to jeden z etapów trwającego niemal nieprzerwanie od 1878 r. tournée, przed przeprowadzką do stolicy Belgii, o czym dowiadujemy się głównie za sprawą prasy lokalnej. Swoje kolejne odwiedziny w tym regionie Europy rozpoczął od Krakowa, o czym „Echo Muzyczne” poinformowało 1 lutego. Dowiadujemy się, że występ „odbył się wobec licznie zgromadzonej publiczności”<sup>19</sup>, podczas którego zaprezentował program złożony z utworów Beethovena, Chopina i własnych. Dowiadujemy się ponadto, że „Pan Wieniawski przejechał wzdłuż całą Galicję koncertując po znaczniejszych miastach”<sup>20</sup>.

Kolejny z publicznych koncertów zaplanowano na poniedziałek 17 stycznia we Lwowie. Jego szczegółowy program zamieszczony został na łamach lokalnej prasy:

1. Beethovena Sonata Es-dur (op. 31, nr 3), 2. a) Haydna Wariacje f-moll b) Haendla Wariacje E-dur 3. Chopina: a) Ballada g-moll; b) Etiuda op. 10, c) Scherzo cis-moll; 4. Bacha Fuga e-moll; 5. Moniuszki Polonez G-dur; 6. Schuberta Impromptu Es-dur; 7. Liszta Chant Polonais (Chopina); Wieniawskiego: a) Polonaise op. 27 i b) Walc op. 30. 7. Verdi-Liszta, kwartet z opery „Rigoletto” – początek koncertu o godzinie 7 ½ wieczorem. Biletów dostać można w księgarni Gubrynowicza i Schmidta<sup>21</sup>.

Dwa dni wcześniej odbył się koncert kameralny z udziałem zaproszonych gości. Oceny tego występu na łamach pisma „Czas” podjął się Franciszek Bylicki. Jego zdaniem warsztat pianistyczny lublinianina można scharakteryzować następująco:

Pan Wieniawski jest rutynowany artysta, rozporządzający wprawdzie średnią techniką, ale tak w sobie skończoną, że służy mu na każde zawołanie. Prześliczne legato i równość, zwłaszcza, gdy chodzi o wzięcie wielkiej grupy tonów, podnoszą znacznie tę technikę. W tym, co gra widać plan bardzo szczegółowo obmyślany, tu i ówdzie nie brak wprawdzie poezji, ale brak

---

<sup>19</sup> „Echo Muzyczne” 1881, nr 3, s. 22.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> *Koncert J. Wieniawskiego*, „Gazeta Lwowska” 1881, nr 11, s. 3.

całości, która jednak gubi się w szczegółach, że i rytmikę zaciera i rozrywa myśli na drobne cząstki<sup>22</sup>.

Autor dokonał szczegółowej analizy, odnoszącej się do wykonania poszczególnych utworów. Jako muzyk i znawca spuścizny Stanisława Moniuszki posiadał on gruntowną wiedzę z tego zakresu. Znamienne wydaje się jednak ostatnie zdanie zamieszczonej obszernej wypowiedzi: „Pan Wieniawski zamyśla przejechać wzdłuż Galicję i grać we wszystkich znaczniejszych miastach”<sup>23</sup>, co znajduje swoje odzwierciedlenie w późniejszych działaniach.

Kolejny z zaplanowanych występów odbył się w piątek 21 stycznia. W Sali Ratuszowej o godzinie 19.30 Wieniawski zaprezentował następujący program:

1. Schuberta Fantazja (C-dur), Allegro i Adagio (Des Wanderer) oraz Scherzo i Finale z Fugą; 2. Scarlattiego Pastorale e-moll i Chopina Etiuda, op. 25; 3. Chopina: Nokturn G-dur, Polonez fis-moll i Tarantella. Wieniawskiego drugie Impromptu, Mazurek op. 23 i Etiuda koncertowa. Schumann-Wariacje f-moll, Mendelssohna: Marsz weselny i taniec Elfów ze Snu nocy letniej<sup>24</sup>.

O planowanym wydarzeniu „Gazeta Lwowska” przypomniała jeszcze tego samego dnia: „koncert Wieniawskiego, drugi i ostatni, odbędzie się dziś wieczorem”<sup>25</sup>. Jak można zauważyć, Wieniawski obok kompozytorów romantycznych zaprezentował również wycinek własnego dorobku, wpisując się tym samym w panujący wówczas trend kompozytorów jemu współczesnych. Warto w tym miejscu przypomnieć, że tradycja koncertów we lwowskim ratuszu sięga I połowy lat 60., za sprawą Wincentego Pola. W 1865 r. wystąpił tam z cyklem prelekcji poświęconych głównie muzyce religijnej różnych epok. Po nich natomiast następowała część praktyczna.

W lutym „Kurier Warszawski” poinformował o planach koncertowych dotyczących Galicji. Czytamy, że „Wieniawski grał w Tarnowie, Krakowie, Przemyślu, Lwowie, Tarnopolu, Stanisławowie, Czerniowcach”<sup>26</sup>, co nie we wszystkich przypadkach udało się do dzisiejszego dnia

---

<sup>22</sup> F. Bylicki, *Wiadomości literackie, artystyczne i naukowe*, „Czas” 1881, nr 12, s. 5.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> *Drugi koncert J. Wieniawskiego*, „Gazeta Lwowska” 1881, nr 14, s. 3.

<sup>25</sup> *Koncert J. Wieniawskiego*, „Gazeta Lwowska” 1881, nr 16, s. 3.

<sup>26</sup> „Kurier Warszawski” 1881, nr 28, s. 3.

udokumentować. Z dostępnych jednak źródeł udało się ustalić bardziej szczegółowe informacje dotyczące koncertu w Przemyślu. Otóż na łamach lokalnej prasy w dniu 15 stycznia pojawiła się następująca informacja: „koncert Pana Józefa Wieniawskiego odbędzie się jutro w Sali Ratuszowej o godzinie trzeciej”<sup>27</sup>. Nie podano jednak bardziej szczegółowych informacji, a w późniejszych numerach zabrakło również sprawozdania dotyczącego występu. Może to oznaczać, że nie spotkał się on z większym zainteresowaniem mieszkańców. Przedstawiony cykl koncertów był jednocześnie ostatnią wizytą Józefa Wieniawskiego na terenie Galicji. Należy jednak zaznaczyć, że Przemyśl był już wtedy istotnym ośrodkiem na muzycznej mapie regionu. Ówczesny badacz dziejów Przemyśla – Leopold Hauser na listopad 1865 r. datuje powstanie miejscowego Towarzystwa Muzycznego<sup>28</sup>, które dawało kilkanaście koncertów rocznie. W Tarnowie natomiast na rzecz rozwoju kultury muzycznej miasta „działalność prowadziło powołane do istnienia w 1869 r. Kółko Przyjaciół muzyki przekształcone od 1895 r. w Towarzystwo Muzyczne”<sup>29</sup>, niemające jednak stałej siedziby.

Wspomniane już koncerty Wieniawskiego w stolicy Galicji krytycy stawiali na równi z występami Franciszka Liszta, którego pobyt we Lwowie okazał się spektakularnym wydarzeniem. Pianista, na przełomie kwietnia i maja 1847 r., „zabawił tam cały miesiąc koncertując w Sali Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego”<sup>30</sup>. Krytycy nie powstrzymali się od porównań obydwu artystów, co wydawało się w pełni uzasadnione, nie tylko spoglądając z perspektywy ich relacji: mistrz – uczeń, ale także licznych odniesień do Węgry, jakie skrywał Wieniawski w swojej twórczości, wnikliwie analizowanej przez krytyków.

Poruszając zagadnienie związków Józefa Wieniawskiego z Galicją, warto zwrócić uwagę na relacje z tamtejszym środowiskiem artystycznym, co znajdowało odzwierciedlenie w różnych etapach działalności, nie ograniczając się wyłącznie do pobytu na tych terenach. Michał Piekarski zauważył, że po ustąpieniu ze stanowiska dyrektora Galicyjskiego Towa-

---

<sup>27</sup> „Przemyślanin” 1881, nr 1, s. 6.

<sup>28</sup> B. Filarecka, *Życie kulturalne Przemyśla w okresie II Rzeczypospolitej*, Przemyśl 1997, s. 97.

<sup>29</sup> B. Jaśkiewicz, *Prasa tarnowska do 1918 r.*, „Kwartalnik Historii Prasy Polskiej” 1980, nr 19/3, s. 20.

<sup>30</sup> M. Piekarski, *Od Mozarta do Majerskiego. Kompozytorzy, muzycy, instytucje*, Warszawa 2018, s. 38.

rzystwa Muzycznego przez Karola Mikulego „prowadzone pertraktacje z Panem Józefem Wieniawskim, które do niczego nie doprowadziły z powodu braku satysfakcji finansowej”<sup>31</sup>. Młodszy brat Henryka po opuszczeniu Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego nigdy na stałe nie związał się już z żadną instytucją, pomimo innych, równie interesujących propozycji dotyczących objęcia stanowiska profesora fortepianu. Docierały do niego w podobnym okresie z Gandawy, Antwerpii czy Liège.

Jednym z kompozytorów wnoszących istotny wkład w rozwój kultury muzycznej Galicji, utrzymujących kontakty z Józefem Wieniawskim był Władysław Żeleński, pochodzący z Grodkowic. Na próżno doszukiwać się informacji o początkach ich znajomości. Wieniawski wszedł ze swoim rówieśnikiem w bliższe kontakty podczas włączenia się obu artystów w prace zmierzające do powstania Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego. Żeleński kilkakrotnie dał wyraz zainteresowania autorem *Semiramis* poprzez wzmianki prasowe dotyczące jego działalności. W maju 1875 r. Żeleński na łamach czasopisma „Kłosa” zamieścił obszerny sprawozdanie dotyczące aktualnych wydarzeń w Warszawskim Towarzystwie Muzycznym, relacjonując dwa ostatnie wieczory muzyczne. W sprawozdaniu Galicjanina czytamy, że „pierwszy wieczór zapełniony był utworami przeważnie fortepianowymi, p. Wieniawski sam je wykonywał. Przez cały czas widzieliśmy go na estradzie, bo nawet sam akompaniował do śpiewu”<sup>32</sup>, natomiast „na drugim wieczorze mieliśmy same numery zbiorowe”<sup>33</sup>. Autor *Goplany* pochlebnie wyrażał się o prowadzonej wówczas działalności przez dyrektora WTM:

P. Wieniawski bardzo gorliwie zabrał się do wskrzeszenia chóru i orkiestry amatorskiej, o ile na tej drodze postąpił nie wiemy; w każdym razie życzymy powodzenia i mamy nadzieję, że praca jego nie będzie daremną<sup>34</sup>.

Za czasów dyrekcji Wieniawskiego Żeleński kilkakrotnie uczestniczył w organizowanych przez WTM koncertach. Do ostatniego spotkania obojga artystów doszło w Warszawie podczas obchodów 25. rocznicy powstania Towarzystwa. 16 kwietnia 1896 r. „Kurier Warszawski” poinformował:

---

<sup>31</sup> *Ibidem*, s. 149.

<sup>32</sup> W. Żeleński, *Przegląd muzyczny*, „Kłosa” 1875, nr 516, s. 310.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> *Ibidem*, s. 311.

Józef Wieniawski i Władysław Żeleński przybyli w dniu wczorajszym do Warszawy, aby wziąć udział w koncercie jubileuszowym Towarzystwa Muzycznego, który się ma odbyć w nadchodzącą niedzielę, w Salach Redutowych<sup>35</sup>.

Koncert w dniu 19 kwietnia zgromadził licznych melomanów. Autor recenzji zamieszczonej na łamach „Kuriera Warszawskiego” dzień później skupił jednak swoją uwagę wyłącznie na osobie Wieniawskiego, pomijając drugiego pianistę, być może dlatego, że prezentował on wyłącznie własne kompozycje. Zamieszczona tam recenzja<sup>36</sup> obrazuje rozbieżności w postrzeganiu obydwu artystów o podobnym dorobku kompozytorskim. O ile jednak Wieniawski zyskał miano kosmopolity – wędrującego artysty, o tyle Żeleński mimo licznych sukcesów pozostał w jego cieniu. Przywołana recenzja pozwala dostrzec jeszcze inne zjawisko – stosunek prasy do dwóch kompozytorów reprezentujących odmienne środowiska. Pomimo że miał już za sobą równie intensywną działalność w zakresie twórczości, jak również kreowania życia muzycznego – w Krakowie został pominięty, być może ze względu na swoje galicyjskie pochodzenie.

W tym miejscu warto zwrócić również uwagę na osobę Aleksandra Zarzyckiego urodzonego we Lwowie 26 lutego 1834 r. Ten kolejny Galicjanin był równie utalentowanym pianistą. Podobnie jak Żeleński opuścił w młodości Galicję, aby za granicą rozwijać swoje umiejętności. Drogi obu artystów skrzyżowały się w Warszawskim Towarzystwie Muzycznym. Rozkwit kariery Zarzyckiego przypomina pierwsze lata działalności Józefa Wieniawskiego. Po studiach w Lipsku „swoje pierwsze tournée odbył wraz ze skrzypkiem Nikodemem Biernackim w 1856 roku”<sup>37</sup>. Od samego początku, podobnie jak Wieniawski, uczestniczył w pracach przygotowawczych do powołania WTM. Wówczas artyści miewali sposobność do częstych spotkań, wymiany poglądów i wspólnego muzykowania. W latach 1871–1874 Zarzycki pełnił funkcję pierwszego dyrektora artystycznego nowo powstałej instytucji. Podczas cyklicznie organizowanych koncertów wielokrotnie w programach pojawiała się nazwisko Wieniawskiego, który ostatecznie zajął miejsce lwowianina, na kolejne niespełna cztery lata. Zarzycki został zmuszony do podania się do dymisji „ze względu na austriac-

<sup>35</sup> „Kurier Warszawski” 1896, nr 105, s. 3.

<sup>36</sup> „Kurier Warszawski” 1896, nr 109, s. 4.

<sup>37</sup> K. Popielska, *Sylwetka twórcza Aleksandra Zarzyckiego – zapomnianego kompozytora doby romantyzmu*, „Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ”, nr 45 (2/2020), red. M. Dolewka, Kraków 2020, s. 26.

kie obywatelstwo, którego nie tolerowały władze carskie<sup>38</sup>, dzięki czemu wzmocniła się pozycja lubelskiego pianisty.

Józef Wieniawski należący do grona polskich pianistów i kompozytorów pochodzenia żydowskiego, na przestrzeni całokształtu swojej działalności artystycznej zyskał miano kosmopolity – wędrującego artysty, poszukującego nieustannie kolejnych ścieżek do rozwoju kariery i promocji własnej twórczości. Jedną z nich był obszar ówczesnej Galicji. Odwiedzając poszczególne miasta, Wieniawski wzbudzał niewątpliwie zainteresowanie swoją osobą, o czym świadczą wzmianki prasowe zamieszczane również na łamach zachodnioeuropejskich czasopism. Ubogacał w ten sposób lokalną kulturę muzyczną, przede wszystkim najważniejszych ośrodków, jak Lwów czy Kraków, promował własną twórczość, ale także najbardziej rozpoznawalnych kompozytorów polskich – Chopina i Moniuszki. Przeprowadzona analiza pozwala stwierdzić, że Galicja była ważnym przystankiem na mapie koncertowej Józefa Wieniawskiego.

## Bibliografia

### Źródła archiwalne

Archiwum Archidiecezji Lubelskiej, *Księga chrztów 1825–1831*, nr aktu: 225.  
Biblioteka Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, sygn. D 24/1.

### Opracowania

Bylicki Franciszek, *Ze świata muzycznego*, „Czas” 1881, nr 12.  
Filarecka Bogumiła, *Życie kulturalne Przemyśla w okresie II Rzeczypospolitej*, Przemyśl 1997.  
Gawroński Ludwik, *Saga rodu Wieniawskich*, Lublin 2003.  
Grabkowski Edmund, *Henryk Wieniawski i jego muzyka*, Warszawa 1990.  
Grabkowski Edmund, *Henryk Wieniawski 1835–1880. Kalendarium*, Poznań 1986.  
Grigoriew Władimir, *Henryk Wieniawski, życie i twórczość*, Warszawa–Poznań 1986.  
Jaśkiewicz Bronisław, *Prasa tarnowska do 1918 r.*, „Kwartalnik Historii Prasy Polskiej” 1980, nr 19/3.  
Piekarski Michał, *Od Mozarta do Majerskiego. Kompozytorzy, muzycy, instytucje*, Warszawa 2018.  
Popielska Klaudia, *Sylwetka twórcza Aleksandra Zarzyckiego – zapomnianego kompozytora doby romantyzmu*, „Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ”, nr 45 (2/2020), red. M. Dolewka, Kraków 2020.  
Żeleński Władysław, *Z ruchu muzycznego*, „Kłosy” 1875, nr 516.

---

<sup>38</sup> *Ibidem*, s. 27.

### **Czasopisma**

- „Cecylia. Algemeen Muzikaal Tijdschrift van Nederland” 1857, nr 13.
- „Czas” 1853, nr 85.
- „Czas” 1857, nr 98.
- „Czas” 1857, nr 115.
- „Echo Muzyczne” 1881, nr 3.
- „Gazeta Lwowska” 1881, nr 11.
- „Gazeta Lwowska” 1881, nr 14.
- „Gazeta Lwowska” 1881, nr 16.
- „Kurier Warszawski” 1881, nr 28.
- „Kurier Warszawski” 1896, nr 105.
- „Kurier Warszawski” 1896, nr 109.
- „Neue Wiener Musik-Zeitung” 1857, nr 20.
- „Przemysłanin” 1881, nr 1.
- „Ruch Muzyczny” 1857, nr 10.
- „Ruch Muzyczny” 1857, nr 14.
- „Świt” 1857, nr 95.

## **Galician Threads in the Activity of Józef Wieniawski – a Review of Sources**

### **Abstract**

Joseph Wieniawski is one of those turn-of-the-century Polish composers whose biography and artistic work has not been given a thorough study until today. Throughout his life as an artist he represented a cosmopolitan model, living in various, most distant parts of Europe. The aim of this article is to present his relations to Galicia and his contribution to the development of musical culture in this area. Issues related to Wieniawski's artistic path in particular centers, as well as relations with people from this region, will be discussed. This will allow for a more elaborate and complete study of the composer's biography. For the purpose of this publication, materials in the form of manuscripts – correspondence, as well as press sources were used.

**Keywords:** Joseph Wieniawski, Henry Wieniawski, music in Galicia, musical culture

Anna Pachowicz

Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Tarnowie

## Kompozytor, aranżer, dyrygent, Żyd rodem z Tarnowa – Jerzy Gert (1908–1968)

W historii polskiej muzyki Jerzy Gert zajmuje ważne i znaczące miejsce, chociaż wydaje się, że szerokiej publiczności nie jest tak znany, jak na to zasługiwałby. Ten artysta, muzyk, pianista, skrzypek, aranżer, dyrygent, inicjator przedsięwzięć muzycznych żył w wieku XX, w epoce wojen i totalitaryzmów, w czasach niespokojnych i zdawać by się mogło, niesprzyjających dla artysty-muzyka.

Jego zainteresowania muzyczne koncentrowały się z jednej strony wokół muzyki klasycznej, z drugiej natomiast – wokół muzyki rozrywkowej. Związany był z Orkiestrą i Chórem Polskiego Radia, przyczynił się do stworzenia nagrań dla taśmoteki Polskiego Radia, jako pierwszy nagrał operę *Król Roger* Karola Szymanowskiego.

Celem artykułu jest ukazanie życia i działalności, pracy zawodowej Jerzego Gerta, postaci związanej zwłaszcza z Małopolską, m.in. z takimi miastami, jak: Tarnów, Warszawa, Lwów i Kraków. W każdym z miast, w którym przebywał, Żydzi stanowili sporą grupę ludności wśród mieszkańców.

### I. Tarnów<sup>1</sup> – miasto rodzinne

Na początku XX w. rodzinne miasto Jerzego Gerta znalazło się w grupie miast galicyjskich, w których liczba ludności żydowskiej wzrastała

---

<sup>1</sup> Lokacja przez Spycymira herbu Leliwa na podstawie dokumentu króla Władysława Łokietka miała miejsce 7 marca 1330 r. Do 1772 r. było to miasto prywatne, w związku z tym o jego losach decydował każdy właściciel. Rozwój Tarnowa był związany z jego położeniem u zbiegu szlaków handlowych z Wrocławia na Węgry oraz z Krakowa na Ruś. Od XIV do XVII w. miasto stanowiło duży ośrodek handlu (zwłaszcza zbożem i winem) i rzemiosła. W. Dworzaczek, *Leliwici Tarnowscy. Z dziejów możnowładztwa małopolskiego, wiek XIV–XV*, Warszawa 1971, *passim*.

i wynosiła ponad 10 000. Najwięcej Żydów zamieszkiwało Lwów – 43 412 i Kraków 25 430, Kołomyje – 16 417, Stanisławów – 13 826, Tarnopol – 13 330, Przemyśl – 13 319, Tarnów – 12 484<sup>2</sup>, Brody – 11 854<sup>3</sup>.

Żydzi w Tarnowie stanowili grupę mieszkańców bardzo zróżnicowanych pod względem finansowym<sup>4</sup>. Najbogatsi posiadali własne firmy, warsztaty, kamienice, sklepy, a ubożsi mieszkali w innych, gorszych warunkach. O dużych dysproporcjach wśród tej społeczności świadczył na przykład opis wyglądu niektórych budynków wzniesionych przy ulicach zamieszkiwanych przez Żydów. Idąc od Bramy Piłźnieńskiej w kierunku Grabówki przechodziło się przez najbardziej zaludnioną część miasta, zawsze panował tam zgiełk, ruch, rozwijał się handel.

Z tej wciąż powiększającej się społeczności żydowskiej w Tarnowie wywodziło się wielu zasłużonych, znanych i cenionych postaci. Ich związki z miastem były różne, m.in. tu się urodzili, mieszkali, uczyli lub przy-

---

<sup>2</sup> Historia społeczności żydowskiej sięga końca XV w. W rejestrze osiedli żydowskich Korony z 1507 r. widnieje gmina wyznaniowa utworzona przez tarnowskich Żydów. 4 maja 1581 r. Żydzi uzyskali przywilej od właściciela miasta Tarnowa księcia Konstantego Wasyla Ostrońskiego, zapewniający im wyłączenie spod jurysdykcji tarnowskiej i gwarantujący bezpieczeństwo synagogi i cmentarza. Z kolei w 1633 r. wydano dekret zabraniający przyjmowania Żydów do miasta oraz zakazujący im zajmowania się handlem, szynkarstwem i dzierżawami. Książę Ostroński 3 lipca 1637 r. przywrócił społeczności żydowskiej wszystkie przywileje nadane wcześniej, a ze swoich zobowiązań wycofał się w 1654 r. Pod koniec XVIII w. Tarnów, zniszczony gospodarczo, pozwolił liczniej osiedlać się kupcom żydowskim w obrębie murów miejskich. Od 1772 r. Tarnów znajdował się w zaborze austriackim i wówczas społeczność żydowska stanowiła 34% ogółu mieszkańców. Pod względem liczby ludności pochodzenia żydowskiego Tarnów był czwartym miastem w Galicji, więcej Żydów zamieszkiwało tylko Lwów, Kraków i Stanisławów. F. Kiryk, *Miasta regionu tarnowskiego – Tarnów, Tuchów, Ciężkowice do końca XVI w.*, w: *Tarnów. Dzieje miasta i regionu*, t. I: *Czasy przedrozbiorowe*, Tarnów 1981, s. 266–267; J. Półćwiartek, *Skupiska żydowskie w Galicji u schyłku XVIII w.*, w: *Żydzi w Małopolsce. Studia z dziejów osadnictwa i życia społecznego*, red. F. Kiryk, Przemyśl 1991, s. 149–157; W. Balicki, *Miasto Tarnów pod względem historycznym, statystycznym, topograficznym i naukowym*, Tarnów 1831, s. 23–24.

<sup>3</sup> „Jedność” 1908, nr 5, s. 5.

<sup>4</sup> K. Bańburski, J. Bogacz, J. Kozioł, *Żydzi w Tarnowie. Świat, którego nie ma*, Tarnów 2003; A. Bartosz, *Tu był tarnowski sztetl*, w: *Przywracanie pamięci. Rewitalizacja zabytkowych dzielnic żydowskich w miastach Europy Środkowej*, red. M.A. Murzyn, J. Purchla, Kraków 2008, s. 343–362; A. Bartosz, *Żydowskim szlakiem po Tarnowie, In the footsteps of the News of Tarnów*, Tarnów 2000 (publikacja niepaginowana); B. Jaśkiewicz, *Życie kulturalne Tarnowa w latach 1772–1918*, Warszawa 1972; B. Jaśkiewicz, S. Potępa, *Tarnów pod zaborem austriackim*, Tarnów 1975.

jechali podjąć pracę albo pełnić określone funkcje. Wiele osób pochodzących z miasta znanych było nie tylko lokalnie, ale także na ziemiach polskich i w świecie. Kres istnieniu tarnowskich Żydów przyniosła II wojna światowa<sup>5</sup>.

Każde miasto ma w swojej historii osoby wybitne, znane oraz mniej znane. Jedną z takich postaci był wywodzący się z Tarnowa Jerzy Gert. Jego rodzicami byli: ojciec Salomon Gärtner<sup>6</sup> (w roku zawarcia związku małżeńskiego miał 23 lata, urodził się i mieszkał w Tarnowie, był synem Jakuba i Chany), natomiast matka, 24-letnia Pessel Ester Rossbach<sup>7</sup>, córka Nachuma i Mindli Rossbachów, urodziła się w Krakowie, a mieszkała w Tarnowie<sup>8</sup>. Ślub Salomona i Pessel Ester miał miejsce 16 grudnia 1903 r. w Tarnowie. Rodzice Jerzego zajmowali się handlem naftą w mieście.

---

<sup>5</sup> Archiwum Narodowe w Krakowie Oddział w Tarnowie (dalej: ANK OT), Akta stanu cywilnego Izraelickiego Okręgu Metrykalnego w Tarnowie 1849–1942 sygn. 33/276/1-140. Wojska niemieckie po zajęciu miasta wprowadziły nowy porządek. Władze wojskowe poinformowały mieszkańców 10 września 1939 r. o karach grożących za niepodporządkowanie się niemieckim zakazom i nakazom. W przygotowanym tego dnia w języku polskim obwieszczeniu naczelnego dowódcy gen. Walthera von Brauchitscha powiadamiano Polaków, iż „armia niemiecka nie walczy przeciw spokojnym obywatelom”, jednak „kto podejmie nieprzyjazne uczynki wobec Niemców lub przechowuje bez pozwolenia broń palną, będzie karany według prawa wojennego”. ANK OT, Zarząd Miasta Tarnowa sygn. 70; A. Pachowicz, *Wrzesień 1939 roku w Tarnowie*, w: *Wrzesień 1939 roku. Geneza II wojny światowej w polskiej perspektywie*, t. II: *Wojsko. Wojna. Jeniecstwo*, red. nauk. J. Faryś, T. Sikorski, P. Słowiński, Gorzów Wielkopolski 2010, s. 155–161; A. Pietrzykowa, *Region tarnowski w okresie okupacji hitlerowskiej. Polityka okupanta i ruch oporu*, Kraków 1984, *passim*; A. Pietrzykowa, *Tarnowskie więzienie jako ostatni etap przed Oświęcimiem*, „Zeszyty Tarnowskie” 1971, nr 3, s. 37–44; A. Pietrzykowa, *Ziemia tarnowska w latach okupacji hitlerowskiej. Kronika zdarzeń*, „Zeszyty Tarnowskie” 1972, s. 78; A. Pietrzykowa, *Ziemia tarnowska w latach 1939–1945*, w: *Tarnów. Dzieje miasta i regionu*, t. III: *Lata drugiej wojny światowej i okupacji hitlerowskiej oraz Polski Ludowej*, red. F. Kiryk, Z. Ruta, Tarnów 1987, s. 15; I. Strzelecka, *Pierwsi Polacy w KL Auschwitz*, „Zeszyty Oświęcimskie” 1983, nr 18, s. 5–144; P.M.A. Cywiński, *Początki Auschwitz w pamięci pierwszego transportu polskich więźniów politycznych*, Oświęcim 2015, *passim*.

<sup>6</sup> ANK OT, Akta stanu cywilnego Izraelickiego Okręgu Metrykalnego w Tarnowie, Księgi ślubów 1903, sygn. 33/276/36, k. 52–53.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> *Jerzy Gert*, w: *Słownik biograficzny teatru polskiego 1900–1980*, t. II, Warszawa 1994, s. 224; *Jerzy Gert*, w: *Słownik muzyków polskich*, t. I: A–Ł, Kraków 1964, s. 155; L.T. Błaszczak, *Dyrygenci polscy i obcy w Polsce działający w XIX i XX wieku*, Kraków 1964, s. 80.



Starsza siostra Jerzego Gerta – Sara Chaja przysłała na świat 21 marca 1904 r.<sup>9</sup>, natomiast Jerzy Gert – Isak Gärtner urodził się w Tarnowie 31 marca 1908 r.<sup>10</sup>.

Liczba porządkowa	URODZENIA					Obrzezania lub nadania imienia			DZIECIĘCIA		Urodzenia ślubne lub nieslubne		
	dzień	miesiąc	rok	miejsce	Nr. domu	dzień	miesiąc	rok	miejsce	Imię		Płeć	
												męska	żeńską
133	31	marzec	1908	Tarnów	27	7	kwiecień	1908	Tarnów	Isak	męska	ślubne	

*Handwritten notes:*  
 Zmarła matka: Salomon Gert, żona: Sara Chaja. Ojciec: Isak Gert, matka: Sara Chaja. Urodził się w Tarnowie 31 marca 1908 r. w domu nr 27 przy ul. [?].  
 Obrzezanie: 7 kwietnia 1908 r. w Tarnowie. Akuszerki: [?].  
 Uwaga: Dzieci nie żywo urodzone.

6	7	8	9	10	11	12
Imię i nazwisko ojca jakoteż jego stan zatrudnienia i miejsce zamieszkania.	Imię i nazwisko matki jakoteż imię i nazwisko zatrudnienia i miejsce zamieszkania jej rodziców.	IMIĘ I NAZWISKO			Dzieci nie żywo urodzone	UWAGA
		kumów lub świadków Sandeka lub Schamesa	obrzezującego	akuszerki lub akuszerza		
Salomon Gertner kupiec w Tarnowie	Roszbach Ester k. Madalma w Tarnowie	L. Halberstam m. p. [?] w Tarnowie	Isak Gert w Tarnowie	Sofia Felber w Tarnowie		Urodził się w Tarnowie 31 marca 1908 r.

*Handwritten notes:*  
 Uwaga: Dzieci nie żywo urodzone. Urodził się w Tarnowie 31 marca 1908 r. w domu nr 27 przy ul. [?].

Ryc. 2. Księga urodzeń z 1908 r. – wpis narodzin J. Gerta

Źródło: Archiwum Narodowe w Krakowie, Oddział w Tarnowie, Akta stanu cywilnego Izraelickiego Okręgu Metrykalnego w Tarnowie, Księgi urodzeń 1849–1917, sygn. 33/276/22, k. 48–49.

Poniżej wpisu narodzin J. Gerta do *Księgi urodzeń* odnotowano także kilka informacji odnoszących się do jego późniejszego życia. Na podstawie decyzji Prezydium Rady Narodowej w Krakowie z 15 lipca 1950 r. zmie-

<sup>9</sup> ANK OT, Akta stanu cywilnego Izraelickiego Okręgu Metrykalnego w Tarnowie, Księgi urodzeń 1904, sygn. 33/276/18, k. 38–39.  
<sup>10</sup> Jerzy Gert, w: *Słownik biograficzny teatru polskiego 1900–1980...*, s. 224; Jerzy Gert, w: *Słownik muzyków polskich*, t. I: A–Ł..., s. 155; L.T. Błaszczyk, *Dyrygenci polscy i obcy w Polsce działający w XIX i XX wieku...*, s. 80.

nił on rodowe nazwisko i imię z Isak Gärtner na Jerzy Gert<sup>11</sup>. 13 kwietnia 1951 r. poślubił w Krakowie Annę Stein. Na podstawie zarządzenia Prezesa Rady Ministrów z dnia 7 kwietnia 1952 r. zmianie uległa pisownia imion rodziców z Pessel Ester na Paulina i Salomona na Stefan<sup>12</sup>.

## II. Wiedeń – miasto studiów

Na okres międzywojenny przypadają lata edukacji J. Gerta. Gruntowne wykształcenie muzyczne zdobywał przez osiem lat w Wiedniu. W wieku szesnastu lat, w 1924 r., rozpoczął tam studia, najpierw w Neues Wiener Konserwatorium (w Nowym Konserwatorium), a następnie w Akademie für Musik und Darstellende Kunst (Akademii Muzyki i Sztuki Dramatycznej) u kompozytora niemieckiego austriackiego pochodzenia Hansa Eislera – kompozycję, natomiast u Josepha Pollnauera – dyrygenturę.

Uczył się również gry na skrzypcach i na fortepianie, a ponadto zgłębiał teorię muzyki, kompozycji i dyrygentury. Jego nauczycielami byli kompozytorzy: Alban Berg i Arnold Schönberg, teoretyk i muzykolog Joseph Pollnauer.

W 1930 r. przerwał naukę na dwa lata, po czym powtórnie wyjechał do Wiednia, aby kontynuować studia, które ukończył w 1932 r.<sup>13</sup>.

Aby zarobić na swoje utrzymanie i naukę w okresie studiów, w latach 1924–1932 podejmował się różnych obowiązków, m.in.: udzielał lekcji gry na fortepianie, akompaniował do zajęć w szkole tańca klasycznego, zajmował się instrumentacją i opracowaniem utworów, pracował w berlińskim wydawnictwie muzycznym.

## III. Warszawa – miejsce pracy

Po powrocie do Polski w 1933 r. J. Gert podjął pracę w Warszawie. Pełnił funkcję kierownika muzycznego wytwórni płyt gramofonowych

---

<sup>11</sup> ANK OT, Akta stanu cywilnego Izraelickiego Okręgu Metrykalnego w Tarnowie, Księgi urodzeń 1849–1917, sygn. 33/276/22, k. 48–49.

<sup>12</sup> *Ibidem*, k. 48. Zarządzenie nr 72 Prezesa Rady Ministrów z dnia 7 kwietnia 1952 r. w sprawie pisowni nazwisk i imion w dowodach osobistych i tymczasowych zaświadczeniach tożsamości (niepublikowane) wydane na podstawie art. 10 ust. 2 dekretu z dnia 22 października 1951 r. o dowodach osobistych Dz.U. nr 55 poz. 382.

<sup>13</sup> M. Fuks, *Muzyka ocalona. Judaica polskie*, Warszawa 1989, s. 207.

„Odeon” oraz dyrygenta orkiestry tej wytwórni<sup>14</sup>. W stolicy pozostał do wybuchu wojny, do 1939 r.

J. Gert współpracował m.in. z pianistą, kompozytorem, piosenkarzem, autorem tekstów piosenek Albertem Harisem (1911–1994)<sup>15</sup> oraz ze śpiewakiem, aktorem, reżyserem, kierownikiem artystycznym teatru Januszem Popławskim (1898–1971)<sup>16</sup>.

Pobyty w Warszawie nie trwały długo, po rozpoczęciu działań wojennych we wrześniu 1939 r. J. Gert, zdając sobie sprawę z niebezpieczeństwa, jakie mu zagraża, znając założenia polityki eksterminacyjnej Trzeciej Rzeszy skierowanej m.in. w stosunku do narodowości żydowskiej<sup>17</sup>, zdecydował się opuścić Warszawę<sup>18</sup>. Według nazistowskiej doktryny rasowej na obszarach stanowiących niemiecką przestrzeń życiową trzeba było dokonać poważnych zmian demograficznych. Realizacji tych założeń służyły dwa hasła: *Ausrottung*, czyli eksterminacja, wyniszczenie, wyępienie oraz *Lebensraum* – przestrzeń życiowa<sup>19</sup>. Głosząc tzw. nierówność rasową, czyli podział na narody „lepsze” germańskie i narody „gorsze”, do których zali-

---

<sup>14</sup> M. Wojciechowicz, *Między „Odeonem” a „Polskimi Nagraniami”*. *Organizacja państwowego przemysłu fonograficznego w Polsce po II wojnie światowej (1945–1955)*, „Toruńskie Studia Bibliologiczne” 2013, nr 1, s. 23–40.

<sup>15</sup> Muzyk pochodzenia żydowskiego (Aaron Hekelman) używał pseudonimów Albert Liff, Albert Holm. Skomponował *Piosenkę o mojej Warszawie* (1944), którą wykonywał Mieczysław Fogg, był autorem piosenki *Nie masz cwaniaka nad Warszawiaka* (1946). Od 1946 do 1949 r. przebywał w Szwecji, gdzie komponował muzykę do filmów, m.in. *Tappa inte sugen* (1947) oraz *Greven från gränden* (1949).

<sup>16</sup> Janusz Popławski w 1914 r. wyjechał z rodziną do Rosji, w guberni charkowskiej ukończył gimnazjum w Sumach. Po powrocie do Polski w 1918 r. pracował jako urzędnik w dyrekcji kolei w Radomiu. Po odbyciu służby wojskowej w 1921 r. zamieszkał w Warszawie i był zatrudniony jako urzędnik cywilny w wojsku. Uczył się w szkole operowej S. Boguckiego i aktorstwa w Szkole Dramatycznej. Od 1 września 1927 r. aż do wybuchu wojny występował w Teatrze Wielkim w Warszawie. Szerzej na ten temat: <http://www.encyklopediateatru.pl/osoby/13313/janusz-poplawski> (dostęp: 15.10.2020).

<sup>17</sup> C. Madajczyk, *Polityka III Rzeszy w okupowanej Polsce*, Warszawa 1970, t. I, s. 135; C. Madajczyk, *Faszyzm i okupacje 1938–1945*, t. I, Poznań 1983, s. 28–30; F. Piper, *Polityczne i rasistowskie przesłanki nazistowskiej polityki eksterminacyjnej i jej realizacja w KL Auschwitz*, w: *Auschwitz nazistowski obóz śmierci*, red. F. Piper i T. Świebocka, Oświęcim 2004, s. 9–18.

<sup>18</sup> <https://www.polskieradio.pl/9/6917/Artykul/2210754,Muzyczny-kunszt-Jerzego-Gerta> (dostęp: 15.10.2020).

<sup>19</sup> Niemieccy publicyści wprowadzili to pojęcie w II poł. XIX w. w celu uzasadnienia niemieckich żądań terytorialnych, czyli zdobycia przestrzeni życiowej na wschodzie Europy po Ural. M. Zgórnjak, „*Lebensraum*” w doktrynie politycznej i wojskowej III Rzeszy, „*Studia Historyczne*” 1980, z. 4, s. 621–632; *Historia Żydów polskich przed, w czasie*

czano Żydów, Cyganów oraz Słowian, przystąpiono do realizowania zasad polityki eksterminacyjnej bez względu na wiek, płeć czy stosunek do hitlerowskiej ideologii<sup>20</sup>.

## IV. Druga wojna światowa w życiu Jerzego Gerta

J. Gert postanowił szukać innego, bezpieczniejszego miejsca, w którym mógłby przeczekać okres wojny. W związku z tym opuścił Warszawę i wyjechał w kierunku Lwowa. W mieście tym przebywał od 1939 r. W tym czasie (1939–1941) kierował Orkiestrą Symfoniczną Filharmonii Lwowskiej<sup>21</sup>. Jednak ze względu na trwającą wojnę zmuszony był ukrywać się, nie mógł poświęcać się swojej życiowej pasji w takim stopniu, w jakim zapewne chciałby. Ze Lwowa wyjechał do Krakowa<sup>22</sup>.

Nie udało mu się jednak ująć przed inwazją niemiecką, został aresztowany w 1943 r. i już do końca wojny przebywał w obozach koncentracyjnych. Najpierw umieszczono go w Płaszowie<sup>23</sup>, a po likwidacji obozu

---

*i po zagładzie*, red. nauk. F. Tych, Warszawa 2004, *passim*; *Akcja Reinhardt. Zagłada Żydów w Generalnym Gubernatorstwie*, red. D. Libionka, Warszawa 2004, *passim*.

<sup>20</sup> F. Piper, *Polityczne i rasistowskie przesłanki nazistowskiej polityki eksterminacyjnej i jej realizacja w KL Auschwitz*, w: *Auschwitz nazistowski obóz śmierci...*, s. 11.

<sup>21</sup> L.T. Błaszczyk, *Żydzi w kulturze muzycznej ziem polskich w XIX i XX wieku. Słownik biograficzny*, Warszawa 2014, s. 80.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> Niemiecki obóz został utworzony pod koniec 1942 r. w południowej części Krakowa, w dzielnicy Podgórze, na prawym brzegu Wisły, na terenie dwóch cmentarzy żydowskich – krakowskiego i podgórskiego; obejmował obszar ok. 80 tys. hektarów. Pierwotnie był to karny obóz przymusowej pracy dla Żydów i Polaków. W połowie 1943 r. został przekształcony w podobóz obozu koncentracyjnego Majdanek, pod koniec 1943 r. rozpoczęto budowę krematorium i komór gazowych, których nie ukończono. Od 14 kwietnia 1944 r. przekształcono go w samodzielny obóz koncentracyjny Płaszów, miał dwie filie – w Mielcu i Wieliczce. Jesienią 1944 r. przystąpiono do likwidacji obozu, wysyłając więźniów m.in. do Auschwitz-Birkenau czy Stutthof. Na terenie obozu znajduje się kilka masowych grobów, w których pogrzebano kilka tysięcy ludzi. Więcej informacji na ten temat: R. Kotarba, *Niemiecki obóz w Płaszowie 1942–1945*, Warszawa–Kraków 2009; R. Kotarba, *Niemiecki obóz w Płaszowie 1942–1945: przewodnik historyczny*, Kraków 2014; J. Stefaniak, J. Zawadzka, *Krakowskie getto i obóz koncentracyjny w Płaszowie w oczach dziecka*, Kalisz 2004; T. Wroński, *Obóz w Płaszowie, miejsce masowej eksterminacji ludności żydowskiej, polskiej i innych narodowości w latach 1942–1945*, Warszawa 1981.

przewieziono na teren Austrii, do niemieckiego obozu koncentracyjnego Mauthausen<sup>24</sup>, następnie do St. Valentin<sup>25</sup>, a w końcu do Ebensee<sup>26</sup>.

J. Gert przeżył pobyt w tych czterech obozach koncentracyjnych, miejscach eksterminacji więźniów. Ten trudny okres przyczynił się do znacznego pogorszenia jego stanu zdrowia. Z problemami kardiologicznymi zmagał się do końca życia. Wycieńczony i osłabiony, w maju 1945 r. trafił do szpitala i tu odzyskiwał siły, a następnie przyjechał do Krakowa<sup>27</sup>.

## V. Kraków – kariera muzyczna

W powojennym Krakowie J. Gert od razu zaangażował się w życie kulturalne i stał się jedną z ważniejszych postaci w życiu muzycznym miasta. Przed wojną miał tutaj przyjaciół, współpracował z młodzieżą, otaczając ją opieką artystyczną, interesował go zwłaszcza jazz i dlatego wspierał krakowski zespół jazzowy „Szał”<sup>28</sup>. J. Gert był opiekunem i aranżerem zespołu „Szał” Stefana Bobera i Leopolda Habera. W orkiestrze grali Kurt Schwarzer – na klawercie, alcie i barytonie, Zdzisław Gotlieb – na klawercie, alcie i skrzypcach, Zygmunt Haar – na klawercie, saksofonie tenorowym i skrzypcach, Franciszek Górkiewicz – na trąbce, Stefan Bober – grał na gitarze i banjo, był też wokalistą zespołu, Leopold Haar – na perkusji,

---

<sup>24</sup> Jeden z najcięższych obozów Trzeciej Rzeszy, działający w latach 1938–1945 po wcieleniu Austrii (Anschluss) do Niemiec, położony na terenie największego austriackiego kamieniołomu granitu, jego organizacja wzorowana była na KL Dachau. W 1939 r. podjęto decyzję o utworzeniu obozu w Gusen (przy zakładach zbrojeniowych) i w 1940 r. połączono Mauthausen i Gusen wspólną administracją i kierownictwem. Więźniów wykorzystywano do pracy w przemyśle. W 1945 r. w skład obozu wchodziło 56 podobozów. S. Dobosiewicz, *Mauthausen-Gusen*, Warszawa 1985; S. Dobosiewicz, *Mauthausen-Gusen: w obronie życia i ludzkiej godności*, Warszawa 2000; M. Orski, *Ostatnie dni obozu Mauthausen-Gusen*, Gdańsk 2005.

<sup>25</sup> St. Valentin (obwód Amstetten) to podobóz Mauthausen, zlikwidowany 21 kwietnia 1945 r.

<sup>26</sup> Ebensee to podobóz obozu Mauthausen, utworzony w listopadzie 1943 r. Pracę tysięcy więźniów (30% stanowiły osoby pochodzenia żydowskiego) wykorzystano do wydrążenia systemu sztolni, umożliwiającego przeniesienie doświadczalnego ośrodka rakietowego Pennemünde w rejonny wolne od bombardowań. Pracę ukończono, jednak w wydrążonych tunelach umieszczono rafinerię ropy naftowej i fabrykę części do czołgów. Obóz został wyzwolony przez Amerykanów 6 maja 1945 r.

<sup>27</sup> M. Fuks, *Muzyka ocalona. Judaica polskie...*, s. 208.

<sup>28</sup> J. Radliński, *Obywatel Jazz*, Kraków 1967, s. 105.

Leopold Haber na fortepianie. W zespole tym jedynie Górkiewicz i Schwarzer byli zawodowymi muzykami. Zespół „Szał” zadebiutował w lwowskim „Bristolu” w 1933 r. i stał się ulubieńcem krakowskiej publiczności. Z zespołem tym grywali m.in. saksofoniści: Leonard Igowski (alt) i Józef Klonowski (alt), Władysław Kowalczyk (tenor), oraz puzonista Stanisław Gajdeczka i multiinstrumentalista Mieczysław Hartenberg<sup>29</sup>.

Jerzego Gerta uznaje się za jednego z prekursorów jazzu w Polsce<sup>30</sup>. Był nie tylko aranżerem, ale także kompozytorem jazzowym, jednak wiele jego kompozycji zaginęło w trakcie wojny.

W trudnej powojennej rzeczywistości Jerzy Gert wystąpił z inicjatywą utworzenia orkiestry. Plan się powiódł, w 1946 r. udało się założyć orkiestrę objazdową, która wykonywała także utwory muzyczne stanowiące ilustrację (podkład dźwiękowy) do powstających wówczas polskich filmów. Gert był dyrygentem tej orkiestry. Po roku zaprzestała ona działalności z powodów finansowych. Nie był to jednak kres działań muzycznych tego niezwykłego artysty.

Z kolejną inicjatywą powołania orkiestry wystąpił we wrześniu 1947 r. Przy rozgłośni radiowej w Krakowie<sup>31</sup> udało mu się powołać najpierw Orkiestrę, a rok później w 1948 r., na bazie zespołu rewelersów, Chór Polskiego Radia<sup>32</sup>. Szefem Orkiestry Polskiego Radia, która zyskała bardzo szybko popularność w kraju nie tylko jako zespół rozrywkowy, ale również jako zespół symfoniczny, oraz jej dyrygentem był aż do śmierci. Z Chórem Polskiego Radia prowadził działalność koncertową, a przede wszystkim dokonał licznych nagrań dzieł polskich i obcych.

Jerzy Gert był bardzo pracowitą osobą, wymagającą od siebie, a także od innych. W 1954 r. objął kierownictwo nad krakowską Operetką w Domu Żołnierza do czasu jej połączenia z Operą w Miejski Teatr

---

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> M. Fuks, *Muzyka ocalona. Judaica polskie...*, s. 208.

<sup>31</sup> Początki Polskiego Radia sięgają 1925 r., wówczas wyemitowano na fali 385 m pierwszą w historii polskiej radiofonii próbną audycję przygotowaną przez Polskie Towarzystwo Radiotechniczne. Do 1939 r. Polskie Radio uruchomiło 7 ośrodków regionalnych, w tym w 1927 r. w Krakowie. R. Miazek, *Przeszłość. Pionierskie lata radiofonii. Polskie Radio jako nowa instytucja kultury*, w: *Polskie Radio – historia – program – technika: 90 lat Polskiego Radia*, red. A. Ossibach-Budzyński, Warszawa 2015, s. 19–30; J.W. Adamowski, *Od radiofonii Rzeczypospolitej Drugiej i Pół do radia publicznego (zarys dziejów Polskiego Radia w latach 1944–2013)*, w: *ibidem*, s. 31–51.

<sup>32</sup> *Media leksykon*, red. E. Banaszekiewicz-Zygmunt, Warszawa 2000, s. 39.

Muzyczny<sup>33</sup>. Równocześnie w latach 1954–1957 był kierownikiem artystycznym Teatru Muzycznego w Krakowie<sup>34</sup>. Pod jego kierunkiem scena ta wystawiła pięć premierowych operetek: *Hrabinę Maricę*, *Krainę uśmiechu*, *Wesołą wdówkę*, *Księżnę cyrkówkę* oraz *Noc w Wenecji*<sup>35</sup>.

Po połączeniu operetkowego Teatru Muzycznego z Operą w 1957 r. na cztery sezony Gert objął kierownictwo artystyczne Filharmonii Krakowskiej<sup>36</sup>, od 1957 do 1962 r. Dokonywał wówczas nagrań radiowych<sup>37</sup> dzieł scenicznych (m.in. K. Kurpińskiego, K. Szymanowskiego), współpracował ze Studiem Filmów Rysunkowych w Łodzi oraz z Filmem Polskim (skomponował muzykę do filmu rysunkowego zatytułowanego *Lis Kitoszek* oraz do filmu dokumentalnego *Pokój zdobędzie świat*).

W tym czasie na estradę Filharmonii Krakowskiej powróciły dawno niegrywane arcydzieła muzyki polskiej oraz po raz pierwszy utwory takich kompozytorów i wykonawców, jak m.in.: Igor Strawiński, Arnold Schönberg, Alban Berg, Luigi Nono, wśród solistów pojawili się: Artur Rubinstejn, Światosław Richter, Emil Gilels, Ida Haendel, Izaak Stern. Jednak najwięcej uwagi Jerzy Gert poświęcał radiowej Orkiestrze i Chórowi Polskiego Radia, przyczynił się do powstania nagrań stanowiących podstawę bogatej taśmoteki Polskiego Radia.

Zniszczenia wojenne nie ominęły polskiej kultury muzycznej. Nowo powstające orkiestry nie miały dyrygentów, brakowało nut, z ukrycia wydobywano te, które zachowały się, jednak wymagały one uzupełnienia i opracowania.

Dotkliwy brak nagrań muzyki polskiej, od lat niewykonywanej, odczuwało zwłaszcza Polskie Radio i dlatego odradzająca się radiofonia przy-

---

<sup>33</sup> Niestety, z okazji jubileuszu 50-lecia Opery i Operetki w Krakowie zapomniano o twórcy sceny operetkowej J. Gercie. Wzbudziło to protest byłych pracowników, którzy zwrócili uwagę na zasługi zmarłych i żyjących twórców świetności krakowskiej sceny. Por. *O jubileuszu raz jeszcze...*, „Dziennik Polski” 15.11.2004, nr 267.

<sup>34</sup> J. Chodorowski, *Nie umilkli na zawsze. Iwona Borowicka legenda sceny operetkowej (w dokumentach, faktach, recenzjach, opiniach)*, Kraków 2010, s. 21.

<sup>35</sup> Jerzy Gert, w: *Słownik biograficzny teatru polskiego 1900–1980...*, s. 224.

<sup>36</sup> Filharmonia w Krakowie powstała po II wojnie światowej, rozpoczęła działalność w lutym 1945 r., jej współorganizatorem był Zygmunt Latoszewski. M. Fuks, *Jerzy Gert*: [https://www.jhi.pl/psj/Gert\\_Jerzy](https://www.jhi.pl/psj/Gert_Jerzy) (dostęp: 15.08.2020).

<sup>37</sup> J. Chodorowski, *Nie umilkli na zawsze. Iwona Borowicka legenda sceny operetkowej...*, s. 79; O. Jędrzejczyk, *35-lecie pracy scenicznej Ireny Borowickiej*, „Gazeta Krakowska” 22–24.10.1982, nr 183, s. 3; „Życie Literackie” 21.11.1982, nr 41, s. 14.

stąpiła do tworzenia nowej teki nagrań<sup>38</sup>. Wcześniej od krakowskiej działała Wielka Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia w Katowicach, prowadził ją Grzegorz Fitelberg. Powstała także Orkiestra Filharmonii Narodowej w Warszawie, działała również Orkiestra Filharmonii Krakowskiej, jednak wciąż brakowało orkiestry radiowej, która mogłaby wykonywać nie tylko dzieła symfoniczne, lecz także muzykę lżejszą<sup>39</sup>.

Dzięki wielkiemu zaangażowaniu Jerzego Gerta, twórcy Orkiestry i Chóru Polskiego Radia, taśmotaeka Polskiego Radia osiągnęła liczbę ok. 4 tys. pozycji. W przeważającej mierze były to utwory polskiej literatury muzycznej od XVI w. do czasów współczesnych Gertowi. Godne podkreślenia są nagrania polskich baletów i oper. W repertuarze Orkiestry i Chóru Polskiego Radia pod dyrekcją J. Gerta znalazła się nagrana po raz pierwszy w Polsce po wojnie opera Karola Szymanowskiego *Król Roger*, a ponadto Stanisława Wiechowicza *List do Marca Chagalla*, Arthura Honnegera oratorium *Król Dawid* (na orkiestrę, chór i głosy solowe), misterium w 5 częściach Claude Debussy'ego *Męczeństwo św. Sebastiana*, opera Karola Kurpińskiego *Zabobon, czyli Krakowiaczy i Górale*, ponadto muzyka operetkowa.

W życiorysie muzycznym Jerzego Gerta był również epizod kompozytorski. Skomponował około 35 piosenek, spośród których największą popularnością cieszyły się, np.: *Uliczka w Sewilli*, *Krakowskie kwiaciarki*, *Cóż wart bez ciebie dzień*, *Jeszcze dziś*, *Jeszcze dziś biegunie*, *Kiedy kwitną czereśnie*, *Nie mów mi nic*, *Nie mów mi nic: beguine*, *Nikt mi ciebie nie odbierze*, *Noc wie o wszystkim* (do słów Tadeusza Śliwiaka), a ponadto *Brzózka – bieriozka*, *Ja ci nie wierzę: slow-fox*, *Jesienna rozłąka: slowfox: na głos z fortepianem* (do słów Bronisława Broka), *Lenino: na głos i fortepian* (Jacka Stwory), *Piosenka o Nowej Hucie: na kwartet akordeonowy* (do słów Stanisława Chruślickiego)<sup>40</sup>, *Siedem strun: slow-fox* (do słów Romana Sadowskiego), *Tango Krakowskie Na Ludwinowie* (do słów Władysława Krzemińskiego), *Tango portugalskie* (do słów Ryszarda Franka), *Tylko cień* (do słów Jerzego Ficowskiego), *Ujrzałem ciebie wiosną: tango-sere-*

<sup>38</sup> M. Fuks, *Muzyka ocalona. Judaica polskie...*, s. 207.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> Narodowe Archiwum Cyfrowe, sygn. 3/33/0/2/3399: *Piosenka o Nowej Hucie – pieśń masowa w wykonaniu Wandy Frodni – sopran – i Piotra Kruszewskiego – bas – z towarzyszeniem Chóru i Orkiestry Rozgłośni Krakowskiej Polskiego Radia pod dyrekcją Stanisława Gajdeczki*.

*nada* (do słów Heleny Massalskiej-Kołaczkowskiej), *Warszawskie gołębie: walc na głos z fortepianem* (do słów Jana Gałkowskiego), *Z wszystkich bliskich miast* (do słów Tadeusza Kubiaka), *Zakazany owoc* (do słów Edwar-da Fiszera).



Ryc. 3. Okładka płyty *Uliczka w Sewilli*

Przygotował także aranżację do piosenek: *Ty jesteś dla mnie wszystkim: tango* (do słów Zenona Friedwalda, do muzyki Henryka Golda), *Nie każdy ma w miłości szczęście: tango* (do słów Józefa Lipskiego, do muzyki Leona Rzewuskiego), *Nie zostało mi nic: tango* (do słów Stefana Bobera, do muzyki Józefa Wilnera), *Nie ma szczęścia bez miłości: tango z filmu Wrzos* (do słów Henryka Herolda, do muzyki Władysława Szpilmana)<sup>41</sup>, *Straciłam twe serce: walc angielski z filmu Wrzos*<sup>42</sup>.

Rzeczywistość powojennej Polski, gdzie Jerzy Gert przeżył ponad dwadzieścia lat, była zupełnie inna niż ta, którą pamiętał z okresu międzywojennego<sup>43</sup>. Rozpoczął się nowy etap w jego życiu. W 1947 r. podjął decyzję o wpisaniu się do Polskiej Partii Robotniczej, a później był człon-

<sup>41</sup> BJ, 15183 III musicalia.

<sup>42</sup> BJ, 15190 III musicalia.

<sup>43</sup> A. Suchcitz, *Rząd Tomasza Arciszewskiego*, w: *Władze RP na obczyźnie podczas II wojny światowej*, red. Z. Błażyński, Londyn 1994, s. 356–385.

kiem Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej. Otrzymał liczne odznaczenia państwowe, m.in. Złotą Odznakę m. Krakowa, Krzyż Kawalerski i Oficerski Orderu Odrodzenia Polski, Order Sztandaru Pracy II klasy, Medal 10-lecia Polski Ludowej oraz Nagrodę Ministra Kultury i Sztuki<sup>44</sup>.

## Kres życia

W ostatnich tygodniach życia Jerzy Gert czuł się źle. Jak wspominała jego żona Anna Gert, przeżycia wojenne trwale nadszarpaneły jego zdrowie. Pracując, nie zdawał sobie sprawy z pogarszającego się stanu swojego zdrowia. Pierwszego zawału serca doznał pracując, nie przerwał nagrania drugiej części *Koncertu* Brahmsa. Wkrótce miał duży koncert, po którym skarżył się na zmęczenie i złe samopoczucie<sup>45</sup>. Badania wykazały, że przeszedł zawał tylnej ściany serca, jednak żona i lekarz nie poinformowali go o tym<sup>46</sup>. Przez sześć tygodni przebywał w domu, ale nie oszczędzał się i cały czas pracował, spotykał się z muzykami, organizował nagrania, opracowywał programy koncertów, był czynny zawodowo i aktywny pod każdym względem.

Jerzy zamierzał wrócić do intensywnej jak zawsze pracy, jeden z lekarzy, pragnąc go ostrzec przed nadmiernym wysiłkiem, szczególnie podczas dyrygowania powiedział mu o jego chorobie i groźbie jej nawrotu. Na myśl, że nie powinien, nie może dyrygować – załamał się, nie wyobrażał sobie życia bez muzyki i swojej pracy. Mówił: jako muzyk mam jeszcze dużo do powiedzenia<sup>47</sup>.

15 maja 1968 r. Jerzy Gert przeszedł drugi zawał, miał obrzęk płuc i został przewieziony do Szpitala Wojskowego. Rokowania lekarzy nie były pomyślne, dawano mu jedynie około trzech dni życia. Jednak wydawało się, że kryzys minął i Gert zaczął pracować, przyjechał do niego impresario

---

<sup>44</sup> Jerzy Gert, w: *Słownik muzyków polskich*, t. I: A–Ł..., s. 154; *Jerzy Gert (1908–1968). Wspomnienie w 95-lecie urodzin i 35. rocznicę śmierci*, „Gazeta Wyborcza” 8.09.2003, nr 209.4420, s. 9 (dodatek Kraków); B. Bieniasz, *Maestro Jerzy Gert 1908–1968 wspomnienie o artyście*, „Arena. Pismo Międzynarodowego Stowarzyszenia Polskich Dziennikarzy, Pisarzy i Artystów” 11, s. 21.

<sup>45</sup> M. Fuks, *Muzyka ocalona. Judaica polskie...*, s. 209.

<sup>46</sup> *Ibidem*.

<sup>47</sup> *Ibidem*.

z Wiednia, ażeby go zaprosić z orkiestrą do stolicy Austrii na wykonanie utworów Mozarta. Podpisał kontrakt, ułożył program koncertu, którego już nie realizował<sup>48</sup>.

Zmarł 5 czerwca 1968 r. w Krakowie i został pochowany na Nowym Cmentarzu Żydowskim przy ul. Miodowej<sup>49</sup>.

Dokonania muzyczne Jerzego Gerta odcisnęły trwałe ślady w historii polskiej muzyki, w historii wszystkich miast, z którymi był związany (z Tarnowem poprzez miejsce urodzenia, z Warszawą, Lwowem i Krakowem poprzez działalność artystyczną). Ten wywodzący się z Tarnowa pianista, skrzypek, dyrygent i kompozytor był niezwykle popularny w świecie muzycznym i radiowym. Warto przypomnieć jego życiorys, w którym muzyka rozrywkowa współistniała z ambitnym repertuarem operowym, oratoryjnym i symfonicznym, a pozostawiony potomnym swoisty testament stanowią nagrania arcydzieł polskich i obcych. Warto niezwykle muzyczny ślad Jerzego Gerta ocalić od zapomnienia.

## Bibliografia

### I. Archiwalia niepublikowane

#### Archiwum Narodowe Krakowie, Oddział w Tarnowie (ANK OT)

Zarząd Miasta Tarnowa sygn. 70.

Akta stanu cywilnego Izraelickiego Okręgu Metrykalnego w Tarnowie 1849–1942, sygn. 33/276/1-140.

Akta stanu cywilnego Izraelickiego Okręgu Metrykalnego w Tarnowie, Księgi urodzeń 1904, sygn. 33/276/18, k. 38–39.

Akta stanu cywilnego Izraelickiego Okręgu Metrykalnego w Tarnowie, Księgi urodzeń 1849–1917, sygn. 33/276/22, k. 48–49.

Akta stanu cywilnego Izraelickiego Okręgu Metrykalnego w Tarnowie, Księgi ślubów 1903, sygn. 33/276/36, k. 52–53.

### Narodowe Archiwum Cyfrowe

sygn. 3/33/0/2/3399: *Piosenka o Nowej Hucie – pieśń masowa w wykonaniu Wandy Frodny – sopran – i Piotra Kruszewskiego – bas – z towarzyszeniem Chóru i Orkiestry Rozgłośni Krakowskiej Polskiego Radia pod dyrekcją Stanisława Gajdeczki.*

---

<sup>48</sup> *Ibidem.*

<sup>49</sup> *Jerzy Gert (1908–1968). Wspomnienie w 95-lecie urodzin i 35. rocznicę śmierci...*, s. 9.

## Biblioteka Jagiellońska (BJ)

15183 III musicalia.

15190 III musicalia.

## II. Opracowania, artykuły

Adamowski Janusz W., *Od radiofonii Rzeczypospolitej Drugiej i Pół do radia publicznego (zarys dziejów Polskiego Radia w latach 1944–2013)*, w: *Polskie Radio – historia – program – technika: 90 lat Polskiego Radia*, red. Andrzej Ossibach-Budzyński, Warszawa 2015.

*Akcja Reinhardt. Zagłada Żydów w Generalnym Gubernatorstwie*, red. Dariusz Libionka, Warszawa 2004.

Balicki Wincenty, *Miasto Tarnów pod względem historycznym, statystycznym, topograficznym i naukowym*, Tarnów 1831.

Bańburski Kazimierz, Bogacz Janusz, Koziół Janusz, *Żydzi w Tarnowie. Świat, którego nie ma*, Tarnów 2003.

Bartosz Adam, *Tu był tarnowski sztetl*, w: *Przywracanie pamięci. Rewitalizacjaabytkowych dzielnic żydowskich w miastach Europy Środkowej*, red. Monika A. Murzyn, Jacek Purchla, Kraków 2008.

Bartosz Adam, *Żydowskim szlakiem po Tarnowie, In the footsteps of the News of Tarnów*, Tarnów 2000.

Bieniasz Bolesław, *Maestro Jerzy Gert 1908–1968 wspomnienie o artyście*, „Arena. Pismo Międzynarodowego Stowarzyszenia Polskich Dziennikarzy, Pisarzy i Artystów” 11.

Błaszczyk Leon Tadeusz, *Dyrygenci polscy i obcy w Polsce działający w XIX i XX wieku*, Kraków 1964.

Błaszczyk Leon Tadeusz, *Żydzi w kulturze muzycznej ziem polskich w XIX i XX wieku. Słownik biograficzny*, Warszawa 2014.

Bujić Bojan, *Arnold Schoenberg and Egon Wellesz. A Fraught Relationship*, London 2020.

Chodorowski Jacek, *Nie umilkli na zawsze, Iwona Borowicka legenda sceny operetkowej (w dokumentach, faktach, recenzjach, opiniach)*, Kraków 2010.

Cywiński Piotr Mateusz Andrzej, *Początki Auschwitz w pamięci pierwszego transportu polskich więźniów politycznych*, Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau, Oświęcim 2015.

Dobosiewicz Stanisław, *Mauthausen-Gusen*, Warszawa 1985.

Dobosiewicz Stanisław, *Mauthausen-Gusen: w obronie życia i ludzkiej godności*, Warszawa 2000.

Dworzaczek Włodzimierz, *Leliwici Tarnowscy. Z dziejów możnowładztwa małopolskiego, wiek XIV–XV*, Warszawa 1971.

Fuks Marian, *Muzyka ocalona. Judaica polskie*, Warszawa 1989.

*Historia Żydów polskich przed, w czasie i po zagładzie*, red. nauk. Feliks Tych, Warszawa 2004.

- Jaśkiewicz Bronisław, *Życie kulturalne Tarnowa w latach 1772–1918*, Warszawa 1972.
- Jaśkiewicz Bronisław, Potępa Stanisław, *Tarnów pod zaborem austriackim*, Tarnów 1975.
- Jerzy Gert, w: *Słownik biograficzny teatru polskiego 1900–1980*, t. II, Warszawa 1994.
- Jerzy Gert, w: *Słownik muzyków polskich*, t. I: A–Ł, Kraków 1964.
- Kiryk Feliks, *Miasta regionu tarnowskiego – Tarnów, Tuchów, Ciężkowice do końca XVI w.*, w: *Tarnów. Dzieje miasta i regionu*, t. I: *Czasy przedrozbiorowe*, Tarnów 1981.
- Kotarba Ryszard, *Niemiecki obóz w Płaszowie 1942–1945*, Warszawa–Kraków 2009.
- Kotarba Ryszard, *Niemiecki obóz w Płaszowie 1942–1945: przewodnik historyczny*, Kraków 2014.
- Madajczyk Czesław, *Faszyzm i okupacje 1938–1945*, Poznań 1983.
- Madajczyk Czesław, *Polityka III Rzeszy w okupowanej Polsce*, Warszawa 1970.
- Media leksykon*, red. Ewa Banaszkiewicz-Zygmunt, Warszawa 2000.
- Miazek Ryszard, *Przeszłość. Pionierskie lata radiofonii. Polskie Radio jako nowa instytucja kultury*, w: *Polskie Radio – historia – program – technika: 90 lat Polskiego Radia*, red. Andrzej Ossibach-Budzyński, Warszawa 2015.
- Orski Marek, *Ostatnie dni obozu Mauthausen-Gusen*, Gdańsk 2005.
- Pachowicz Anna, *Wrzesień 1939 roku w Tarnowie*, w: *Wrzesień 1939 roku. Geneza II wojny światowej w polskiej perspektywie*, t. II: *Wojsko. Wojna. Jeniectwo*, red. nauk. Janusz Faryś, Tomasz Sikorski, Przemysław Słowiński, Gorzów Wielkopolski 2010.
- Pietrzykowska Aleksandra, *Region tarnowski w okresie okupacji hitlerowskiej. Polityka okupanta i ruch oporu*, Kraków 1984.
- Pietrzykowska Aleksandra, *Tarnowskie więzienie jako ostatni etap przed Oświęcimiem*, „Zeszyty Tarnowskie” 1971, nr 3.
- Pietrzykowska Aleksandra, *Ziemia tarnowska w latach 1939–1945*, w: *Tarnów. Dzieje miasta i regionu*, t. III: *Lata drugiej wojny światowej i okupacji hitlerowskiej oraz Polski Ludowej*, red. Feliks Kiryk, Zygmunt Ruta, Tarnów 1987.
- Pietrzykowska Aleksandra, *Ziemia tarnowska w latach okupacji hitlerowskiej. Kronika zdarzeń*, „Zeszyty Tarnowskie” 1972.
- Piper Franciszek, *Polityczne i rasistowskie przesłanki nazistowskiej polityki eksterminacyjnej i jej realizacja w KL Auschwitz*, w: *Auschwitz nazistowski obóz śmierci*, red. Franciszek Piper i Teresa Świebocka, Oświęcim 2004.
- Półciwiarzek Józef, *Skupiska żydowskie w Galicji u schyłku XVIII w.*, w: *Żydzi w Małopolsce. Studia z dziejów osadnictwa i życia społecznego*, red. Feliks Kiryk, Przemysław 1991.
- Radliński Jerzy, *Obywatel Jazz*, Kraków 1967.
- Stefaniak Janina, Zawadzka Janina, *Krakowskie getto i obóz koncentracyjny w Płaszowie w oczach dziecka*, Kalisz 2004.

*Kompozytor, aranżer, dyrygent, Żyd rodem z Tarnowa – Jerzy Gert (1908–1968)*

- Strzelecka Irena, *Pierwsi Polacy w KL Auschwitz*, „Zeszyty Oświęcimskie” 1983, nr 18.
- Suchcitz Andrzej, *Rząd Tomasza Arciszewskiego*, w: *Władze RP na obczyźnie podczas II wojny światowej*, red. Zbigniew Błażyński, Londyn 1994.
- Wroński Tadeusz, *Obóz w Płaszowie, miejsce masowej eksterminacji ludności żydowskiej, polskiej i innych narodowości w latach 1942–1945*, Warszawa 1981.
- Zgórniak Marian, „Lebensraum” w doktrynie politycznej i wojskowej III Rzeszy, „Studia Historyczne” 1980, z. 4.
- Wojciechowicz Maria, *Między „Odeonem” a „Polskimi Nagraniami”. Organizacja państwowego przemysłu fonograficznego w Polsce po II wojnie światowej (1945–1955)*, „Toruńskie Studia Bibliologiczne” 2013, nr 1.

### **Czasopisma**

- „Dziennik Polski” 15.11.2004, nr 267.
- „Gazeta Krakowska” 22–24.10.1982, nr 183.
- „Gazeta Wyborcza” 8.09.2003, nr 209, 4420.
- „Jedność” 1908, nr 5.
- „Życie Literackie” 21.11.1982, nr 41.

### **Strony internetowe**

- [http://www.jhi.pl/psj/Gert\\_Jerzy](http://www.jhi.pl/psj/Gert_Jerzy) (dostęp: 15.08.2020).
- <http://www.encyklopediateatru.pl/osoby/13313/janusz-poplawski> (dostęp: 15.10.2020).
- <http://www.polskieradio.pl/9/6917/Artykul/2210754,Muzyczny-kunst-Jerzego-Gerta> (dostęp: 15.10.2020).

## **Composer, Arranger, Conductor, a Jew from Tarnów – Jerzy Gert (1908–1968)**

### **Abstract**

Jerzy Gert is an important figure in the history of Polish music, although it seems that to he is not as well known to the general public as he deserves to be. This artist, musician, initiator of various musical enterprises, lived in the 20th century, in the age of wars and totalitarianisms, in turbulent times that were very hard for an artist-musician. Gert's musical interests concentrated both the classical music, as well as popular music. He cooperated with the Orchestra and the Choir of the Polish Radio, coproduced recordings for the tape collection of the Polish Radio, and was the first to record the opera *King Roger (Król Roger)* by Karol Szymanowski. The figure of Jerzy Gert is connected especially with the Lesser Poland (Małopolska) with such cities as Tarnów, Lviv and Cracow. In each of the cities he

stayed in, Jews constituted a considerable group of inhabitants. Gert was born in Tarnów on 31 March 1908, he came from a family with gift for music (Jerzy Gert was the son of Stefan and Paulina Gert). The Jewish community has been present in the ethnic structure of the contemporary city of Tarnów since the end of the 15<sup>th</sup> century. In the register of Jewish housing estates of the Crown from 1507 a religious administrative district created by Tarnów Jews can be found. In terms of the number of inhabitants of the Jewish origin Tarnów was the fourth city in Galicia, more Jews inhabited only Lvov, Cracow and Stanisławów. Up till the outburst of the Second World War in 1939, the number of Tarnów Jews was rising and it amounted to 25 thousands. After the Second World War and the extermination of Jews the extensive graveyard, bima, mikvah remained as the traces of the pre-war Jewish population of Tarnów...

**Keywords:** conductor of entertainment and symphony orchestras, composer Jerzy Gert, Tarnów, the history of Polish music, Jewish community in Tarnów

# Determinanty tożsamości żydowskiej





Stefan Múch

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

## Muzyka w kręgu chasydów z Bobowej

Praktyki muzyczne są trwale zakorzenione w tradycji żydowskiej. W księdze *Szemat* czytamy: „Wtedy Mojżesz i Izraelici razem z nim śpiewali taką pieśń ku czci Pana: Będę śpiewał ku czci Pana, który wspaniale swą potęgę okazał” (Wj 15, 1). Muzyka żydowska to – jak powiedział Michael Shapiro, producent płyty *Klezmer Music* wydanej przez Ellipsis Arts w 1994 r. – *A Marriage of Heaven and Earth* (zaślubiny nieba i ziemi). *Between Heaven and Earth* to z kolei tytuł albumu The Andy Statman Quartet (1997). Duchowa przestrzeń tej muzyki istotnie rozciąga się wzdłuż osi wertykalnej, sięgając od najbardziej wysublimowanego przeżycia religijnego do zwykłego ludzkiego doświadczenia, wypełnionego codziennymi sprawami. Tak pisał o tym Stanisław Vincenz:

świat jest na wygnaniu, należy go sobie wyobrazić jako wychodzący od Boga i przez to oddalający się od Niego; wszystkie istoty, wszyscy ludzie dadzą się porównać do spadających i gasnących iskiei. Chasydom, czyli pokornym i pełnym dobrej woli, przypada zadanie budzenia tych iskiei miłością i współczuciem, rozżarzania i odsyłania z powrotem do Boga<sup>1</sup>.

Rytuał ustanowiony przez Torę nie mówi nic o miejscu pieśni w kulcie Boga. Pierwsze wzmianki na ten temat pojawiają się w epoce Dawida. „Wykrzykujcie na cześć Pana, wszystkie ziemie; służcie Panu z weselem! Wśród okrzyków radości stawajcie przed Nim!” (Ps 100, 1–2). Wielu Żydów czyta całość *Księgi Psalmów* w ciągu jednego miesiąca albo nawet tygodnia i odmawiają każdego tygodnia jeden psalm związany z wydarzeniami tygodnia albo z odpowiednim, ustalonym fragmentem Tory. Chasydzi (w szczególności Lubawicz) czytają całość *Księgi* przed nabożeństwem porannym, podczas szabatu poprzedzającego now księżyca. Odmawianie psalmów zawsze było postrzegane wśród Żydów jako droga do pozyski-

---

<sup>1</sup> S. Vincenz, *Spotkania z chasydami*, w: *Z perspektywy podróży*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1980, s. 42.

wania przychylności i miłosierdzia Boga. I chociaż nadal istnieją różne tradycje, które przypisują odmawianiu poszczególnych psalmów skuteczność w rozmaitych sytuacjach krytycznych, współcześni rabini uczą, że skoro *Księga Psalmów* zawiera tyle ludzkich emocji, jest prawie niemożliwe, żeby nie znaleźć jednego czy dwóch psalmów, które będą nawiązywać do emocji, potrzeb czy sytuacji egzystencjalnej każdego Żyda. „Działania magiczne” opisywane w *Szimusz Tehilin* (traktat *Posługiwanie się Psalmami*, przypisywany Raw Chaj Gaonowi) odpowiadały kondycji psychicznej czytelników z przeszłości, bo jak uczył rabbi Nachman z Braclawia: „Jest wielkim dobrodziejstwem ze strony Boga, że pozwala nam zwracać się do Niego na ludzki sposób”.

Jest rzeczą powszechnie znaną, że chasydyzm zapoczątkował odrodzenie muzyki żydowskiej<sup>2</sup>. Myśl taką odnajdujemy zarówno w źródłach chasydzkich i neochasydzkich, jak u badaczy chasydyzmu czy etnomuzykologów poszukujących autentycznych zapisów muzyki chasydzkiej. Muzyka ta, oprócz naukowego rozpoznania i analitycznego opisu, stanowi wciąż żywe źródło inspiracji dla licznych przedstawicieli *klez revival*, ruchu odnowy tradycyjnej muzyki klezmerskiej, zapoczątkowanego w latach 70. ubiegłego wieku przez młode pokolenie wykonawców, którzy mieli za sobą doświadczenia klasyczne, jazzowe i rockowe. Postanowili oni przywrócić do życia odchodzącą w przeszłość muzykę żydowskiej diaspory w Europie Wschodniej. Ślady owej muzyki to przede wszystkim zachowane na płytach szybkoobrotowych nagrania zespołów, które grywały w latach 20. i 30. w Nowym Jorku. To także żywa tradycja, wyznaczana przez nazwiska Dave’a Tarrasa, Naftule Brandweina, Maxa Epsteina i Sida Beckermana: wszyscy byli klezmerami w kolejnym pokoleniu, urodzili się na terenie Polski lub Rosji, a do Ameryki przybyli w okresie pierwszej wojny światowej. Dave Tarras, urodzony w ukraińskiej Ternówce (Ternivka), w dawnej guberni podolskiej, spokojnie budował swą karierę, która trwała aż po lata 60. Potem zainteresował się muzyką chasydów i miał wielu naśladowców, o których zwykł mawiać, że nie mogliby nawet nosić futerału od klarnetu za Brandweinem (do którego był często porównywany). Dave żył do roku

<sup>2</sup> Por. *Chasydyzm. Źródła, metody, perspektywy*, red. M. Wodziński, przeł. M. Starnawski, Austeria, Kraków–Budapeszt–Syrakuzy 2019, s. 285, również Cwi Rabinowicz, *Hasidism. The Movement and Its Masters*, Jason Aronson Inc., Northvale NJ 1996, s. 332; M. Alpert, „*All My Life a Musician*”: Ben Bazylar, *a European Klezmer in America*, w: *American Klezmer*, ed. M. Slobin, University of California Press, Berkeley 2019.

1989 i dane mu było oglądać triumfalny powrót muzyki, którą wykonywał od młodości. W 1956 r. wytwórnia Epic (tani label Columbii) zaproponowała Tarrasowi nagranie wolnoobrotowej płyty *Tanz!* z zespołem Musiker Brothers. Inicjatorem tego projektu był inny klarncista, potomek trzech generacji klezmerów spod Mińska – Sam Musiker. Mamy tu znakomite połączenie tradycyjnej muzyki klezmerskiej z harmonią i rytmem nowoczesnego swingu w stylu Artie Shawa i Benny Goldmana<sup>3</sup>.

Moje zainteresowanie muzyką żydowską, zapoczątkowane w ogólniejszym sensie lekturą książek Martina Bubera (ze szczególnym sentymentem wspominam wydane w 1983 r. przez Éditions du Dialogue *Opowieści rabina Nachmana*), rozbudziły dwie płyty. Pierwsza z nich to *Yiddische Renaissance* (1981) zespołu Klezmer Conservatory Band z wokalistką Judy Bressler i trębaczem Frankiem Londonem, późniejszą gwiazdą The Klezmatics i innych formacji. Druga to album *Klezmer Music* (2000), który nagrali Andy Statman (klarnet, mandolina), Zev Feldman (cymbały) i Marty Confurius (kontrabas). Stopniowe poznawanie płyt z muzyką żydowską, o których systematycznie informowały portale internetowe w rodzaju *Ari Davidow's Klezmer Shack*, a także przeglądanie katalogów wytwórni płytowych (izraelskich oraz zlokalizowanych w innych krajach) doprowadziły mnie do kilku zastanawiających obserwacji<sup>4</sup>. Podział tej muzyki na poszczególne kategorie bywa najczęściej umowny, a te same nagrania mogą być umieszczane w zakładce „yiddish”, „cantorial”, „Hassidic” lub innej. Niezależnie od głoszonej przez wielu cadyków niechęci do utrwalania muzyki chasydzkiej, istnieje wiele płyt z jej zapisami, a ponadto wielu kantorów nagrywało i nagrywa w dalszym ciągu zróżnicowany repertuar – od nigunów po arie operowe<sup>5</sup>. Mowa tu w przeważającej części o *chazanim*, czyli kantorach, którzy posługiwali (bądź posługują) w synagogach zreformowanych, ale na płytach można znaleźć także kantorów chasydzkich, jak Szlomo Carlebach, Icchak Meir Helfgot (obaj Chabad-Lubawicz) czy Bencjon Miller (Bobowa). Utwory prezentowane w poszczególnych albumach to zarówno śpiewy synagogalne, jak też Nieliturgiczne (towarzyszące uroczystościom takim, jak *tisz*), tradycyjne pieśni z terenów Europy

<sup>3</sup> *Tanz!* Dave Tarras & Musiker Brothers. Reed. Sony 2002.

<sup>4</sup> <http://www.klezmershack.com/>

<sup>5</sup> Por. np. dwa albumy wydane przez Israel Music, *Cantors in Yiddish* i *Cantors in the Opera House*, solowe płyty Gerszona Siroty, Jossele Rosenblatta, Mosze Kusewickiego, Mordechaja Herszmana czy współcześnie Bencjona Millera.

Środkowej albo współcześnie napisane na użytek koncertowy, wykonywane a cappella bądź z towarzyszeniem fortepianu i innych instrumentów.

O tym, że muzyka stanowi jeden z najważniejszych przejawów współczesnego paradygmatu kultury żydowskiej, zdecydowały poglądy głoszone w środowiskach intelektualnych dawnego Cesarstwa Rosyjskiego oraz krajów niemieckojęzycznych. W kręgach żydowskiej inteligencji w Rosji pojawiło się przekonanie, że chasydyzm jest ostatnim autentycznym etapem rozwoju tradycyjnego judaizmu. Z kolei we wczesnych pracach Martina Bubera można przeczytać, że „chasydyzm oznacza narodziny nowego judaizmu”, a muzyka synagogałna i ludowa, która przetrwała w chasydzkim *sztetlu*, łatwo asymiluje nowe formy muzyczne<sup>6</sup>. W efekcie wzajemnego przenikania się obu tych poglądów w skupiskach żydowskich w Europie i Ameryce Północnej rozpoczęła się ożywiona działalność w zakresie zbierania, dokumentowania i edycji muzyki chasydzkiej, która – o czym należy pamiętać – funkcjonowała głównie w przekazie ustnym.

Większość współczesnych badaczy chasydyzmu uważa, że rozmaite praktyki muzyczne i taneczne należą do najważniejszych cech tego nurtu religijnego. Rabbi Nachman z Braclawia nauczał: „Chodźcie, pokażę wam nową drogę do Boga. Nie przez mowę, ale przez śpiew. Będziemy śpiewali i niebo nas zrozumie”. Już we wczesnym etapie badań nad chasydyzmem zauważono, że wątki muzyczne pojawiają się we wszystkich przekazach ustnych i pisemnych, od komentarzy biblijnych poprzez przypisywane cadykom homilie, aż po opowieści ludowe. Jednocześnie w coraz bogatszej literaturze przedmiotu utrwaliły się błędne przekonania co do istoty, pochodzenia i właściwości muzyki chasydzkiej oraz tańca chasydzkiego, o czym przyjdzie jeszcze wspomnieć.

Opracowanie pełnego katalogu muzyki chasydów, który uwzględniłby wszystkie style, gatunki, praktykę wykonawczą i dyskusje estetyczne, wydaje się niemożliwe z kilku powodów. W swoich początkach ruch chasydzki rozwijał się na obszarze południowo-wschodnich województw dawnej Rzeczypospolitej, czyli na terenie ograniczonym w sensie przestrzennym, można więc przyjąć, że repertuar muzyczny chasydów był dość jednorodny. Szybki proces konsolidacji chasydyzmu i jego ekspansja na ziemiach ówczesnego Cesarstwa Rosyjskiego i Korony Świętego

---

<sup>6</sup> M. Buber, *Jüdische Künstler*, w: *The First Buber: Youthful Zionist Writings of Martin Buber*, University Press, Syracuse 1999, s. 104.

Stefana sprawiły, że repertuar ten poszerzał się i różnicował, asymilując tradycje lokalne za sprawą pojawienia się kompozytorów i kantorów związanych z dworami poszczególnych cadyków. Z drugiej strony, związki rodzinne pomiędzy cadykami (jak w przypadku dynastii założonej przez Chaima Halberstama, cadyka z Sącza, ucznia Icchaka Jakuba Horowica, zwanego „Widzącym z Lublina”) skutkowały upowszechnieniem tych samych melodii w odległych miejscach. Powstanie chasydzkiej diaspory, najpierw w Palestynie pod panowaniem osmańskim, a następnie w Europie Zachodniej i Ameryce, sprzyjało z kolei ustaleniu repertuaru konkretnych dworów jako swoistego kanonu, wzbogaconego o elementy tradycji lokalnych.

W wyniku Szoa ciągłość tradycji muzycznej chasydów europejskich została zerwana, jej odtworzenie okazało się zaś możliwe dzięki społeczności w diasporze<sup>7</sup>. Wiele dworów chasydzkich reaktywowało się w USA, Izraelu i Europie Zachodniej, a w ślad za tym postarano się o restytuowanie wcześniejszych repertuarów muzycznych, które dzięki edycjom płytowym trafiły w obieg społeczny. Należy wszakże rozróżnić nagrania o charakterze dokumentalnym, etnomuzykologicznym, od bogatej twórczości spod znaku *klez revival*, gdzie tradycyjne melodie chasydzkie łączyły się ze stylami wykonawczymi charakterystycznymi dla innych rodzajów muzyki. Przykładowo, wspomniany wcześniej Andy Statman nagrał wraz ze swoim kwartetem album *Wisdom, Understanding, Knowledge* (2004), prezentujący – co wynika jasno z tytułu – melodie chasydów Lubawicz. Te i podobne nagrania zyskały uznanie wśród różnych grup chasydzkich, można więc mówić o pewnej standaryzacji repertuaru.

Nie ulega więc wątpliwości, że próby ścisłego opisu muzyki chasydów napotykają liczne trudności. Edwin Seroussi wylicza jednak pięć głównych założeń, które okazują się pomocne przy konstruowaniu jakiegokolwiek opisu zjawiska<sup>8</sup>.

Po pierwsze, muzyka chasydzka jest muzyką aszkenazyjską, należy więc ustalić, w jakim stopniu muzyka chasydzka odbiega od niechasydzkich nurtów muzyki aszkenazyjskiej.

---

<sup>7</sup> Choć w odniesieniu do zagłady Żydów w czasie drugiej wojny światowej zawrotną karierę zrobił termin Holokaust, powinno się odrzucić to określenie na rzecz Szoa, w myśl analizy przeprowadzonej przez Giorgio Agambena w książce *Co zostaje z Auschwitz. Archiwum i świadek*, tłum. S. Królak, Sic!, Warszawa 2008.

<sup>8</sup> E. Seroussi, *Muzyka*, w: *Chasydyzm...*, s. 288–289.

Po drugie, pod koniec XIX w., a więc w okresie największego rozwoju ruchu, chasydyzm obejmował rozległe tereny Europy Wschodniej o znacznym stopniu zróżnicowania lokalnych tradycji i praktyk muzycznych. Niezależnie więc od cech wspólnych, jak tradycja liturgiczna czy język, trzeba przyjąć tezę o wielości chasydzkich kultur muzycznych.

Po trzecie, z uwagi na cechy chasydyzmu ukształtowane definitywnie w latach 60. XIX w. oraz współczesne funkcjonowanie tych wspólnot religijnych, trzeba uznać ruch chasydzki za wytwór nowoczesności. Świeckie wyobrażenia o chasydyzmie, zarówno wśród Żydów niechasydów, jak i poza społecznością żydowską, często definiują ten ruch jako tradycyjny, autentyczny czy ortodoksyjny, wiążąc go z przeszłością. Jednakże chasydyzm zachowuje zdolność adaptowania się do warunków nowoczesności. Znajduje to wyraz w trosce o udokumentowanie i archiwizację zapisów muzycznych oraz w wykorzystywaniu współczesnych kanałów komunikacji (utrwalanie muzyki w postaci nagrań płytowych, dystrybucja zapisów nutowych, muzyczne portale internetowe).

Po czwarte, mimo że każdy aspekt życia chasydów ma wymiar religijny, czyli wszelkie wykonania muzyki należą także do sfery przeżycia religijnego, to nie każdy utwór muzyczny z repertuaru dworów chasydzkich musiał mieć takie przeznaczenie. Niektóre gatunki, jak marsze, służyły podkreśleniu statusu i ważności cadyków.

Po piąte wreszcie, muzyka chasydzka może funkcjonować także poza chasydyzmem, opanowała ona bowiem również aszkenazyjskie społeczności ortodoksyjne i stała się trwałym elementem praktyki koncertowej i repertuaru płytowego. Andy Statman jest, przykładowo, chasydem Lubawicz, a kantor Bencjon Miller należy do wspólnoty chasydów z Bobowej, co nie przeszkadza im występować z koncertami dla nieżydowskiej publiczności<sup>9</sup>.

Mosze Idel, współczesny badacz muzyki kabalistów i mistyków przedchasydzkich, postawił szereg ważnych pytań, niezwykle inspirujących dla muzykologii chasydzkiej<sup>10</sup>. Między innymi interesowało go, czy idea nigunu, pieśni bez słów, jest kontynuacją wcześniejszych praktyk aszkena-

---

<sup>9</sup> Miałem okazję zapowiadać koncert kantora Bencjona Millera w ramach festiwalu „Gaude Mater” w 2005 r. w Częstochowie; program składał się w całości z liturgicznych pieśni chasydzkich i dopiero na bis solista zaśpiewał *Bei mir bistu szejn* Aleksandra Olshanetzky'ego.

<sup>10</sup> M. Idel, *Hasidism. Between Ecstasy and Magic*, SUNY Press, Albany 1995.

zyjskich, czy innowacją wprowadzoną przez chasydów. Trzeba podkreślić, że wraz z rozpowszechnieniem techniki rejestracji dźwięku muzykolodzy otrzymali materiał badawczy w postaci ogromnej ilości nigunów, które nie poddają się prostej klasyfikacji z uwagi na autorów, styl muzyczny i funkcję. Natomiast ważne w jego rozważaniach jest podkreślenie sonicznego (dźwiękowego) charakteru kultury chasydzkiej: brzmienie modlitwy, głośne studiowanie Tory czy głos cadyka to elementy oddziałujące na stany duchowe, o czym świadczy utrwalone w tradycji wokalne wykonanie tekstu *Księgi Henocha* przez Baal Szem Towa podczas głoszenia nauki Magidowi z Międzyrzecza. Chaim Mosze Hager z Wyżnicy, który żył jeszcze długo po Soza i jego występy na dworze w Izraelu są udokumentowane, był autorem znanego komentarza do fragmentu *Bereszit* (43: 11). W tym wersecie Jakub mówi do synów: „nabierzcie lepszych płodów tej ziemi (*mi-zimrat ha-arec*) w naczynia wasze, a zwieźcie mężowi owemu w darze”. Dla Chaima Mosze Hagera „lepsze płody tej ziemi” to pieśni i melodie (*ze-mirot we-nigunim*) z „niskiego miejsca”, czyli ze świata doczesnego. Te pieśni i melodie zostają włożone „w naczynia wasze” i tym samym poddane sakralizacji przez cadyka, który odsłania ich ukrytą świętość. Powoływał się na swoich poprzedników, Icchaka Ajzyka Tauba z Kalewa (Nagykálló), nie bez powodu zwanego Śpiewającym Cadykiem, i swojego ojca, Izraela ben Barucha Hagera z Wyżnicy, którzy znali pieśni i przyspiewki okolicznych pasterzy i nadawali tym prostym melodiom uświęcony charakter. Ten przykład ilustruje inny postulat badawczy, który sformułował Mosze Idel: należy zastanowić się, czy i w jakim stopniu muzyka chasydzka czerpie z lokalnych tradycji, na przykład z folkloru ukraińskiego bądź polskiego. Nie tylko jednak z folkloru, bo w XIX w. muzycy pochodzenia żydowskiego kończyli studia w europejskich konserwatoriach i mogli prowadzić regularną działalność koncertową.

Nie można też zapominać o wczesnoromantycznej idei muzyki absolutnej<sup>11</sup>. Muzyka absolutna w ujęciu większości teoretyków to muzyka uwolniona od tekstów słownych, programów i wszelkich funkcji zewnętrznych, a za to kojarzona z ekspresją czy przeczuciem absolutu. Takie pojęcie pojawia się około roku 1800. To, co wcześniej zarzucano muzyce instrumentalnej (bezpojęciowość i bezprzedmiotowość), stało się teraz jej

---

<sup>11</sup> Por. C. Dahlhaus, *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, przeł. A. Buchner, Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1988.

główną zaletą. Muzyka bez celu użytkowego, pozbawiona odniesienia do sfery znaczeń, została sprowadzona do poziomu wyłącznie dźwiękowego, z usunięciem tekstu słownego „na zewnątrz”<sup>12</sup>. Głoszona przez niemieckich romantyków koncepcja muzyki absolutnej jako sztuki o wyższych wartościach duchowych przeniknęła także do ośrodków miejskich w Polsce i w Rosji i tym sposobem dotarła również do wspólnot chasydzkich. Edwin Seroussi wspomina o tym, że na przedstawienia operowe w Warszawie uczęszczali śpiewacy chasydscy w przebraniu, aby przysłuchiwać się nowym melodiom<sup>13</sup>.

Nie ulega wątpliwości, że w przypadku muzyki chasydzkiej precyzyjne wyznaczenie granicy pomiędzy *sacrum* a *profanum* nie jest możliwe. Melodie tworzone były przez samych cadyków (niektórzy byli obdarzeni talentem muzycznym) bądź przez *menagenim*, zawodowych muzyków zatrudnionych na dworach. Część melodii była przeznaczona do wykonywania w synagodze i towarzyszyła liturgii. Inne miały charakter paraliturgiczny, jak utwory śpiewane podczas zgromadzenia wokół stołu cadyka i wspólnego posiłku zwanego *tisz*. Do obszaru *sacrum* włączano wszystko, co działo się w domu cadyka, choć kontekst wykonywanych wtedy utworów nie był *stricte* liturgiczny. Motywy walca czy marsza (być może zapożyczone z oper, o czym wspomniałem wcześniej) mogły łączyć się z formułami melodycznymi właściwymi dla modlitwy, a teksty liturgiczne mogły stanowić warstwę słowną nigunów tanecznych<sup>14</sup>.

Właśnie rozważania na temat nigunu (l. mn. nigunim) mają kluczowe znaczenie dla wszelkich badań nad muzyką chasydzką. Według podstawowej definicji nigun to pieśń, która najczęściej (choć nie zawsze) nie ma słów i wykonywana jest przez solistę, unisono przez kongregację, a w szczególnych okolicznościach (jak uroczystości weselne) śpiewowi towarzyszy akompaniament instrumentalny.

Jak wspomniałem, nigun może pojawiać się w różnych kontekstach liturgicznych, takich jak zapalenie świec chanukowych, kiedy śpiewa się *He-*

<sup>12</sup> Por. J. Skorek-Múnch, *Romantyczne dyskusje o muzyce absolutnej*, w: *Muzyka w kontekście pedagogicznym, społecznym i kulturowym*, red. E. Nidecka i J. Wąsacz-Krztoń, t. 1, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2017.

<sup>13</sup> E. Seroussi, *op. cit.*, s. 297.

<sup>14</sup> Interesującą analizę zjawiska, w odniesieniu do konkretnej wspólnoty chasydów z Lelowa, przeprowadziła Bożena Lewandowska, *Muzyka chasydów lelewskich*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Etnograficzne” 2015, t. 43, z. 1, s. 67–78.

*nerot halelu* (Te światła) albo *Maoz cur* (Skało mego zbawienia), podczas wspólnych posiłków cadyka z członkami wspólnoty (*tisz*), z okazji szabatu (jak *Melawe malke* – pożegnanie soboty), świąt i dni pamięci o zmarłych cadykach, ważnych okoliczności życiowych (np. obrzezanie, *bar micwa*, ślub) lub mniejszych spotkań, które służą duchowemu umocnieniu wspólnoty (*hitwaadujot*).

Nigun może być także wyrazem osobistej religijności, objawiającej się w samotnej kontemplacji, pobożnej medytacji czy dążeniu do przezwyciężenia trosk i smutków codziennej egzystencji. Atrybucja wielu utworów tego typu związana jest z postaciami słynnych cadyków i między innymi z tego powodu mają one budowę bardziej złożoną niż niguny wykonywane zbiorowo. Jeśli brać pod uwagę strukturę, nigun może być linearny bądź powtarzalny, przy czym jego określone odcinki wykonywane są wielokrotnie. Najczęściej powtórzenia nie są mechaniczne, ale zróżnicowane pod względem tempa, rytmu, dynamiki i melodii, a przy tym wykonania tego samego nigunu w rozmaitych miejscach mogą różnić się od siebie.

Rodzaj przekazu zawarty w konkretnym nigunie może sięgać od prawd uniwersalnych (przesłanie nauk chasydzkich) do historycznego konkrety (wydarzenie z przeszłości, rozważane i objaśniane dzięki mądrości cadyka). Nigun może być bardzo krótki, oparty na jednej frazie, nieco dłuższy (na ogół składa się wtedy z czterech odcinków) albo nawet bardzo długi; zależy to od okoliczności wykonania, genezy i od kompozytora. Rytmiczność jest właściwością nigunów tanecznych, kantylenowe, długie i pozbawione rytmu frazy pojawiają się natomiast w nigunach kontemplacyjnych, które wykonuje się indywidualnie. Także agogika może być zróżnicowana, uzależniona od ogólnego klimatu emocjonalnego, czasami od tekstu słownego, o ile istnieje.

Najczęściej jednak nigun współlistnieje z tańcem, co zakłada zespołowy charakter wykonania. W pewnych okolicznościach cadyk bierze udział w tańcu, na przykład w *micwe tanc* na zakończenie wesela, po którym goście rozchodzą się do domów (ten zwyczaj istnieje w różnych wspólnotach chasydzkich, z wyjątkiem Chabad-Lubawicz).

Z niektórymi nigunami wiąże się pewien rodzaj operatorów meta-tekstowych, które mogą być przekazywane w transmisji ustnej albo spisane. Chodzi o to, by odbiorca zrozumiał zawartą w nigunie myśl zgodnie z oczekiwaniami nadawcy. Jeśli myśl ta jest skomplikowana, a nadawca nie zadba o jej uporządkowanie, może się okazać, że odbiorca nie będzie

w stanie wychwycić informacji, jaką powinien znać – jak historia melodii, okoliczności jej powstania (mogą one być ważne) i przesłanie danego nigunu. Z zasygnalizowaną kwestią wiąże się też zapisywanie nigunów w postaci notacji muzycznej lub ich utrwalanie na nośnikach; dzisiaj jest to powszechne, ale w nieodległej przeszłości wielu rabinów chasydzkich było temu przeciwnych. Niemniej jednak słuchanie nigunów z płyty czy podczas koncertów dla komercyjnej publiczności jest zupełnie innym doświadczeniem niż zetknięcie się z tym repertuarem podczas chasydzkich obrzędów. Z kolei powielanie i dystrybucja zapisów nutowych bądź fonogramów spowodowały ukształtowanie się kanonów nigunu, ale repertuary poszczególnych dynastii chasydzkich są wciąż otwarte, niektóre melodie ulegają zapomnieniu, a na ich miejsce pojawiają się nowe – zapożyczone lub nowo skomponowane.

Bogata literatura przedmiotu wskazuje na ogół, że nigun jest *Lied ohne Worte*, pieśnią bez słów, jak twierdził Mojsej Bieregowski, który w latach 1929–1947 odbywał liczne podróże po sowieckiej Ukrainie, zbierając przykłady żydowskiego folkloru muzycznego<sup>15</sup>. Kolekcja Bieregowskiego, w pewnej części zniszczona bądź zagubiona w latach II wojny światowej, została opublikowana w postaci zapisów nutowych w Rosji i USA, oprócz tego pojawiło się wiele płyt z muzyką pochodzącą z jego zbiorów. Tymczasem wiele nigunów ma teksty słowne (hebrajskie, aramejskie, jidysz, rzadziej w językach lokalnych, jak ukraiński, rosyjski czy węgierski). Ponadto, jak wskazują nowsi badacze, w określonych miejscach liturgii aszkenazyjskiej od średniowiecza występują długie wokalizy bez tekstu, realizowane w mistycznym uniesieniu przez kantora. Nie da się ująć nigunu, jak to się czyni w odniesieniu do gatunków muzyki Zachodu, w ścisłe ramy formalne, uwzględniające na przykład tonację, rytm, melodykę, ponieważ traci się wówczas z oczu jego prawdziwe znaczenie w ramach chasydzkiej religijności. Teksty chasydzkie, które objaśniają nigun, dotyczą zarówno sposobu jego wykonywania, jak i związanego z nim doświadczenia religijnego, tłumaczą je i opisują. Poza tym każde wykonanie nigunu jest w zasadzie swoiste i niepowtarzalne, zależy ono między innymi od okoliczności wykonania, osiągniętych emocji i siły wyrazu. Najczęściej cadyk inicjuje nigun, kreuje odpowiedni nastrój, po czym śpiew podej-

---

<sup>15</sup> M. Bieregowski, *Jewrejskije napiewy bez slow*, Moskwa 1999, cyt. za: E. Seroussi, *op. cit.*, s. 307.

mują chasydzi, często dokonując zmian tempa, tonacji i dynamiki, a kiedy osiągną maksymalną ekspresję, rozpoczyna się homilia cadyka lub następuje kolejny nigun.

Interesujące informacje na temat praktycznego wykonywania nigunów przynosi artykuł Bożeny Lewandowskiej, dotyczący chasydów z Lelowa<sup>16</sup>. Autorka korzystała z filmów zapisanych w formacie DVD, dokumentujących śpiewy i tańce wykonywane przy okazji spotkań w rocznicę śmierci (*jorcajt*) cadyka Dawida ben Szlomo Bidermana, jakie odbyły się w 2005 i 2009 r.<sup>17</sup>. Mamy tam próbę klasyfikacji wykonywanych nigunów. Pierwsza grupa to *tisz nigunim*, które mogą mieć charakter medytacyjny lub mistyczny. Najczęściej pozbawione są tekstu słownego i wykonuje się je na sylabach bezznaczeniowych, w innych wykorzystywane są teksty szabasowych pieśni *zmirot* lub teksty liturgiczne. Są wśród nich zarówno niguny wolnometryczne, jak i z wyraźną pulsacją metryczną. Zwykle są rozbudowane, choć bywają też krótsze. Można w nich odnaleźć wpływy ludowej rumuńskiej *doiny* (w Polsce przedrozbiorowej nazywanej dumką wołoską), a nawet zachodniej muzyki klasycznej, wyrażające się polifonicznym prowadzeniem głosów czy obecnością elementów operowych arii.

Z kolei niguny taneczne odznaczają się pulsacją parzystometryczną i stosunkowo prostą, najwyżej czterosekcyjną konstrukcją (AA, AB, ABC, ABCB). Melodyka oparta jest na ograniczonej liczbie motywów, powtarzanych wielokrotnie i poddawanych zmianom. Przynajmniej połowa śpiewów odnotowanych przez autorkę wykorzystuje werset biblijny lub pochodzący z liturgii. Niguny, o których wspomina, wykonywane były z towarzyszeniem instrumentów, obecnie już elektronicznych, które podkreślają taneczny charakter całości.

Jakkolwiek praktyki muzyczne chasydów lelewskich zostały opisane przez Bożenę Lewandowską na podstawie materiału zarejestrowanego przy okazji *jorcajtu* cadyka Dawida Bidermana i nie uwzględniają śpiewów i tańców, które wykonywane są we wspólnocie Lelow w Izraelu, należy uznać je za reprezentatywne dla omawianego zjawiska. Natomiast nie da

<sup>16</sup> B. Lewandowska, *Muzyka chasydów lelewskich...*, s. 67–78.

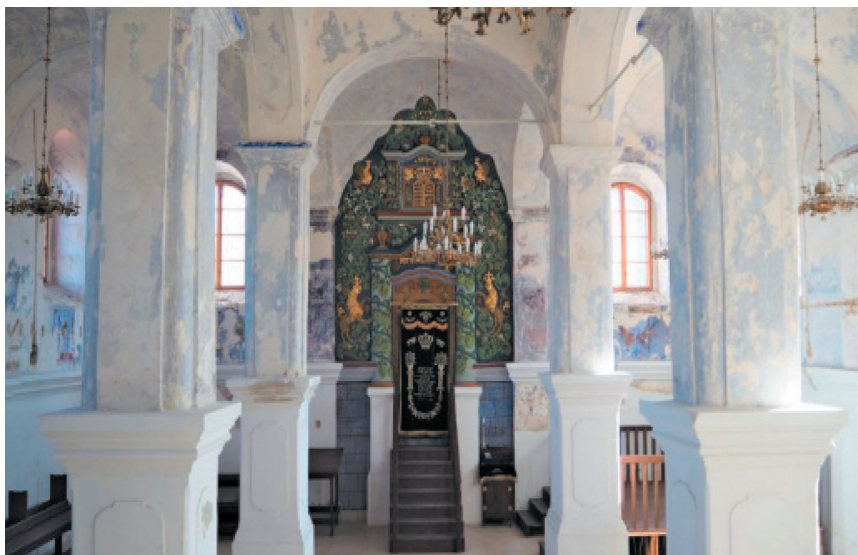
<sup>17</sup> Rabin Dawid ben Szlomo Biderman, zwany Lelowerem, był początkowo kabalistą, jednak pod wpływem cadyka Elimelecha z Leżajska stał się gorliwym wyznawcą chasydyzmu, uczył się m.in. u Widzącego z Lublina (Jakuba Horowica), zapoczątkował dynastię cadyków Lelow, która z czasem przeniosła się do Erec Israel; ich aktualną siedzibą jest miasto Bene Berak.

się stąd wyprowadzić wniosku o ich możliwym wpływie na muzykę chasydów z Bobowej, ta bowiem wywodzi się z odrębnego kulturowego kręgu, jakim była Galicja.

Pierwsza historyczna wzmianka o Bobowej pochodzi z 1339 r. Miejscowość ta, położona (według stanu obecnego) na terenie powiatu gorlickiego w województwie małopolskim, była prywatnym miastem szlacheckim, które zachowało prawa miejskie nieprzerwanie do roku 1934. Następnie była wsią, a prawa miejskie odzyskała ponownie z początkiem roku 2009. Żydzi zaczęli osiedlać się w Bobowej co najmniej od 1732 r., a w latach 50. wybudowali synagogę, która jest jednym z najciekawszych i najpiękniejszych zabytków żydowskich Podkarpacia. Zachowana obudowa szafy ołtarzowej (*aron ha-kodesz*) jest unikatem wśród istniejących jeszcze wewnątrz synagog w tej części Polski. Synagoga bobowska jest budowlą murowaną, pierwotnie jednonętzną, z wielkimi oknami skierowanymi na północ i południe. Sala modlitw, na planie niemal regularnego prostokąta o wymiarach 14 x 12,5 m, w najwyższym miejscu liczy 6,80 m wysokości. Jest to budowla dziewięciopółowa – stojące pośrodku sali cztery kolumny podtrzymujące strop dzielą powierzchnię sali na 9 pól. Do części murowanej dobudowano w następnym wieku drewniany babiniec, do którego wchodzi się z galeryjki dostępnej po schodkach z zewnątrz.



Fot. 1. Synagoga w Bobowej (2021), zdjęcie ogólnodostępne



**Fot. 2. Synagoga w Bobowej (2019), fot. K. Fidyk MIK**

Po wojnie bobowską synagogę wykorzystywano jako salę warsztatów miejscowej szkoły tkackiej. Dla ocalenia pozostałości wystroju wnętrza zasłonięto obudowę aron *ha-kodesz* ogromną szybą tak, by można było podziwiać barokowo-ludowe ornamenty kamiennego ołtarza. W latach 90. synagogą w Bobowej zainteresowała się Fundacja Rodziny Nissenbaumów i rozpoczął się remont, ale prace przerwano. Dopiero Aszer Scharf, bobowski chasyd z Nowego Jorku, postanowił dokończyć remont. Z zebranych przez niego funduszy wyremontowano synagogę pod nadzorem nowosądeckiego konserwatora zabytków. 1 lipca 2003 r. dokonano uroczystej rekonsekracji synagogi. W uroczystości uczestniczyła grupa chasydów bobowskich z USA, Wielkiej Brytanii i Izraela. Przed południem odbyły się modlitwy, a następnie wierni zebrali się w salce nad przedsionkiem (sala kobiet), aby się posilić. Zaproszony na tę okazję kantor Bencjon Miller z Nowego Jorku śpiewał przy stole bobowskie niguny, wtórowali mu pozostali chasydzi. W imieniu cadyka Naftalego Halbersztama przemawiał jego zięć Jehoszua Rubin, w którym upatrywano (jak się okazało, przedwcześnie) przyszłego przywódcę całej wspólnoty Bobov z główną siedzibą w Borough Park, w nowojorskim Brooklynie.

Po południu odbyły się oficjalne uroczystości rekonsekracji synagogi. W czasie uroczystych modłów po raz pierwszy od ponad 60 lat wyjęto

z wnętrza ołtarzowej Torę, którą obniesiono wokół bimy, a następnie rozłożono na pulpicie. Tę niewielką Torę przywiózł z USA Dawid Singer, chasyd bobowski, a wręczył mu ją jego ojciec Jozef, pochodzący z Pilzna.

Tradycję bobowskich chasydów wywodzi się w prostej linii od założyciela ruchu, Baal Szem Towa (Izrael ben Eliezer) poprzez jego uczniów, Magida z Międzyrzecza (Dow Ber) i Elimelecha z Leżajska (Elimelech ben Eleazar Lipmann, zwany Liżensker Rebe) oraz, w kolejnym pokoleniu, Naftalego Cwi z Ropczyc (Naftali Cwi Horowic). Cadyk z Ropczyc nie tylko dał początek licznym dynastiom galicyjskim (jego potomkowie byli cadykami m.in. w Błażowej, Brzesku, Dynowie, Połańcu, Rybotyczach, Strzyżowie, Szczucinie i Dąbrowie Tarnowskiej, ale ponadto miał wielu uczniów, wśród których był także Chaim z Sanz (Chaim ben Arie Lejb Halberstam z Sącza, od tytułu dzieła zwany *Diwrej Chajim*)<sup>18</sup>. Synowie *Diwrej Chajima* byli rabinami m.in. w Sieniawie, Sączu i Gorlicach, a jego wnuk, Szlomo ben Mejer Natan Halberstam, sprawował funkcje rabinackie w Bukowsku, Oświęcimiu i Wiśniczu (założył tam znaną jesziwę), by w 1893 r. osiąść w Bobowej i zainstalować tutaj swój dwór. Następca Szlomo, Bencjon Halberstam, został zamordowany podczas Szoa wraz z najmłodszym synem Mosze Aaronem i trzema zięciami; drugi syn cadyka, Chaim Jehoszua, zmarł na zesłaniu na Syberii.

Z Zagłady ocalał tylko trzeci syn, Szlomo, który został trzecim *Bobover Rebbe* i założył jesziwę w Nowym Jorku oraz uczelnię Kirjat Bobow w pobliżu Bat Jam w Izraelu. Szlomo zmarł w 2000 r., a jego syn Naftali Cwi w pięć lat później; piątym cadykiem wspólnoty został Bencjon Arie Lejbusz Halberstam. Jest on młodszym i przyrodnym bratem Naftalego, dlatego za życia czwartego cadyka nazywany był *rav hatza'ir* (młodszy rabin). Jako że sukcesja została zakłócona (cadyk Naftali nie miał męskiego potomka), część wspólnoty w Nowym Jorku nie uznaje religijnego prymatu Bencjona i w 2005 r. oddzieliła się, tworząc grupę nazwaną Bobov-45. Jej przywódcą jest Mordechaj Dawid Unger, syn rabina Jakowa Icchaka z Dąbrowy Tarnowskiej, zięć czwartego cadyka. Do tej grupy należy również wspomniany wcześniej Jehoszua Rubin, mąż drugiej córki Naftalego. Nazwa wspólnoty pochodzi od 45 Ulicy w Borough Park.

<sup>18</sup> *Polski słownik judaistyczny. Dzieje – kultura – religia – ludzie*, oprac. Z. Borzymińska i R. Żebrowski, Prószyński i S-ka, Warszawa 2003, t. 1, s. 615. Por. też: M. Buber, *Opowieści chasydów*, przeł. P. Hertz, Wydawnictwo „W drodze”, Poznań 1986, s. 249 i nast.

Należy też pamiętać, że istnieje inna linia bobowskich chasydów, która także wywodzi się od *Divrej Chajima* poprzez jego syna Barucha z Gorlic i prowadzi do Jekutiela Jehudy Halberstama, rabina w rumuńskim Cluj-Napoca (niem. Klausenburg, węg. Kolozsvár), który dał początek dynastii Sanz-Klausenburg i założył jesziwy w kilku amerykańskich miastach. Jego synowie, Cwi Elemelech i Szmuel Dawid, przewodzą wspólnotom w Netanii (Izrael) i Nowym Jorku. Według danych pochodzących z amerykańskich mediów wspólnota *Bobover Chassidim* skupia ponad 20 tys. wyznawców i jest najliczniejsza w chasydzkiej społeczności Nowego Jorku. Ponadto chasydzi bobowscy mieszkają w Kanadzie (Montreal, Toronto), Belgii (Antwerpia), Wielkiej Brytanii (Londyn) i w Izraelu (Jerozolima, Bene Berak, Aszdod, Elad, Bejtara Illit i Kirjat Bobow koło Bat Jam).

Istnieje wiele nagrań płytowych (np. kantora Bencjona Millera), które zawierają pojedyncze utwory zatytułowane *Bobover niggun* bądź w inny sposób określające ich proveniencję. W szczególności interesujące wydają się jednak archiwalne zapisy dokonane przez Lajzera Halberstama z towarzyszeniem sześciuosobowego chasydzkiego chóru pod batutą Velvela Pasternaka i Rudy Tepel Orchestra<sup>19</sup>.

Rabin Lajzer wspomina w nocie dołączonej do płyty swój rodowód, prowadzący w prostej linii od *Divrej Chajima* z Sącza: Nechuma Rubin, babka Lajzera w linii męskiej, oraz Jita Baron, prababka po matce, były rodzonymi siostrami, córkami założyciela dynastii Sanz z jego trzeciego małżeństwa z Rechl (Rachelą) Unger. Jeden z jego dziadków, Icchak Towje Rubin, uczestniczył w pierwszej liturgii powitania szabatu, jaką sprawował cadyk Bencjon Halberstam (zakładał mu na ramiona szal modlitewny, zwany *tallit*). Drugi dziadek, Mandel Baron, rabin w Jaśle, przyjaźnił się z Bencjonem Hagerem z Wyżnicy (Vizhnitz). Te dość zawiłe wywody genealogiczne wskazują jednak, że rody rabinackie w ówczesnej Galicji tworzyły ekskluzywne środowisko, w którym zawierano małżeństwa i utrzymywano kontakty towarzyskie, a więc także dokonywano wymia-

---

<sup>19</sup> *Songs of the Bobover Chassidim, vol. 1–2. Collected and sung by Rabbi Laizer Halberstam with the Chassidic Chorus, Velvel Pasternak, Direcot and the Rudy Tepel Orchestra*, TS Enterprises, North Hollywood, CA. Noty w dołączonej do płyt książeczce oraz informacje internetowe nie podają ścisłej daty tych nagrań. Data Copyright to 1963 i taką przyjmuję jako prawdopodobną. Fragmenty tych nagrań można usłyszeć w filmie *Boże iskry. Synagoga w Bobowej*, premiera 27 września 2020 r. na stronie <https://dniedziedzictwa.pl/> i <https://www.facebook.com/mik.krak>.

ny muzycznych doświadczeń. Ojciec Lajzera, rabin Moszele Rubin-Halberstam, przeniósł się do Bobowej i często reprezentował dwór cadyka w kontaktach z władzami i w innych ważnych okolicznościach. Lajzer wspominał radosne tańce, w jakich uczestniczył w obchodach *Simchat Tora* w Bobowej, zamykających siedmiodniowy cykl Sukkot (Święta Namiotów), pięć dni po *Jom Kipur*, a dwa tygodnie po rozpoczęciu roku. Miał także w pamięci szabatowe wieczory w Krynicy, gdzie dwór spędzał miesiące letnie, kiedy *Bobover Rebbe* śpiewał *Szolem alejchem* (Pokój wam), recytował modlitwę *Ribon kol haolamim*, po czym wskazywał na Lajzera, żeby zaśpiewał *Eszet Chail*<sup>20</sup>. To szabatowa pieśń o dobrej żonie, z tekstem *Księgi Przysłów* (31: 10–31), która jest akrostychem (każdy wers zaczyna się od kolejnej litery alfabetu hebrajskiego).

Niewielki chór, który towarzyszy soliście, tworzą Cwi Altman, Mosze Levinson, Dawid Mann, Beniamin Plotkin, Dawid Schwarzman i Avraham Shapiro; bez wątpienia byli oni bobowskimi chasydami urodzonymi zapewne w Polsce, na co wskazuje poprawna wymowa tekstów pieśni w języku polskim. Dyrygent Velvel Pasternak położył znaczne zasługi jako kolekcjoner i wydawca tradycyjnej muzyki żydowskiej. The Rudy Tepel Orchestra to jeden z najdłużej działających zespołów, grających taką muzykę w Nowym Jorku<sup>21</sup>. Również Benedict i Helen Stambler byli doświadczonymi realizatorami licznych projektów, które dokumentowały muzykę sprzed Zagłady.

Pierwsza płyta prezentuje muzykę synagogalną, paraliturgiczną i weselną związaną z dworem cadyka z Bobowej. W miarę możliwości udało się ustalić autorów muzyki i słów (o ile nie są to teksty biblijne). Są tu kompozycje Bencjona Halberstama, związane w większości z liturgią szabatową: *Beni* z tekstem *Księgi Przysłów*, 1: 15; *Be szaas ha-kidduszin* i *Mikdasz melech* ze słowami trzeciej zwrotki *Lecha dodi*, hymnu na powitanie szabat<sup>22</sup>; *Kejl odon* (Wszechmocny Pan); *Ato echod* (Tyś jest Jedyny); *Be voka-cho* (Kiedy rozdzieliłeś morze) ze słowami Salomona ben Gabirol, średnio-

<sup>20</sup> Księga Przysłów, zwana również Przypowieściami Salomona (*Miszle Szlomo*), w Biblii Hebrajskiej druga księga w dziale Pism, zawiera m.in. tzw. *Poemat o dzielnej niewieście* (hebr. *Eszet Chail* oznacza Dzielną Kobiętę). To właśnie cadyk Bencjon Halberstam kazał śpiewać małemu Lajzerowi.

<sup>21</sup> Por. B. Kirshenblatt-Gimblett, *The Sounds of Sensibility*, w: *American Klezmer...*, s. 129–174, *passim*.

<sup>22</sup> *Pójdź, przyjacielu mój*, pieśń śpiewana w trakcie *Kabalat Szabat* – nabożeństwa na powitanie szabat, autorstwa rabina Szlomo Alkabece, napisana w XVI w. w Safed.

wiecznego rabina sefardyjskiego z Hiszpanii. Rabin Josef Aszer Brinner ze Lwowa, uczeń pierwszego cadyka z Bobowej, jest autorem tańca *Rikud. Kol Rinno* do słów psalmu 118 (15–16) napisał Chaim Dawid Blum z Nowego Sącza, ostatni kantor synagogi w Chrzanowie. Przymuszczalnym autorem *Ve appejk* (Uwolnij Twój naród) był rabin Alter Sokolower, wnuk Elimelecha z Leżajska. Azriel Mandelbaum napisał *Badekens* tuż przed wybuchem wojny, to najbardziej współczesny kompozytor z tego albumu<sup>23</sup>. Szczególną uwagę przyciąga *El ginnas egoz* (Ogród leszczynowy) ze słowami nawiązującymi do *Szir ha-szirim* (Pieśni nad pieśniami), przypisywany rabinowi Icchakowi Izaakowi z Kalewa (Nagykálló) lub rabinowi Issacharowi Dow Berowi, cadykowi z Radoszyc. Bardziej prawdopodobne jest jednak autorstwo tego drugiego z uwagi na zwrotkę w języku polskim: „Kazała mi mateczka orzeszki rwać,/ orzeszki rwać,/ Ale wysokie leszczynki,/ a za niskie chłopczyki,/ Trudno się dostać”<sup>24</sup>. Pozostałe utwory z omawianej płyty to anonimowe melodie chasydzkie, jak *Omar ha-szem l'Jakow*, procesjonalna *Lchupa*, *Chein babbiko* czy hymn *Ha-Mawdil* ze słowami rabina Szlomo Cellerera z Krakowa.

Bardziej zróżnicowany jest repertuar drugiej płyty, nagranej zapewne w tym samym czasie. Otwiera ją *Ki v'simcha* (tekst z *Księgi Izajasza* 55:12, w tłumaczeniu polskim „O tak, z weselem wyjdziecie i w pokoju was przyprowadzą. Góry i pagórki przed wami podniosą radosne okrzyki, a wszystkie drzewa polne klaskać będą w dłonie”). Wykonuje się ją na zakończenie szabatu, ale należy też do ulubionego repertuaru weselnego. Autorem muzyki był Jezechiel Rottenberg, *gabaj* cadyka Bencjona Halberstama<sup>25</sup>. Po niej następuje oryginalna kompozycja rabina Lajzera, *Ve hu choson*, również związana ze ślubem. *Jom lajoboszo*, wykonywane podczas *brit mila* (obrzezania dziecka płci męskiej, na ósmy dzień po urodzeniu) oraz w siódmy dzień *Passover* (święta Paschy), a skomponowana znowu przez cadyka Bencjona, posługuje się tekstem Judy Halewiego<sup>26</sup>. Podobnie

---

<sup>23</sup> Największą popularnością wśród utworów Azriela Mandelbauma cieszy się muzyka weselna; jego kompozycje nagrał m.in. David Krakauer i zespół Brave Old World.

<sup>24</sup> Issachar Dow Ber był słynnym cadykiem, współcześnie przypisywali mu umiejętność wypędzania dybuków z opętanych. Był też prapradziadkiem Lajzera Halberstama.

<sup>25</sup> We wspólnotach chasydzkich *gabaj* był zarządcą dworu cadyka, regulującym przebieg jego spotkań z petentami i zwolennikami, por. *Polski słownik judaistyczny...*, t. 1, s. 455.

<sup>26</sup> Juda Halevi był średniowiecznym lekarzem, poetą i filozofem, który urodził się w Toledo, a zmarł w *Erec Israel*.

słowa Halewiego posłużyły jako inspiracja do *Big'lal ovos* z muzyką Abisza Eichensteina z Sącza.

Inną wersję znanego już *Kejl odon* z muzyką cadyka Bencjona przynosi *Towim m'oros* – jest to również pieśń szabatowa, przeznaczona na sobotni poranek zaraz po *Kidusz le vana* (błogosławieństwie nowego księżyca). Azriel Mandelbaum jest autorem pieśni bez słów *Dwejkus*. Z kolei *Brider, brider* jest wyraźnym nawiązaniem do *Pieśni nad pieśniami*; to utwór ważny w repertuarze pieśniowym wspólnot chasydzkich. *Szabbos Bereszis* opowiada o tym (za źródłami kabalistycznymi), jak w sobotę zamykającą dzieło stworzenia świata człowiek i aniołowie połączyli się w pieśni sławiącej Boga. Słowa i muzykę, według tradycji, napisał rabin Izrael z Kozienic (Koznitz). Cadyk Bencjon Halberstam dodawał do tej pieśni frazę „Le-szana ha-baa bi-Jeruzalajim” (na przyszły rok w Jerozolimie), którą wypowiada się na zakończenie kolacji sederowej.

*Kejl echod* z muzyką wspomnianego wyżej Chaima Dawida Bluma z Chrzanowa posługuje się tekstem Abrahama ben Meir ibn Ezra z hiszpańskiej Tudeli, żyjącego w XII w.; jest to zmiros, pieśń wywodząca się z tradycji sefardyjskiej, rozpowszechniona przez kabalistów z Safedu. Wyraża ona radość z powodu nadejścia Królowej Szabat (*Szabat ha-Malka*). *Mim'kom'cho* jest autorską pieśnią rabina Lajzera Halberstama ze słowami *kidusz*, odmawianymi w szabat rano przed pierwszym posiłkiem.

*Amida* (*Szmone esre* – Osiemnaście błogosławieństw), jedna z najważniejszych – obok *Szma Jisroel* – modlitw w judaizmie, odmawiana jest podczas trzech codziennych żydowskich nabożeństw: *szachrit*, *mincha* i *maariw*. Rabin Lajzer stworzył ją, wykorzystując motyw zaczerpnięty z muzyki izraelskiej, dla uczczenia wspólnoty Kirjat Bobow. Dwa kolejne utwory są anonimowe, to nigun bez słów *Szolosz Sudos* oraz *Adir ojom* (Potężny Ty), zmiros związany z obrzędem *melawe Malke*, pożegnania królowej Szabat.

Na zakończenie tej płyty mamy żartobliwą piosenkę *Bravo, bravo* z polskim tekstem: „Każde Żydki rano wstają, ręce sobie oblewają,/ Brawo, brawo, brawo,/ *Mode ani*<sup>27</sup> odmawiają, do bóżnicy pospieszają (...), *Tal't, tefilin*<sup>28</sup>

<sup>27</sup> *Mode ani le-fanecha, Melech Chaj we-Kajam* (Dziękuję Tobie, Królu żyjący i wieczny) – modlitwa poranna odmawiana przez Żydów zaraz po przebudzeniu, podziękowanie za możliwość przeżycia kolejnego dnia.

<sup>28</sup> *Talit* – prostokątny szal modlitewny, zakładany na głowę; ortodoksyjni Żydzi noszą pod ubraniem codzienny *talit katan*, rodzaj koszuli zakładanej przez głowę. *Tefilin* – dwa

nakładają, *Berachos, Berachos*<sup>29</sup> powiadają” i w tym porządku wymieniane są kolejne elementy porannej modlitwy, jak *Baruch sheamar* przy całowaniu *cicit*, *Wajiwarech Dawid*, *Bar’hu*, *Szmone esre*, aż do *Adon olam* na zakończenie<sup>30</sup>.

Pieśni chasydzkie z repertuaru rabina Lajzera można podzielić na nigungy *simcha*, *dewekut* i *rikudim*. Do pierwszej grupy należą melodie przeważnie durowe, radosne, o szybkim tempie i wyraźnym rytmie. Są sylabiczne, pozbawione wielu ornamentów i zwykle mają dwudzielne metrum. Nigungy *dewekut* wyrażają tęsknotę za Bogiem, a ich celem jest mistyczne zespolenie ze Stwórcą. Mają tryb minorowy i wolniejsze tempo. Charakterystyczne są dla nich nieregularności rytmiczne, częste rubata i zmiany nastrojów (smutek, radość, ekstaza). W nigungach *dewekut* występuje urozmaicona ornamentyka (w której chasyd wyraża osobiste emocje), melizmaty oraz częste repetycje motywu, frazy bądź zdania (podkreślają one nigdy niekończący się proces lgnięcia do Boga). Wiele z tych melodii cechuje liryzm, refleksyjność i mistyczna zaduma. Nigungy *rikudim* są melodiami tanecznymi z wyrazistym rytmem, częstymi synkopami, repetycjami, narastającą dynamiką i agogiką.

Wydaje się, że omówione nagrania mają bezsporną wartość dokumentacyjną z uwagi na udział rabina Lajzera Halberstama, pochodzącego z rodu cadyka z Sącza, spokrewnionego z Bobover Rebe, a w dodatku mającego za sobą wieloletnią praktykę w śpiewaniu nigungów, jak również uczestnictwo chóru chasydów z Bobowej pod kierunkiem Velvela Pasternaka, którego żydowskie źródła wymieniają jako kompetentnego etnomuzykologa. Repertuar tych płyt łączy tradycję muzyczną rodem z galicyjskiego sztetlu z odrodzonymi po Zagładzie społecznościami chasydzkimi w Ameryce.

---

czarne skórzane pudełeczka wykonane z jednego kawałka skóry koszerne zwierzęcia, w których znajdują się cztery ustępy Tory, ręcznie przepisane w języku hebrajskim przez sofera (uprawnionego do przepisywania świętych tekstów). Są noszone podczas codziennych modlitw w dni powszednie przez dorosłych mężczyzn.

<sup>29</sup> *Berachos* (Beracha) – codzienne błogosławieństwa odmawiane w celu uświęcenia dnia.

<sup>30</sup> *Cicit* są to frędzle na czterech rogach *talit katan*, przy jego zakładaniu odmawia się błogosławieństwo. *Wajiwarech Dawid* jest modlitwą złożoną z czterech wersów *Pierwszej Księgi Kronik* (29: 10–13). *Bar’hu* (Baruch hu) – „niech będzie błogosławiony”. *Szmone esre* to osiemnaście błogosławieństw. *Adon olam* (Pan świata) jest odmawiany na rozpoczęcie nabożeństwa w Jom Kipur, ale przynależy także do codziennego porządku modlitw porannych.

## Bibliografia

- Alpert Michael, „*All My Life a Musician*”: Ben Bazylar, a European Klezmer in America, w: *American Klezmer*, ed. Mark Slobin, University of California Press, Berkeley 2019.
- Beregovski Mosze, *Old Jewish Folk Music*, translated by Mark Slobin, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1982.
- Buber Martin, *Jüdische Künstler*, w: *The First Buber: Youthful Zionist Writings of Martin Buber*, University Press, Syracuse 1999.
- Buber Martin, *Opowieści chasydów*, przeł. Paweł Hertz, Wydawnictwo „W drodze”, Poznań 1986.
- Buber Martin, *Opowieści rabina Nachmana*, przeł. Edward Zwolski, Éditions du Dialogue, Paris 1983.
- Chasydyzm. Źródła, metody, perspektywy*, red. Marcin Wodziński, przeł. Marcin Starnawski, Austeria, Kraków–Budapeszt–Syrakuzy 2019.
- Idel Mosze, *Hasidism. Between Ecstasy and Magic*, SUNY Press, Albany 1995.
- Idelsohn Abraham, *Jewish Music in its Historical Development*, Holt, Rinehart and Winston, New York 1929, reprint ed. Dover, 1992.
- Kirshenblatt-Gimblett Barbara, *The Sounds of Sensibility*, w: *American Klezmer*, ed. Mark Slobin, University of California Press, Berkeley 2019.
- Lemaire Frans C., *Le Destin juif et la musique. Trois mille ans d'histoire*, Fayard, Paris 2001.
- Lewandowska Bożena, *Muzyka chasydów lewowskich*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Etnograficzne” 2015, t. 43, z. 1.
- Ottens Rita, Rubin Joël, *Klezmer-Musik*, Bärenleiter Verlag, Kassel 1999.
- Polski słownik judaistyczny. Dzieje – kultura – religia – ludzie*, oprac. Zofia Borzymińska i Rafał Żebrowski, Prószyński i S-ka, Warszawa 2003.
- Rabinowicz Cwi, *Hasidism. The Movement and Its Masters*, Jason Aronson Inc., Northvale NJ 1996.
- Rogovoy Seth, *The Essential Klezmer: A Music Lover's Guide to Jewish Roots and Soul Music*, Algonquin Books of Chapel Hill, New York 2000.
- Sapoznik Henry, *Klezmer!*, Schirmer Books, New York 1999.
- Shiloa Amnon, *Jewish Musical Traditions*, „*Jewish Folklore and Anthropology Series*”, Wayne State University Press, Detroit 1992.

## Music in the Circle of Bobover Hasidim

### Abstract

Bobover chasidim dynasty was founded by one of the grandsons of Tzaddik Chaim Halberstam of Sanz (Nowy Sącz) in Bobowa, Galicia, in southern Poland, and now headquartered in the neighborhood of Borough Park, in Brooklyn, New York. After the war Grand Rabbi Shlomo Halberstam re-established the Bobov

Hasidic dynasty in America. He was the son of Rabbi Ben Zion Halberstam of Bobowa, who died in the Holocaust. There are currently two independent Bobov communities, each with their own rebbes and institutions. The first, which carries the name Bobov and inherited all Bobov institutions, is led by Benzion Halberstam. The second one, named Bobov-45, broke away from the main group in 2005, and established their own institutions; they are led by Mordechai Dovid Unger. According to Hasidic thought, customs and traditions, music and dance were a form of relationship with God, full of enthusiasm and joy. Nigunim (the most typical Hasidic melodies) allowed to externalize deep emotions better than words of a fervent prayer. The main performer of nigun is the community, but one Hasid sings during particular prayers. Dancing nigunim are characterized by expressive rhythmic, melodies out of the dance context, especially sung solo, often are slower, and have a reflexive character. There are original nigunim that were passed on from generation to generation.

**Keywords:** Hasidic, at the court of Rebbe, Bobov dynasty, Galician Hasidim, niguns, liturgy, secular songs

## Z Żydami i bez Żydów – o ich znaczeniu w kulturze muzycznej Galicji

Jak wyglądałoby życie muzyczne na obszarze dawnej Galicji dziś, gdyby nie zmieniła ona swojego składu etnicznego po II wojnie światowej? Jak brzmiałaby współczesna wieloetniczna i wielokulturowa Galicja? Pytania te mogą pobudzać fantazję i prowokować próby słuchowego wyobrażenia sobie bogatego świata muzycznego, na który niegdyś składały się śpiewy polskie, rusińskie, żydowskie, rumuńskie, łemkowskie, bojkowskie, huculskie, dodatkowo jeszcze ubarwione wpływami kultur ościennych. Czy nie lepsze było życie muzyczne wielokulturowej II Rzeczypospolitej? Dlaczego w takim razie przebijały przez nie głosy domagające się utworzenia wyraźnych stref dominacji narodowo-kulturalnej? Jeśli ze szkodą dla życia muzycznego – to w imię czego je podnoszono?

Stawiając te pytania w kontekście rozważań nad obecnością i nieobecnością Żydów w życiu muzycznym Galicji dawniej i dziś, podejmujemy wyzwanie oceny wartości i znaczenia dorobku kulturalnego konkretnej grupy ludzkiej. Dorobku szczególnego, bo ocenianego w sposób skrajnie rozbieżny – niegdyś krytykowanego i eliminowanego z życia koncertowego, dziś budzącego pożądanie muzykologów i historyków projektujących narodowe kanony literatury muzycznej. Podobnie rzecz się ma z jego twórcami – niegdyś wykluczani z życia publicznego, w końcu mordowani w nazistowskich gettach i obozach, a także na ulicach rodzinnych miast, dziś bywają obiektem sporów o przynależność do panteonów twórców europejskich kultur narodowych. Dlaczego słuchamy dziś i zachwycamy się muzyką tych, którzy po 1935 r. zostali wykluczeni z życia publicznego II RP? Dlaczego tęsknimy za brzmieniem muzyki żydowskiej, ale zastrzegamy sobie pierwszeństwo do jej wykonawstwa w obrębie własnej strefy wpływów?

Temat „Żydów w kulturze muzycznej Galicji” pozostaje aktualny i trudny. Jednocześnie fascynujący jako część naszych wspólnych dziejów i jako wyzwanie poznawcze. Wpisuje się w zdefiniowany przez Philipa

Bohlmanna problem łącznego i rozłącznego traktowania muzyki i kultury, człowieka i jego dzieła<sup>1</sup>. Problemu tego nie staram się tutaj rozwiązać. Chcę natomiast przyjrzeć mu się z perspektywy Galicji i postawić pytanie o miejsce żydowskiej kultury muzycznej wewnątrz kultury muzycznej Galicji z jednej strony, a z drugiej o ocenę twórców żydowskiej kultury muzycznej wystawioną przez nieżydowskich uczestników życia muzycznego Galicji. Przy czym jako twórcę kultury rozumiem każdego z jej uczestników, który decyduje o jej kształcie, akceptując we wspólnej przestrzeni życia społecznego określony system teorii, praktyk i produktów aktywności muzycznej członków danej grupy etnicznej bądź narodowej.

## Żydowska kultura muzyczna w kulturze muzycznej Galicji

By odpowiedzieć na pytanie o rolę Żydów w kulturze muzycznej Galicji, należy doprecyzować, na podstawie jakich kryteriów ich udział w kulturze będzie oceniany. Jeśli kultura muzyczna to system teorii i praktyk muzycznych oraz powstałych na ich bazie produktów, które funkcjonują w obrębie określonej grupy ludzkiej, to rolę Żydów w kulturze muzycznej Galicji powinniśmy mierzyć wkładem ich kultury, miarą wpływu żydowskiej kultury muzycznej, czyli teorii i praktyk muzycznych oraz powstałych na ich bazie produktów funkcjonujących w środowisku żydowskim, na wspólną przestrzeń kulturową Galicji<sup>2</sup>. Takie podejście pozwala porównać ze sobą to, co porównywalne, a więc dwa systemy kulturowe, a jednocześnie wyklucza zbędną w kontekście podjętego zagadnienia analizę tych aktywności muzyków żydowskich, które były tylko powielaniem wzorców europejskich i nie inicjowały procesów zmian w żadnym z systemów kul-

---

<sup>1</sup> Ph. Bohlman, *Music and Culture: Historiographies of Disjuncture*, w: *Cultural Study of Music. A Critical Introduction*, red. M. Clayton, T. Herbert, R. Middleton, Nowy Jork–Londyn 2003, s. 28–39.

<sup>2</sup> *Kultura*, w: *Encyklopedia PWN*, online: <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/kultura;3928887.html> (dostęp: 16.01.2021); R. Middleton, *Introduction: Music Studies and the Idea of Culture*, w: *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*, red. M. Clayton, T. Herbert, R. Middleton, Nowy Jork–Londyn 2003, s. 1–14; J. Blacking, *Expressing Human Experience through Music*, w: *Music, Culture, and Experience*, red. R. Byron, Chicago–Londyn 1995, s. 31–53.

turowych<sup>3</sup>. Zaczniemy od prześledzenia zmian, jakie zachodziły w ramach żydowskiej kultury muzycznej Galicji pod wpływem kontaktu z nieżydowskim otoczeniem.

To, co zauważalne w ostatnich dekadach istnienia Galicji, a kluczowe w okresie międzywojennym, to **wpływ myśli i aktywności syjonistów na organizację życia muzycznego Żydów galicyjskich**. Przejęcie przez nich sterów zarządzania życiem muzycznym jest podwójnie istotne dla kształtowania lokalnej kultury muzycznej od końca XIX w. Po pierwsze, pokazuje kierunek dążeń galicyjskiej społeczności żydowskiej, która w idei narodowej ulokowała nadzieje na przyszłość. Po drugie, uwypukla wyjątkowość tej społeczności, która stworzyła własną odmianę syjonizmu, lojalistycznego i pozytywnie ustosunkowanego wobec współpracy z władzami II RP<sup>4</sup>. Idea narodowa odegrała kluczową rolę w zakresie organizowania życia muzycznego i wynajdowania dla niego nowego repertuaru w ostatnich dekadach przedwojennej Galicji. Zdecydowała o stworzeniu własnych, żydowskich towarzystw muzycznych promujących repertuar kompozytorów żydowskich i prezentujących go jako wytwór kultury muzycznej Europy<sup>5</sup>. Ponieważ sama myśl narodowa była produktem kultury europejskiej, to europejskie piętno odcisnęło się na wszystkich jej pochodnych, w tym na żydowskiej kulturze narodowej.

Dlatego żydowskie towarzystwa muzyczne funkcjonowały jednocześnie jako narzędzia akulturacji i emancypacji. Prowadzona przez nie działalność koncertowa z jednej strony zaznajamiała szerokie grono słuchaczy z dziełami najwybitniejszych kompozytorów historii muzyki europejskiej, z drugiej, „przybliżała inteligencji zamierzchłą, zupełnie jej nieznaną treść muzyczną”<sup>6</sup> żydowskiej muzyki tradycyjnej. Jednoczyła zróżnicowaną wewnętrznie społeczność żydowską dzięki promocji nowego żydowskiego re-

<sup>3</sup> J. Blacking, *The Study of Musical Change*, w: *Music, Culture, and Experience...*, s. 148–173.

<sup>4</sup> T. Gąsowski, *Między gettem a światem*, Kraków 1996, s. 89–122; M. Wróbel, *Syjonista ze Lwowa: Leon Reich (1879–1929) – polityk pogranicza*, „Wieki Stare i Nowe. Tom specjalny” 2012, s. 86–100; J. Żyndul, *Państwo w Państwie? Autonomia narodowo kulturalna w Europie Środkowowschodniej w XX wieku*, Łódź 2000, s. 17–156.

<sup>5</sup> S. Jakubczyk-Ślęczka, *Jewish Music Organizations in Interwar Galicia*, „Polin. Studies in Polish Jewry: Jews and Music-Making in the Polish Lands”, vol. 32, red. F. Guesnet, B. Matis, A. Polonsky, Londyn 2020, s. 343–370.

<sup>6</sup> F. Sonnenschein, *Z wieczoru żydowskiej pieśni ludowej*, „Nowy Dziennik” (Kraków) 1919, nr 151, s. 3. W cytatach polskojęzycznych zastosowano pisownię oryginalną.

repertuaru narodowego, wykonawstwu nowych dzieł pierwszego i drugiego pokolenia kompozytorów żydowskiej szkoły narodowej, którzy żydowskie motywy ludowe bądź idiom żydowskiej muzyki ludowej wplatali w europejski język muzyczny<sup>7</sup>.

Propolska czy proeuropejska postawa syjonistów galicyjskich tworzących lokalne elity odciskała niekiedy tak mocne piętno na tutejszym życiu muzycznym, że dochodziło do sytuacji niemal paradoksalnych. Ciekawym tego przykładem jest działalność Żydowskiego Towarzystwa Muzycznego (dalej: ŻTM) we Lwowie, które postawiło sobie za cel promowanie żydowskich wykonawców w prowadzonym przez siebie życiu koncertowym. Stworzona przez nie orkiestra symfoniczna pręźnie funkcjonowała w życiu muzycznym Lwowa w okresie międzywojennym, występując z wybitnymi lwowskimi muzykami w roli solistów organizowanych przez siebie koncertów<sup>8</sup>. Jak pisał o niej Alfred Plohn:

powstała (...) w czasie, kiedy życie muzyczne Lwowa po wojnie niemal zupełnie zamarło. W owym to czasie, kiedy Polskie Towarzystwo Muzyczne z powodu wypadków wojennych nie urządzało nawet statutem przewidzianych czterech koncertów dorocznych, kiedy towarzystwa śpiewackie zamilkły na czas dłuższy, po założonej zaś jeszcze w r. 1902 (...) Filharmonii Lwowskiej już dawno wszelki ślad zaginął, wystąpiło Żydowskie Towarzystwo Muzyczne z pierwszorzędnymi, we Lwowie dawno już niesłyszanymi koncertami symfonicznymi. Stworzywszy wielką orkiestrę symfoniczną, (...) wzbudziło Żydowskie Towarzystwo Muzyczne koncertami swymi olbrzymie zainteresowanie dla tego rodzaju muzyki i zdobyło jak największe uznanie całej bez wyjątku prasy we Lwowie i poza nim<sup>9</sup>.

Orkiestra ta aż do końca lat 30. XX w. nie sięgnęła jednak po repertuar żydowski. Nie wykonywała dzieł kompozytorów żydowskiej szkoły narodowej i stroniła od zaangażowania w wydarzenia kulturalne organizowane

---

<sup>7</sup> L. Sabaneev, *The Jewish National School in Music*, „The Musical Quaterly” 1929, t. 15, nr 3, s. 448–468; A. Rothmüller, *The Music of the Jews. An Historical Appreciation*, Cranbury, New Jersey 1967, s. 179–193.

<sup>8</sup> S. Jakubczyk-Ślęczka, *Żydowskie środowisko muzyczne międzywojennego Lwowa*, „Musica Galiciana”, t. 14, red. G. Oliwa, Rzeszów 2014, s. 245–254.

<sup>9</sup> A. Plohn, *Muzyka we Lwowie a Żydzi*, „Muzykalia XIII. Judaica 4” (czasopismo internetowe), 2012, s. 11, online: [http://demusica.edu.pl/wp-content/uploads/2019/07/plohn\\_muzykalia\\_13\\_judaica\\_4.pdf](http://demusica.edu.pl/wp-content/uploads/2019/07/plohn_muzykalia_13_judaica_4.pdf) (dostęp: 16.01.2021). Zob. też: M. Ferendowycz, *Unknown Chapters of the Creative Life of Conductor Natan Hermelin*, „Young Scientists” 2017, nr 10, s. 361–365, online: <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2017/10/83.pdf> (dostęp: 16.01.2021).

przez inne żydowskie organizacje. Mimo to realizowała politykę narodową i czyniła to w wyjątkowo interesujący sposób. Dążąc bowiem do udowodnienia, „jak wybitnym czynnikiem kulturalnym w życiu duchowym ludzkości jest element żydowski”<sup>10</sup>, konsekwentnie przemawiała do nieżydowskiego słuchacza znanym mu europejskim językiem muzycznym, dziełami mistrzów muzyki europejskiej po to, by zaskoczyć go wysokim poziomem wykonawstwa muzycznego i w ten sposób dostarczyć mu szlachetnej przyjemności, która – w duchu przekonań epoki – dostępna jest wyłącznie jednostkom wysoce wrażliwym i łączy je w ich duchowym pokrewieństwie. Tym samym zachwyt budzony przez koncerty lwowskiego ŻTM był „pułapką”, która zmuszała nieżydowskich słuchaczy do porzucenia uprzedzeń wobec żydowskich wykonawców i docenienia ich działalności.

Inne żydowskie organizacje muzyczne chętnie sięgały po tzw. muzykę żydowską<sup>11</sup>. Ważnym ośrodkiem **promocji żydowskiego repertuaru narodowego** stał się Kraków, w którym w 1930 r. odbył się pierwszy na świecie koncert symfoniczny muzyki żydowskiej<sup>12</sup>. Repertuar twórców narodowych, J. Engela, M. Gnesina, A. Weprika, A. Kreina, J. Achrona, S. Rosowskiego, J. Wolfsohna, J. Stuczewskiego, E. Blocha obecny był także w programach koncertów kameralnych krakowskiego ŻTM<sup>13</sup>. W 1937 r. zorganizowano nawet koncert krakowskich kompozytorów żydowskich, nie wydaje się jednak, by ich twórczość wpisywała się w ramy żydowskiej szkoły narodowej. Kompozytorzy słynącej ze swego spolonizowania społeczności żydowskiej Krakowa tworzyli raczej dzieła inspirowane aktualnie popularnymi w lokalnym środowisku muzycznym nurtami muzyki europejskiej<sup>14</sup>.

Działali jednak w Galicji także twórcy żydowskiej muzyki narodowej. Choć nieliczni, wzbogacali repertuar lokalny o nową jakość. W Przemyślu

<sup>10</sup> H. Trejwart, *Wieczór inauguracyjny Żydowskiego Towarzystwa Muzycznego we Lwowie*, „Chwila” (Lwów) 1920, nr 388, s. 5.

<sup>11</sup> O definicji pojęcia „muzyka żydowska” piszą: Ph. Bohlman, *Muzyka żydowska i nowoczesność*, „Przegląd muzykologiczny” 2006, nr 6, s. 185–207; A. Knapp, „Jewish Art Music” *While Standing on One Leg: A Scholar’s Dilemma*, „Journal of the American Musicological Society” 2012, nr 65, s. 557–592.

<sup>12</sup> H. Apte, *VII Poranek symfoniczny. (Współczesna muzyka żydowska)*, „Nowy Dziennik” 1930, nr 52, s. 6.

<sup>13</sup> S. Jakubczyk-Ślęczka, *Życie muzyczne społeczności żydowskiej na terenie dawnej Galicji w okresie międzywojennym*, praca doktorska, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 2017, (Aneks), s. 39–44.

<sup>14</sup> „Nowy Dziennik” (Kraków) 1937, nr 133, s. 10.

działa o tematyce żydowskiej, np. *Rabi z Bacharachu* czy *Pieśń golusową*, komponował Józef Neger, dyrygent chóru lokalnego Żydowskiego Towarzystwa Dramatyczno-Muzycznego „Juwal”<sup>15</sup>. We Lwowie podczas jednego z koncertów muzyki żydowskiej wykonano kompozycje Henryka Guensberga, *Sonatinę* i *Wariacje pastoralne*. Choć nie mamy bliższych informacji na ich temat, tytuł koncertu (*Koncert muzyki żydowskiej*) i jego program, złożony z kompozycji E. Blocha, J. Wolfsohna, Kahanego, L. Loewa i Ch. Wolfsthała, pozwalają przypuszczać, że inspirowane były żydowskim folklorem muzycznym<sup>16</sup>. Promocji żydowskiego repertuaru narodowego służyła także bliska współpraca środowiska krakowskiego z założycielami i członkami wiedeńskiego Towarzystwa Przyjaciół Muzyki Żydowskiej, Juliuszem Wolfsohnem i Joachimem Stuczewskim, którzy koncertowali i prowadzili prelekcje poświęcone nowej muzyce żydowskiej w Krakowie. Dobre relacje z wiedeńskim środowiskiem muzycznym zaowocowały także zatrudnieniem na stanowiskach nauczycieli w Żydowskiej Szkole Muzycznej w Krakowie Stuczewskiego i Edwarda Steuermanna (w latach 1932–1936 także profesora krakowskiego Konserwatorium Muzycznego)<sup>17</sup>.

Przekonania syjonistyczne wpłynęły na urozmaicenie programów koncertowych o **repertuar hebrajski**. Wykonywano hymny syjonistów diaspory wzywające do utworzenia państwa żydowskiego w Palestynie. Propagandzie politycznej służyła np. działalność Hebrajskiego Towarzystwa Muzycznego w Tarnowie, utworzonego po to, by „za pomocą pieśni oczyścić zabagnioną atmosferę (...) życia politycznego”<sup>18</sup>. Śpiewano w Galicji także pieśni chaluców osiadłych na terytorium Brytyjskiego Mandatu Palestyny. Służyły wówczas przeniesieniu na grunt diaspory obyczajowości „nowych Hebrajczyków”. Pieśni hebrajskie i palestyńskie śpiewała młodzież syjonistyczna podczas wynalezionych w Palestynie, a organizowanych także w diasporze adlojad purimowych (zastępujących dotychczasowe purimszpile) oraz obozów wakacyjnych przygotowujących do emigracji na Bliski Wschód poprzez naukę pracy na roli, a także przyjęcie kibucowego trybu życia z jego nieodłącznymi „wiecznymi tańcami i pio-

<sup>15</sup> W. Wierzbieniec, *Spółeczność żydowska Przemyśla w latach 1918–1939*, Rzeszów 1996, s. 245–249; S. Jakubczyk-Ślęczka, *Życie muzyczne społeczności żydowskiej...*, s. 84–91.

<sup>16</sup> *Z sali koncertowej. Wieczór muzyki żydowskiej*, „Chwila” (Lwów) 1938, nr 6862, s. 6. Analizowane źródła nie podają imienia Kahanego.

<sup>17</sup> S. Jakubczyk-Ślęczka, *Życie muzyczne społeczności żydowskiej...*, s. 65.

<sup>18</sup> *I zabrzmi pieśń hebrajska*, „Tygodnik Żydowski” (Tarnów) 1934, nr 13, s. 3.

senkami w języku hebrajskim” oraz praktyką *szira be-cibur*, grupowego śpiewu uważanego dziś za element narodowej tradycji muzycznej Izraela<sup>19</sup>.

Repertuar syjonistyczny włączali do programów swoich koncertów kantorzy, np. Mojżesz Saitz z lwowskiego Templu<sup>20</sup>. W koncertach pieśni hebrajskiej i akademiach palestyńskich uczestniczył także kantor lwowskiej synagogi postępowej, Jakub Kusewicz<sup>21</sup>. Zachowało się również nagranie kolbuszowskiego kantora, Izraela Bakona, wykonującego hymn syjonistów-robotników, *Techazanę*<sup>22</sup>. Pieśni hebrajskie i palestyńskie śpiewali żydowski pieśniarze: Hilda Dulickaja, Chajele Grober, Maks Lew<sup>23</sup>. Wykonywały je chóry galicyjskich żydowskich stowarzyszeń muzycznych i syjonistycznych oraz zespoły wokalne działających w Galicji szkół hebrajskich. Pieśni palestyńskie włączył do swojego repertuaru nawet prowadzony przez kantora Barucha Sperbera ortodoksyjny chór krakowski „Hazamir”<sup>24</sup>. W oryginalnym brzmieniu prezentowała je polskiej, w tym w 1929 r. także krakowskiej publiczności jemeńska pieśniarka Bracha Cfira<sup>25</sup>. Zainteresowanie nimi zaowocowało dążeniem do teoretycznego poznania kultury muzycznej Bliskiego Wschodu i publikacją artykułów prasowych wyjaśniających pojęcie *makam*, opartą na nim teorię muzyki synagogalnej czy omawiających antyczne źródła muzyki żydowskiej<sup>26</sup>.

<sup>19</sup> I. Bronner, *Cykady nad Wisłą i Jordanem*, Kraków 1991, s. 19. Zob. też: M. Regev, E. Seroussi, *Popular Music and National Culture in Israel*, Berkeley, Los Angeles–Londyn 2004, s. 49–70.

<sup>20</sup> „Chwila” (Lwów) 1919, nr 296, s. 6.

<sup>21</sup> „Chwila” (Lwów) 1930, nr 3914, s. 15; A. Plohn, *Z Sali koncertowej. Koncert muzyki żydowskiej*, *ibidem*, 1933, nr 5112, s. 2; *ibidem*, 1935, nr 5805, s. 10.

<sup>22</sup> *Techezakna*, wyk. I. Bacon, online: <https://youtu.be/kLellVta8RE> (dostęp: 6.01.2020).

<sup>23</sup> „Chwila” (Lwów) 1928, nr 3176, s. 8; *Wieczór pieśni żydowskich*, *ibidem*, 1928, nr 3314, s. 14; H. Heschels, *Dulickaja. Pieśniarka żydowska*, *ibidem*, 1928, nr 3423, s. 5; *ibidem*, 1933, nr 5294, s. 10; *Wieczór Chajele Grober*, *ibidem*, 1936, nr 6129, s. 8; *ibidem*, 1938, nr 6897, s. 10; „Nowy Dziennik” (Kraków) 1929, nr 296, s. 4; *ibidem*, 1933, nr 50, s. 10; *ibidem*, 1933, nr 105, s. 11; *ibidem*, 1936, nr 93, s. 15; *ibidem*, 1938, nr 87, s. 12; *ibidem*, 1938, nr 317, s. 11.

<sup>24</sup> „Nowy Dziennik” (Kraków) 1933, nr 92, s. 10; *ibidem*, 1934, nr 87, s. 6; *ibidem*, 1934, nr 129, s. 15.

<sup>25</sup> M. Kanfer, *Wieczór pieśniarki jemenickiej, Brachy Zfiry*, „Nowy Dziennik” (Kraków) 1929, nr 279, s. 7.

<sup>26</sup> F. Sonnenscheinówna, *Z wieczoru pieśni żydowskiej*, „Nowy Dziennik” (Kraków) 1919, nr 151, s. 3; P. Anhalt, *Muzyka synagogalna*, „Nowy Dziennik” (Kraków) 1929, nr 294, s. 6; *idem*, *Pieśni chaluców w Palestynie. Próba charakterystyki*, „Nowy Dziennik” (Kraków) 1930, nr 289, s. 9.

W tworzenie nowej tradycji hebrajskiej włączali się lokalni kompozytorzy. Pieśni wzywające do walki o państwo żydowskie i oswajające słuchaczy z nowymi hebrajskimi toposami kultury żydowskiej tworzył rzeszowianin Nachum Sternheim. W swoich pieśniach miłosnych zastępował imiona w jidysz hebrajskimi, w pieśniach chanukowych nawiązywał do powstania Machabeuszy, tworzył hebrajski repertuar patriotyczny, choć jednocześnie muzycznie opracowywał swoje teksty – jak na kompozytora diaspory przystało – w jidysz i z wykorzystaniem idiomu muzyki ludowej Żydów wschodnioeuropejskich, szczególnie melodii chasydzkich<sup>27</sup>. Na 2-, 4- lub 6-głosowy chór opracowywał pieśni palestyńskie Paweł Anhalt, dyrygent krakowskiego chóru „Akiby”, a jednocześnie świeżo upieczony absolwent krakowskiej muzykologii, autor pracy magisterskiej poświęconej rozwojowi pojęć harmonicznym i fortepianowego *Mazurka*, którego ludową melodykę opatrzył bogatą w dysonanse harmoniką<sup>28</sup>. Z galicyjskiego Złoczowa pochodził też autor tekstu obecnego hymnu Izraela, *Hatikwa*, Naftali Herc Imber, którego słowa o „nadziei na bycie wolnym narodem w Syjonie żywej tak długo, jak długo bije żydowskie serce” są czytelnym echem deklaracji zawartej w *Mazurku Dąbrowskiego*: „jeszcze Polska nie zginęła, póki my żyjemy”<sup>29</sup>.

Wśród podobnych przykładów tworzenia nowej kultury hebrajskiej w języku lokalnym znalazły się imponujące wystawienia tłumaczonych na język hebrajski oper, jak zrealizowanej w roku 1927 przez Żydowskie Towarzystwo Muzyczno-Dramatyczne „Bar Kochba” w Stanisławowie *Aidy* Verdiego czy wystawionej (fragmentarycznie) 10 lat później siłami Żydowskiego Towarzystwa Artystyczno-Literackiego we Lwowie *Cavallerii Rusticany* P. Mascagniego<sup>30</sup>. Odwrotnie, zdarzało się też, że hebraizowano język muzyczny dzieł kompozytorów diaspory, tak jak w przypadku operetek

---

<sup>27</sup> Np. w pieśniach: *Chanuke lid*, *Rochl mewako*, *In majn land*, *Malkele*, *Legionen marsz*. Zob. G. Flam, D. Noy, *Hobn mir a nigndl*, Jerozolima 2000, s. 36–37, 47–48, 86–92, 112–114.

<sup>28</sup> *Wieczór pieśni i muzyki palestyńskiej*, „Nowy Dziennik” (Kraków) 1933, nr 30, s. 4; M. Drobner, *Krakowska muzykologia*, w: *Kraków muzyczny 1918–1939*, red. M. Drobner, T. Przybylski, Kraków 1980, s. 171; P. Anhalt, *Mazurek*, Kraków [ca. 1930], A. Piwarski i S-ka, online:

<http://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/plain-content?id=138312> (dostęp: 28.02.2017).

<sup>29</sup> E. Seroussi, *Hatikvah: Conceptions, Reception and Reflections*, „Yuval” 2015, vol. 9, online: <https://jewish-music.huji.ac.il/yuval/22482> (dostęp: 6.01.2020).

<sup>30</sup> A. Plohn, „*Aida*” po żydowsku, „Chwila” (Lwów) 1927, nr 2924, s. 7; *ibidem*, 1937, nr 6432, s. 13.

Abrahama Goldfadena, których „tyrolskie tryle, wiedeńskie marsze, polskie mazury” poddawano orientalizacji, by odpowiadały bliskowschodniej scenerii dzieła<sup>31</sup>. Tym samym działania żydowskich muzyków dążących do unarodowienia własnej kultury muzycznej modyfikowały i wzbogacały lokalny język muzyczny, być może działały także inspirująco na inicjatywy takie, jak koncert muzyki wschodniej, indyjskiej i hebrajskiej, zorganizowany przez orkiestrę 20 pp. Ziemi Krakowskiej w krakowskim Domu Żołnierza<sup>32</sup>.

Choć syjonizm wpłynął na organizację życia muzycznego Żydów galicyjskich, i to syjoniści byli najczęściej założycielami żydowskich stowarzyszeń muzycznych w Galicji powstających tu od pierwszych lat XX w.<sup>33</sup>, to nie zdominował on zupełnie życia muzycznego. **Upolitycznienie życia muzycznego** było znacznie szerszym zjawiskiem. Różnorodność światopoglądowa lokalnej społeczności żydowskiej znalazła odzwierciedlenie w różnorodności repertuaru muzycznego uprawianego przez różne, niekiedy skonfliktowane z sobą grupy ludności<sup>34</sup>. Stąd obok syjonistów, a właściwie w opozycji wobec syjonizmu, własne życie muzyczne prowadzili żydowscy socjaliści. Na szczególną uwagę zasługują bundyści, którzy łączyli ideę socjalistyczną z narodową, proklamując kultywowanie kultury jidysz (w odróżnieniu od hebrajskiej) w ramach żydowskiej autonomii narodowo-kulturalnej w diasporze (nie w państwie żydowskim)<sup>35</sup>.

Bund nie cieszył się szczególnym poparciem w Galicji. Zbyt słabo uprzemysłowiony region nie stwarzał warunków do rozwoju klasy robotniczej, z której rekrutowali się bundyści. Stąd niewiele było galicyjskich instytucji kulturalnych tworzonych przez żydowskich socjalistów. A i te istniejące spotykały się z brakiem zainteresowania bądź dezaprobatą przedstawicieli silniejszych frakcji politycznych. Krytykowano twórczość socjalistycznych kompozytorów wykonywaną przez sympatyzujące z so-

<sup>31</sup> *Sulamit in der offfihung fun WIKT in Lemberg*, „Najer Morgen” (Lwów) 1939, nr 1, s. 3.

<sup>32</sup> „Nowy Dziennik” (Kraków) 1929, nr 321, s. 8.

<sup>33</sup> Zob. S. Jakubczyk-Ślęczka, *Jewish Music Organizations...*, s. 343.

<sup>34</sup> Zob. C. Brzoza, *Żydowska mozaika polityczna w Polsce 1917–1927 (wybór dokumentów)*, Kraków 2003; *idem*, *Żydowskie partie polityczne w Polsce: 1918–1927 (wybór dokumentów)*, Kraków 1994; T. Gąsowski, *Między gettem a światem...*

<sup>35</sup> Zob. J. Żyndul, *Państwo w Państwie?...*; M. Kozłowska, *Świetlana przyszłość? Żydowski Związek Młodzieżowy Cukunft wobec wyzwań międzywojennej Polski*, Kraków–Budapeszt 2015.

cializmem zespoły, jak np. kompozycje Gelbarta wykonane przez chór Towarzystwa im. Pereca w Tarnowie. Recenzent tarnowskiego „Tygodnika Żydowskiego” zarzucił kompozytorowi „naśladowanie Schuberta (o ile to potrafi)”, a zespołowi „dyletancki poziom” wykonawstwa<sup>36</sup>. Tymczasem sprawozdawca „Nowego Dziennika” uznał koncert za „na ogół udany”<sup>37</sup>. Wobec rozbieżności oceny tego samego wydarzenia wypada postawić pytanie, czy opierała się ona na kryteriach estetycznych, czy pozamuzycznych, np. politycznych? Do ciekawszych przykładów muzycznej krytyki socjalistów zaliczyć też można chanukowy skecz Poalej Agudat Israel (religijnych robotników) z Krakowa z 1928 r., w którym drwili z socjalistycznej pogardy dla żydowskiej tradycji religijnej, prezentując „prawdziwy zupełnie proletariacki Seudat Melawe Malke, [podczas którego] część utalentowanych towarzyszy sparodiowała na bardzo udany i dowcipny sposób współczesnych bundystów i socjalistów z ich wielką żydowską biegłością”<sup>38</sup>.

Krytykę socjalistów padającą z ust ortodoksyjnych robotników powinniśmy chyba potraktować jako znamienne dla Galicji. Wymownie poświadcza ona silną religijność i przywiązanie do lokalnych tradycji, które wydają się istotną, wręcz nadrzędną wartością w myśli i praktycznej aktywności Żydów galicyjskich. Nawet walka o prawa robotników nie była w stanie połączyć walczących o nie grup, gdy w grę wchodził wybór między religijnością a jej brakiem. Szacunek dla tych wartości nie był też oznaką zacofania, które Europa Zachodnia przypisywała Żydom Europy Środkowo-Wschodniej, a które było wpisane w używane w odniesieniu do nich określenie *Ostjuden*. Z perspektywy Galicji i Europy Wschodniej kultywowanie tradycji, w tym **przywiązanie do tradycji muzycznych diaspory**, było świadomym wyborem i wyrazem dumy narodowej.

Jeśli zatem socjaliści zdobyli popularność jako artyści wśród ogółu społeczności żydowskiej Galicji, to dlatego, że ich działania wyrażały troskę o zachowanie wschodnioeuropejskiego rysu żydowskiej tożsamości i wspólne dziedzictwo kulturowe Żydów diaspory, ich wspólnej tra-

---

<sup>36</sup> *Występ chóru mieszanego Stow. im. Pereca*, „Tygodnik Żydowski” (Tanów) 1930, nr 16, s. 3.

<sup>37</sup> „Nowy Dziennik” (Kraków) 1930, nr 111, s. 8.

<sup>38</sup> *Chanuke fejerung in der Poalej Agudas Syjon in Kroke*, „Di Jidisze sztime” (Kraków) 1928, nr 11, s. 4. Przekłady cytatów z języka jidysz zostały w tym artykule dokonane przez autorkę.

dycji historycznej. Doskonałym tego przykładem jest historia Mordechaja Gebirtiga, ikony przedwojennej muzyki tradycyjnej Żydów polskich, autora pieśni ludowych, teatralnych, a także ludowych operetek oraz mniej znanych wierszy i pieśni o wymowie antyreligijnej i socjalistycznej<sup>39</sup>. Popularny i otoczony legendą był już za życia, kreowany już wówczas na ludowego wieszca, o którym przewodniczący krakowskiego ŻTM pisał, że „utrafia (...) odpowiednią melodię wypływającą z (...) dziedzictwa ludu bezwiednie, bez znajomości jakichkolwiek zasad budowy muzycznej, «tak jak ptak śpiewa»”<sup>40</sup>. Był ceniony jako kronikarz życia żydowskiego, który „skupia w swej sztuce wszystkie te wzruszające, proste i codzienne marzenia, wzloty, cierpienia i radości, jakie przeżywa dzisiejszy Żyd w ulicy żydowskiej; dzieło Gebirtiga staje się przez to niejako dokumentem chwili”<sup>41</sup>.

Gebirtig rzeczywiście zasłużył się dla zachowania żydowskiej tradycji muzycznej, którą się inspirował i którą modernizował. Wykonał jakby drugi etap prac bundystów w dziedzinie kultury. Tak jak zadaniem każdego członka Bundu było zbieranie folkloru, której to czynności bundyści nadali nawet własną nazwę, „zamlen” (jid. „zbierać”)<sup>42</sup>, tak Gebirtig dokonał jeszcze jego aktualizacji, wypowiadając się na tematy aktualne i łącząc język muzyki ludowej z gatunkami muzyki popularnej, by w ten sposób uczynić swój repertuar atrakcyjnym dla współczesnych słuchaczy i stworzyć warunki konieczne dla jego przetrwania. Podobną pracę wykonał też wspomniany już Mikhl Gelbart, wykonywany w Galicji kompozytor socjalistyczny pochodzący z regionu łódzkiego. Począwszy od drugiej dekady XX w. Gelbart z powodzeniem popularyzował wschodnioeuropejski folklor muzyczny w Ameryce. Tam pisał inspirowane nim pieśni dla żydowskiego Koła Robotniczego, które przyciągało przybywających z Europy bundystów<sup>43</sup>.

Życie muzyczne i repertuar Żydów galicyjskich wypełniały też wpływy lokalne. Zachodząca w Galicji konwergencja kultur stanowi jeden

<sup>39</sup> N. Gross, *Mordechaj Gebirtig. Bard z Kazimierza*, Kraków, Budapeszt 2012, s. 55–66.

<sup>40</sup> H. Apte, *Mordechaj Gebirtig. Żydowski piosenkarz i poeta ludowy*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 305, s. 7.

<sup>41</sup> H. Apte, *Z sali koncertowej. Akademia jubileuszowa ku czci Mordechaja Gebirtiga*, „Nowy Dziennik” 1934, nr 25, s. 11.

<sup>42</sup> M. Kozłowska, *Wandering Jews: camping culture and Jewish socialist youth in interwar Poland*, „Jewish Culture and History” 2015, nr 3, s. 242–253.

<sup>43</sup> *Gelbart Mikhl*, strona internetowa Milken Archive of Jewish Music, online: <https://www.milkenarchive.org/artists/view/mikhl-gelbart/> (dostęp: 7.01.2021).

z najciekawszych i najpiękniejszych wątków historii muzyki tego regionu. **Europeizacja i polonizacja kultury muzycznej Żydów galicyjskich** wyrażała się w świadomym budowaniu nowoczesnego życia muzycznego i jego zrębów instytucjonalnych na modelu europejskim. Żydowskie towarzystwa muzyczne stanowiły w swej istocie połączenie modelu nowoczesnej świeckiej instytucji życia muzycznego z wrażliwością członków rodzimej społeczności. Organizowały autonomiczne, niepodporządkowane życiu religijnemu wydarzenia muzyczne, samodzielnie zarządzane, niepodległe zwierzchnictwu przedstawicieli większości narodowej II RP życie koncertowe, formowały własne zespoły muzyczne kształtowane na wzór europejski i przybierające formy chórów, orkiestr czy zespołów kameralnych złożonych z muzyków żydowskich, a w końcu promowały własny repertuar, dzieła tworzone przez kompozytorów żydowskich oraz takie, które odpowiadały rodzimym wartościom, a więc np. nie wykonywano nieżydowskich dzieł religijnych.

Działalność żydowskich stowarzyszeń muzycznych pozwala, przekornie, zaobserwować skalę polonizacji i akulturacji muzyków żydowskich Galicji. Okazuje się, że muzycy, którzy przez członkostwo w żydowskich organizacjach muzycznych potwierdzili swoje poczucie przynależności do żydowskiej społeczności, nie uznawali już za konieczne wypowiedanie się w języku żydowskim w tworzonej przez siebie muzyce. Prawdopodobnie żaden z członków krakowskiego ŻTM i wspomnianych już krakowskich kompozytorów żydowskich nie komponował żydowskiej muzyki narodowej. Wręcz przeciwnie, zaangażowany w wykonawstwo muzyki hebrajskiej na antenie krakowskiej radiostacji Wilhelm Mantel spełniał się jako profesor Instytutu Muzycznego, współzałożyciel i członek Stowarzyszenia Młodych Muzyków, dyrygent, prelegent i twórca muzyki absolutnej, o której wartości miała świadczyć jej ekspresywność i kunszt formalny, a nie narodowa treść dzieła<sup>44</sup>. Z kolei jedyną wydaną kompozycją kierownika chóru krakowskiej „Akiby” Pawła Anhalta jest jego stylizacja ludowego *Mazurka*<sup>45</sup>.

Z drugiej strony Stanisława Lipskiego uznaje się za jednego z najwybitniejszych przedstawicieli twórców polskiej liryki wokalne komponowa-

---

<sup>44</sup> „Nowy Dziennik” (Kraków) 1937, nr 133, s. 10; L.T. Błaszczuk, *Żydzi w kulturze muzycznej ziem polskich w XIX i XX wieku: słownik biograficzny*, Warszawa 2014, s. 169; *Kraków Muzyczny 1918–1939...*, s. 261.

<sup>45</sup> P. Anhalt, *Mazurek...*

nej do słów młodopolskich poetów<sup>46</sup>. A jednocześnie nie można odmówić mu poczucia żydowskiej tożsamości i troski o rozwój życia muzycznego rodzimej społeczności, skoro życie prywatne i religijne związał z krakowskim Templem, zaś zawodowe dzielił między polskie i żydowskie instytucje muzyczne. Począwszy od 1928 r., bacznie śledził i angażował się w działalność krakowskiego ŻTM, a po jego śmierci Henryk Apte pisał o nim: „interesował się (...) rozwojem muzyki żydowskiej, wykazując zrozumienie dla jej postępu i w Żyd.[owskim] Tow.[arzystwie] Muzycznym w Krakowie był stałym słuchaczem na wszystkich premierach”<sup>47</sup>.

Zaangażowanie Żydów galicyjskich w publiczne życie muzyczne sięgnęło apogeum w działaniach tych jednostek, które nie tylko potrafiły biele poruszać się w europejskiej kulturze muzycznej, ale stały się liderami lokalnych środowisk muzycznych. W przypadku Galicji kryterium to spełnia szereg muzyków-wirtuozów, w tym światowej sławy wykonawców, a także osiagających międzynarodową sławę kompozytorów, jak Bronisław Gimpel, Jakub Gimpel, Leopold Muenzer, Józef Koffler, Karol Rathaus, Irving Wassermann, Juliusz Chajes i inni<sup>48</sup>. Muzycy żydowscy niejednokrotnie zwracali uwagę lokalnych środowisk na najnowsze trendy w światowej kulturze muzycznej. Na łamach lwowskiej „Chwili” Alfred Plohn upominał się o wprowadzenie na deski lokalnych scen tańca nowoczesnego, który podobnie jak najnowsze trendy w dziedzinie tańca baletowego, miał być ignorowany przez kierowników lwowskich instytucji kulturalnych<sup>49</sup>. Józef Koffler i muzykolog Zofia Lissa byli prominentnymi członkami Towarzystwa Muzyki Współczesnej we Lwowie, on jako pierwszy polski dodekafonista, ona jako autorka pracy doktorskiej poświęconej harmonice dzieł Skriabina i sekretarz Towarzystwa, a w kolejnych dekadach wybitna polska muzykolog<sup>50</sup>.

<sup>46</sup> L.T. Błaszczak, *Żydzi w kulturze muzycznej Ziemi Polskiej...*, s. 162; J. Marczyńska, *Lipski Stanisław Samuel*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM*, t. 5..., s. 366–367.

<sup>47</sup> H. Apte, *Błp. prof. Stanisław Lipski*, „Nowy Dziennik” (Kraków) 1937, nr 276, s. 14. Zob. też: S. Jakubczyk-Ślęczka, *Musical Life of the Jewish Community in Interwar Galicia. The Problem of Identity of Jewish Musicians*, „Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ” 2017, nr 3 (34), s. 135–157.

<sup>48</sup> S. Jakubczyk-Ślęczka, *Żydowskie środowisko muzyczne międzywojennego Lwowa...*, s. 245–254; A. Plohn, *Muzyka we Lwowie a Żydzi...*, s. 1–24; H. Apte, *Udział Żydów w muzyce*, w: *Udział Żydów w kulturze*, t. 1, Kraków 1938, s. 68–71.

<sup>49</sup> A. Plohn, *Nowoczesny taniec*, „Chwila” (Lwów) 1926, nr 2553, s. 9.

<sup>50</sup> M. Gołąb, *Koffler Józef*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM*, t. 5..., s. 129–133; E. Dziębowska, *Lissa Zofia*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM*, t. 5..., s. 368–370. Zob. też:

Wtórowali im żydowscy krytycy muzyczni, którzy na łamach lokalnej prasy apelowali o możliwość zapoznania się z nowymi kierunkami muzycznymi w praktyce lokalnego życia koncertowego<sup>51</sup>. Na apele odpowiadali żydowscy wykonawcy, którzy swoje występy poprzedzali stosownymi prelekcjami wprowadzającymi w tematykę i ukształtowanie formalne prezentowanych dzieł<sup>52</sup>.

Muzycy żydowscy uczestniczyli także w kulturze popularnej. Zakładali pierwsze w międzywojennej Polsce jazzbandy, wśród nich zespoły The Jolly Boys, Rosner Jazz and Tango Orchestra, Szał, Silver Jazz, The King Jazz działające w Krakowie. Tutaj też otworzono w 1933 r. z inicjatywy Kazimierza Meyerholda pierwszy w Polsce wydział muzyki jazzowej przy Szkole Muzycznej im. W. Żeleńskiego<sup>53</sup>. Ze Lwowa pochodził autor ponad 2000 tekstów popularnych w skali całego kraju piosenek, wierszy niejednokrotnie sławiących uroki życia w rodzinnym mieście, a także licznych sztuk teatralnych Marian Hemar (właśc. Jan Marian Heschel)<sup>54</sup>. Gatunki muzyki popularnej przenikały do muzyki tradycyjnej. Wykorzystywali je ludowi pieśniarze i instrumentalści, którzy zasłyszane w radio melodie wcielali do własnego repertuaru<sup>55</sup>.

Procesy akulturacji oddziaływały na całe życie muzyczne Żydów galicyjskich. Zadecydowały o kierunku **modernizacji żydowskiej tradycji muzycznej**. Jak pisał w Krakowie Izaak Lust: „postępujący zanik ortodoksji stawia [Żydów] wobec dylematu zatracenia własnej kultury muzycznej – lub przekształcenia jej we współczesne formy muzyki artystycznej”<sup>56</sup>. Stąd świadomie bądź intuicyjnie modernizowano tzw. muzykę żydowską, poczynając od samego jej trzonu – muzyki synagogałnej. Już w XIX w. na fali

---

M. Gołąb, *Garść informacji o Józefie Kofflerze i jego rodzinie z ksiąg metrykalnych gminy żydowskiej w Stryju*, „Muzyka” 2007, nr 2, s. 61–73; S. Jakubczyk-Ślęczka, *Musical Life of the Jewish Community...*, s. 144; M. Piekarski, *Muzyka we Lwowie: Od Mozarta do Majerskiego. Kompozytorzy, muzycy, instytucje*, Warszawa 2018, s. 288–291, 296–298.

<sup>51</sup> A. Płohn, *Nowe prądy w muzyce*, „Chwila” (Lwów) 1920, nr 606, s. 3–4.

<sup>52</sup> H. Apte, *Wieczór sonat współczesnych*, „Nowy Dziennik” (Kraków) 1939, nr 116, s. 19.

<sup>53</sup> Zob. K. Karpiński, *Był jazz. Krzyk jazz-bandu w międzywojennej Polsce*, Kraków 2014.

<sup>54</sup> *Hemar Marian*, w: *Encyklopedia PWN*, online: <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Hemar-Marian;3910923.html> (dostęp: 18.01.2021).

<sup>55</sup> Zob. S. Jakubczyk-Ślęczka, *Życie muzyczne społeczności żydowskiej...*, s. 201–217.

<sup>56</sup> I. Lust, *O muzykę żydowską*, „Nowy Dziennik” (Kraków) 1929, nr 263, s. 11.

zainteresowania reformą liturgii prowadzoną w Europie Zachodniej w galicyjskich synagogach postępowych zaadaptowano tworzono dla synagog austriackich, niemieckich czy francuskich dzieła Salomona Sulzera, Louisa Lewandowskiego i Samuela Naumbourga. We Lwowie rozwinęła się swoista „sulzermania”<sup>57</sup>. Dzieła wymienionych twórców wykonywano także w krakowskim Tempelu<sup>58</sup>. Odróżniał je od muzyki tradycyjnej ład formalny i harmonia właściwa muzyce artystycznej Europy. Wymagały one od wykonawców, kantora i chóru, ścisłego podążania za partyturą, eliminując tym samym dotychczasową praktykę nieskoordynowanej melorecytacji modlitw liturgicznych rozpoczynanych i wykonywanych w dowolnym momencie i w dowolnym tempie przez każdego ze zgromadzonych w synagodze mężczyzn. Realizowały postulaty Haskali, nadając liturgii synagogalnej walory estetyczne.

Niezwykle interesujące w życiu muzycznym Żydów galicyjskich jest to, że nie tylko wykształcona inteligencja żydowska skupiona w galicyjskich synagogach postępowych poddała reformie oprawę muzyczną własnej liturgii. Modernizacja muzyki tradycyjnej postępowala na jeszcze większą skalę w środowisku ortodoksyjnym, które tej tradycji strzegło. Podczas gdy środowiska postępowe nie wykształciły własnych kompozytorów muzyki synagogalnej, zrobiła to galicyjska ortodoksja, a zwolennicy postępu zaadaptowali jej muzykę skomponowaną przez ortodoksyjnych chazanów, tym bardziej że podzielali oni potrzeby estetyczne środowiska postępowego. Stąd w ortodoksyjnej lwowskiej synagodze Przedmiejskiej kompozycje liturgiczne wzorowane na muzyce Bacha i Haendla pisał tamtejszy kantor Baruch Kinstler (1846–1934). Opracowania muzyczne tekstów liturgicznych wzorowane na operze francuskiej, szczególnie dziełach Jehudy Halevy’ego i Giacomo Meyerbeera, tworzył kantor synagogi Miejskiej, Baruch Schorr (1832–1904)<sup>59</sup>. Te ostatnie po dziś dzień używane są w synagogach, dla których ocalił je syn Barucha Schorra, Israel, wydając dzieła ojca w Ameryce w 1906 r.<sup>60</sup> Kompozycje Kinstlera, nigdy niewydane, czekają na swoje odrodzenie. Twórczość obu udowodniła jednak, że język muzyczny otoczenia wszedł na tyle głęboko w myśl i praktykę życia

<sup>57</sup> M. Bałaban, *Historia lwowskiej synagogi postępowej*, Lwów 1937, s. 107.

<sup>58</sup> S. Jakubczyk-Ślęczka, *Reforma żydowskiej muzyki liturgicznej w Galicji na przełomie XIX i XX wieku*, „Studia Judaica” 2019, nr 2, s. 246–249.

<sup>59</sup> A. Plohn, *Muzyka we Lwowie a Żydzi...*, s. 14–15.

<sup>60</sup> B. Schorr, *N’ginoth Baruch Schorr*, red. I. Schorr, Nowy Jork 1906.

muzycznego Żydów galicyjskich, że stał się nawet elementem języka praktyk religijnych.

Muzyka europejska poddana reinterpretacji, przeniesiona w nowy kontekst historyczno-społeczny, stała się też nową formą komunikacji wewnątrzkulturowej w społeczności żydowskiej. Wymownie potwierdza to przykład obchodów Chanuki we Lwowie z 1920 r. Zorganizowany przez Żydowski Fundusz Narodowy „Wieczór makabeuszowski” miał wydźwięk wyraźnie syjonistyczny. Podobnie jak wszystkie chanukowe celebracje organizowane przez syjonistów w tym okresie był wydarzeniem nie tylko o charakterze religijnym, ale i patriotycznym. Wspominając narodowyzwoleńcze powstanie Machabeuszów przeciw Grekom z lat 167–160 p.n.e., syjoniści nie tyle wspominali cud odnowienia Świątyni Jerozolimskiej, ile wzywali do nowego wysiłku na rzecz utworzenia państwa żydowskiego w XX w. Muzycznie wyraził ten postulat Henryk Guensberg, który zaapelował o żydowski patriotyzm, wykonując *Etiudę rewolucyjną* F. Chopina i *VIII Rapsodię węgierską* F. Liszta, dwa dzieła, które legły u podstaw historii polskiej i węgierskiej szkoły narodowej w muzyce<sup>61</sup>.

Wydarzenie to symbolicznie pokazuje, w jaki sposób europejska myśl narodowa i ewoluujące z niej doświadczenie patriotyzmu bywało przenieszone na grunt kultury żydowskiej. Okazuje się, że dla Guensberga – jako Żyda – naturalnym językiem mówienia o własnym doświadczeniu patriotyzmu był język polski, węgierski, generalnie: język muzyczny Europy. Trudno w tym miejscu nie pomyśleć, że to, co w założeniach programowych ŻTM we Lwowie postrzegamy jako postulat teoretyczny, a więc chęć udowodnienia pokrewieństwa duchowego Żydów i Europejczyków, było w rzeczywistości nie tyle celem jego polityki kulturalnej, ile stanem faktycznym. Pozostało tylko przekonanie nieżydowskiego otoczenia o autentyczności nowej autoidentyfikacji, a także uświadomienie mu problemu odmiennego i niesprawiedliwego traktowania Żydów w porównaniu z reprezentantami europejskich większości narodowych<sup>62</sup>.

<sup>61</sup> „Chwila” (Lwów) 1920, nr 683, s. 6.

<sup>62</sup> Zjawisko allosemityzmu analizowali m.in.: A. Sandauer, *O sytuacji pisarza polskiego pochodzenia żydowskiego w XX wieku (rzecz, którą nie ja powinienem był napisać...)*, Warszawa 1982; Z. Bauman, *Allosemitism: Premodern, Modern, Postmodern*, w: *Modernity, Culture, and „the Jew”*, red. B. Cheyette and L. Marcus, Cambridge 1998, s. 143–156; R.K. Merton, *Samospelniające się proroctwo*, w: *Socjologia. Lektury*, red. P. Sztompka, M. Kucia, Kraków 2005, s. 361–373.

## Żydowski repertuar muzyczny w Galicji

Czy przemiany, jakie zachodziły w życiu muzycznym Żydów galicyjskich pod wpływem kontaktu z nieżydowskim otoczeniem, zaowocowały trwałymi zmianami muzycznymi? Czy doprowadziły do wykształcenia nowego, unikatowego repertuaru muzycznego, który nie mógłby powstać w żadnym innym miejscu świata? Z pewnością czynniki geograficzne i historyczne sprawiły, że traktowany jako zbiór – żydowski **repertuar muzyczny Galicji jest unikatowy**. Powstały na bazie tradycji wspólnej Żydom aszkenazyjskim przywiezionej tu przez pierwszych żydowskich osadników z zachodu Europy, zawierał melodie funkcjonujące jak niemal paneuropejski kod kulturowy, który umożliwiał Żydom zamieszkującym różne rejony kontynentu uczestniczenie we wspólnej liturgii synagogałnej i pozaliturgicznych praktykach religijnych. To była ta część repertuaru Żydów galicyjskich, która odróżniała ich od lokalnego otoczenia, która stanowiła o jego „żydowskości”, choć jednocześnie nosiła już ślady naleciałości bizantyjskich i zachodnio-europejskich przejawiające się w obecności form i melodii zaczerpniętych z greckich hymnów, francuskich ballad czy niemieckich pieśni<sup>63</sup>.

Na tę warstwę dziedzictwa o proveniencji antycznej i średniowiecznej nałożyły się teraz **wpływy lokalne**. Niektóre pieśni paraliturgiczne zostały w Polsce upodobnione do repertuaru lokalnego, np. rytm poloneza odnajdujemy w towarzyszącej ceremonii Hawdali pieśni *Elijahu ha-nawi*<sup>64</sup>. W XVI w. repertuar miejscowych cechów muzycznych został zaadaptowany do oprawy uroczystości żydowskich, szczególnie wesel, którym członkowie cechów akompaniowali. W wieku kolejnym przejęli go natomiast muzycy tworzący pierwsze żydowskie organizacje muzyczne, którzy sami zaczęli wykonywać „muzykę pańską” na własnych uroczystościach weselnych, kiedy zabroniono tego chrześcijanom<sup>65</sup>.

<sup>63</sup> H. Avenary, B. Bayer, *Music*, w: *Encyclopedia Judaica*, t. 14, red. F. Skolnik, Jerozolim 2007, s. 636–701; Ph. Bohlman, *Jewish Music and Modernity*, Oxford 2008, s. 4–34; E. Werner, *A Voice Still Heard... The Sacred Songs of the Ashkenazic Jews*, University Park, Londyn 1976, s. 87–104.

<sup>64</sup> E. Werner, *A Voice Still Heard... The Sacred Songs of the Ashkenazic Jews...*, s. 128–146.

<sup>65</sup> Z. Chaniecki, *Organizacje zawodowe muzyków na ziemiach polskich do końca XVIII wieku*, Kraków 1980, s. 38–41, 92–97. Według informacji podanych przez Chanieckiego najstarszy znany na ziemiach polskich cech żydowski istniał już w 1629 r. we Lwowie.

Trwale miejsce w repertuarze żydowskim zajęły także melodie taneczne powstałe w Europie Południowo-Wschodniej, które dotarły na Podkarpacie w XVII w. wraz z ich żydowskimi wykonawcami wędrującymi tędy szlakiem handlowym wiodącym z **Balkanów** na zachód Europy, a który reprezentują podtrzymywane jeszcze przez współczesnych wykonawców żydowskiej muzyki tradycyjnej bułgary, sirby czy terkisze<sup>66</sup>. Do żydowskiego rytuału na stałe weszły **rumuńskie** doiny, które śpiewnie recytował badchen podczas rytuału *kale bezecn* bezpośrednio poprzedzającego zaślubiny młodej pary pod *chupą*<sup>67</sup>. Były też nieodłącznym składnikiem suit tanecznych klezmerów, a niejednokrotnie funkcjonowały także jako żydowskie pieśni ludowe z podłożonym do nich tekstem w jidysz<sup>68</sup>.

Z kultury muzycznej Ukrainy przejęto skalę dorycką z podwyższonym IV stopniem, zwaną przez współczesnych teoretyków muzyki żydowskiej ukraińsko-dorycką (lub modus Miszeberach)<sup>69</sup>. Skalę tę zaadaptowano zarówno w żydowskiej muzyce ludowej, jak i w kompozycjach tworzonych dla synagogi. Tym samym wniknęła ona nie tylko do praktyki muzycznej, ale też teorii muzyki żydowskiej. Śpiewy **rusińskie** były też prawdopodobnym źródłem inspiracji pojawiających się w niektórych żydowskich piosenkach ludowych zdwojeń tercjowych, jak np. w deklamacyjnej piosence *Wos wet zajn, az Mesziach wet kumen?*<sup>70</sup>. Być może stanowiły je też w przypadku spontanicznie tworzonej w synagogach harmonizacji melodii liturgicznych polegających na dwojeniu partii kantora w wyśpiewywanych ponad nią tercjach lub sekstach przez towarzyszącego mu chłopca (sopran) i dodawaniu podstawy harmoniczej przez dorosłe-

---

<sup>66</sup> P. Dahlig, *Jankiel – historia, poezja, codzienność*, „Muzykalia XIII. Judaica 4” (czasopismo internetowe) 2012, online: [http://demusica.edu.pl/wp-content/uploads/2019/07/dahlig\\_muzykalia\\_13\\_judaica\\_43.pdf](http://demusica.edu.pl/wp-content/uploads/2019/07/dahlig_muzykalia_13_judaica_43.pdf) (dostęp: 11.01.2021); H. Sapoznik, *The Compleat Klezmer*, Nowy Jork 1988, s. 19–20.

<sup>67</sup> C. Segelstein, J. Horowitz, *Kale Bazetsns and Doinas*, 2004, s. I–VII.

<sup>68</sup> Zob. *A Pastachl*, w: *Folks-lider fun M. Kipnis un Z. Zeligfeld koncert-repertuar*, Warszawa 1930, s. 129–130.

<sup>69</sup> Ch. Davidson, *Immunim Benusah Hatefillah I. A Study Text and Workbook for the Jewish Prayer Modes*, Elkins Park, Pennsylvania 1996, s. 29–32. Skala ukraińsko-dorycka jest tożsama z omawianą w polskim piśmiennictwie muzykologicznym jedną z odmian skali cygańskiej. Również druga odmiana skali cygańskiej funkcjonuje w muzyce żydowskiej jako *frejgisz* (w muzyce synagogałnej przybiera postać modus *Ahawa Raba*). Zob. F. Wesołowski, *Zasady muzyki*, Kraków 2008, s. 144–145; Z. Lissa, *Zarys nauki o muzyce*, Warszawa–Rzeszów 2007, s. 99.

<sup>70</sup> *Folks-lider fun M. Kipnis un Z. Zeligfeld koncert-repertuar...*, s. 102–104.

go mężczyzną (bas)<sup>71</sup>. Wiele ukraińskich piosenek funkcjonowało w żydowskim repertuarze w postaci kontrafaktur, jak w słynnym przykładzie adaptacji ukraińskiej pieśni biesiadnej *Nje żuritsja chłopci*, która w chasydzkiej interpretacji stała się filozoficzną refleksją nad przemijaniem za tytułowaną *S'iz nito ken nechtn*.

Także **polski** repertuar muzyczny wzbogacił żydowską obrzędowość. Nie wahali się włączać krakowiaków do własnego repertuaru religijnego chasydzi. Wiele z nich znajdziemy wśród nagrań chasydów z położonej nieopodal Krakowa Bobowej<sup>72</sup>. Zachowany we wspomnieniach mieszkańca Radomyśla Wielkiego opis wystawionego ta purimszpilu poświadcza przebranie się jego bohaterów za mieszkańców regionu krakowskiego, użycie rymowanego tekstu w języku polskim, a także każe przypuszczać, że towarzyszący przedstawieniu skrzypek uzupełniał cały obraz, wygrywając krakowiaki<sup>73</sup>. Dodatkowym uwiarygodnieniem tego przypuszczenia jest opis praktyk mieszkańców Tłustego zachowany we wspomnieniach jednego z nich, w których pisał: „Podczas Purim nawet śpiewanie pieśni ukraińskich przy chasydzkim stole nie było niestosowne”<sup>74</sup>.

Wymiennosc repertuaru muzycznego wśród różnych grup etnicznych i narodowych zamieszkujących Galicję potwierdzają także współcześnie prowadzone badania i dokonywane nagrania muzyki tradycyjnej. Dyskusję na ten temat na gruncie polskim otworzył reportaż Andrzeja Bieńkowskiego *Muzyka żydowska w pamięci wiejskich muzykantów*, w którym jego autor utrwalił przedwojenne melodie żydowskie zapamiętane przez muzyków polskiej wsi. W ślad za tym projektem poszły następne, przede wszystkim nagrania polskich wykonawców muzyki tradycyjnej, którzy sięgnęli do tych samych źródeł i poszerzyli je o melodie żydowskie zapisane przez Oskara Kolberga. W ten sposób powstały albumy: *Muzikaim* Kapeli Witka Brody i *Czas wesela* Kapeli Niwińskich. W ten sam nurt zainteresowania

<sup>71</sup> Meszorerzy to śpiewacy towarzyszący kantorowi, zazwyczaj chłopiec – sopran (zw. singer) i mężczyzna – bas. Zob. też: S. Hrytsa, *Ukraine. Traditional Music*, w: *Grove Music Online*, online: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40470> (dostęp: 12.01.2021); G. Goldberg, *Between Tradition and Modernity. The High Holy Day Melodies of Minhag Ashkenaz According to Hazzan Maier Levi of Esslingens*, Jerozolima 2019, s. 43–45.

<sup>72</sup> Zob. np. *Nigun Rikud*, w: *Songs of the Bobover Chassidim*, vol. 1–2, Nowy Jork 1963, Collectors Guild.

<sup>73</sup> A. Gros, *Purim-szpilery in sztetl*, w: *Radomysl Rabati we-ha-sewiwa*, red. H. Harshonanim, Tel-Awiw 1965, s. 234–235.

<sup>74</sup> Za: Y. Strom, *The Book of Klezmer*, Chicago 2002, s. 314.

polsko-żydowskim dziedzictwem muzycznym wpisuje się płyta *Kolberg po żydowsku*<sup>75</sup>. Z kolei w 2015 r. ukazały się nagrania zespołu wykonującego żydowską muzykę tradycyjną *Veretski Pass Polyn: A Gilgul* zarejestrowane wspólnie z klarnecistą i badaczem żydowskiej muzyki tradycyjnej Joelem Rubinem, wśród których znalazły się żydowskie krakowiaki, polki, oberki, mazurki, kujawiaki, kozaki poznane w rodzinnych środowiskach wykonujących je muzyków lub zebrane w toku badań terenowych prowadzonych przez nich w środowisku żydowskim<sup>76</sup>. Wszystkie te projekty odślawiają ciekawe zjawisko „złożonej tożsamości” tych melodii, które różne grupy etniczne zamieszkujące niegdyś Galicję i inne obszary II RP uznałyby za przynależne do własnej kultury muzycznej.

Intrygującym przykładem dialogu międzykulturowego prowadzonego na gruncie życia muzycznego Galicji są też pieśni miłosne opowiadające historie miłości zakazanych, uczucia zrodzonego między reprezentantami różnych grup etnicznych i religijnych. Zdarza się, że zakochani wypowiadają się w nich, zwracając się do siebie w języku muzycznym osoby kochanej. Przykładem takiej pieśni jest *A Chawerte (Przyjaciółka)*, zwierzenia na temat zdradzonej miłości – prawdopodobnie żydowskiego chłopca do chrześcijańskiej dziewczyny – utrzymane w rytmice krakowiaka, czy *Bronczele*, w którym żydowski młodzieniec Berele w formie poloneza prosi ukochaną Broncię o spotkanie pod osłoną nocy<sup>77</sup>. Do tego nurtu nawiązał Mordechaj Gebirtig w piosence *Blumke, majn Židówke*, w której posłużył się rosyjską melodią ludową, opracowując wyznanie miłosne nie-żydowskiego chłopca do żydowskiej dziewczyny<sup>78</sup>.

Po ten sam wątek sięgali też twórcy **piosenki popularnej**, tzw. polskiej piosenki pochodzenia żydowskiego<sup>79</sup>, np. twórcy tanga *Rebeka*, które opowiada historię platonicznej miłości żydowskiej dziewczyny z małego miasteczka do nieświadomego istnienia jej uczucia, prawdopodobnie polskiego chłopca, przypadkowego klienta sklepu, w którym pracowa-

<sup>75</sup> *Muzikaim*, wyk. Kapela Brodów, Warszawa 2015; *Kolberg po żydowsku*, Warszawa 2016; *Czas wesela*, wyk. Kapela Niwińskich, Warszawa 2017.

<sup>76</sup> *Polyn. A gilgul*, wyk. Veretski Pass i Joel Rubin, USA 2015.

<sup>77</sup> *Folks-lider fun M. Kipnis un Z. Zeligfeld koncert-repertuar...*, s. 15–16, 21–22.

<sup>78</sup> M. Gebirtig, *Blumke, majn Židówke*, w: *Anthology of Yiddish Folk Songs*, t. 5, red. S. Leichter, Jerozolima 2000, s. 71–74.

<sup>79</sup> M. Gliński, *Polska piosenka pochodzenia żydowskiego*, strona internetowa Culture.pl, online: <https://culture.pl/pl/artukul/polska-piosenka-pochodzenia-zydowskiego> (dostęp: 20.01.2021).

ła. W kontekście omówionych ludowych pieśni miłosnych narzuca się pytanie – czym językiem jest tutaj tango? Polskiego chłopca, o którym opowiada żydowska dziewczyna? Odpowiedź na to pytanie wcale nie jest oczywista, skoro inny przebój okresu międzywojennego, także tango zatytułowane *Rachela*, opowiada o miłości żydowskiego chłopca do żydowskiej dziewczyny. Czy zatem język muzyki popularnej stał się nową, neutralną płaszczyzną porozumienia międzykulturowego? Co ciekawe, łączącą przedstawicieli różnych kultur nie tylko w sztuce, ale też w realnej współpracy na gruncie życia zawodowego. Obie piosenki wyszły bowiem spod piór żydowskich twórców, odpowiednio: Andrzeja Własta (właśc. Gustawa Baumrittera) i Zygmunta Białostockiego oraz B. Ralda<sup>80</sup> i Jakuba Swidlera, a śpiewali je polscy wykonawcy: Tadeusz Faliszewski i Mieczysław Fogg.

Podobną wymiennność repertuaru obserwujemy w twórczości Chune Wolfsthala, niegdyś lidera rodzinnej kapeli klezmerskiej w Tarnopolu, a od 1890 r. dyrektora muzycznego i kompozytora we lwowskim Teatrze Żydowskim<sup>81</sup>. Tworzona przez niego **żydowska operetka** łączy w sobie gatunki muzyczne reprezentatywne dla różnych kultur etnicznych i narodowych Galicji, a więc polonezy, mazury, kujawiaki, krakowiaki, frejlechy, sirby, bulgary, kołomyjki, chóralne Tischlieder, walce, chorałowe interludia instrumentalne, operetkowe uwertury, duety i rozbudowane finały<sup>82</sup>. W ten sposób na gruncie żydowskiej kultury muzycznej dokonuje się **synteza produktów różnych kultur muzycznych Galicji w ramach jednej formy cyklicznej**.

O kolejnym etapie kulturowej fuzji, rodzaju „kulturowego przywłaszczenia”, można mówić w odniesieniu do pieśni tworzonych przez Jakuba Wajngartena. Wykorzystuje on w nich rytmy „obce” do opowiedzenia treści własnego życia codziennego. Dzieje się tak np. w pieśniach *Hunger (Głód)* i *Chacot (Modlitwa północna)*, w których używa schematów rytmicznych poloneza, czy w pieśni *Lebedik gewandert (Życiowa wędrówka)*, która opiera się na rytmice krakowiaka. W swoich utworach

<sup>80</sup> Pochodzenia i imienia Ralda nie udało się z całą pewnością ustalić. Pozostałe informacje podaje: T. Lerski, *Syrena Record: pierwsza polska wytwórnia fonograficzna 1904–1939*, Nowy Jork–Warszawa 2003, s. 336, 337, 402, 485.

<sup>81</sup> Z. Zylbercwałj, *Wolfstal Chune*, w: *Leksikon fun der jidiszn teater*, t. 1, red. Z. Zylbercwałj, Nowy Jork 1931, s. 654–656.

<sup>82</sup> S. Jakubczyk-Ślęczka, *Życie muzyczne społeczności żydowskiej...*, s. 211–214.

sięga też po rytmikę marszową<sup>83</sup>. Ów wybór wzorców rytmicznych kojarzyć się może z repertuarem chasydzkim, bogatym w marsze i tańce. Wajngarten pochodził z rodziny chasydzkiej<sup>84</sup>. Czy zatem to na gruncie rodzimej kultury muzycznej poznał polski repertuar ludowy? Czy „tańce polskie” postrzegał jako część żydowskiego dziedzictwa muzycznego, „własny” język muzyczny?

Postać Jakuba Wajngartena jest ciekawa również z innego powodu. Otrzymał on z inicjatywy Józefa Reissa i Zdzisława Jachimeckiego stypendium umożliwiające podjęcie studiów muzykologicznych na Uniwersytecie Jagiellońskim, choć pochodził z tradycyjnej, ortodoksyjnej rodziny miechowskich chasydów. Niemniej doskonale połączył zainteresowanie sztuką europejską z żydowskim doświadczeniem dnia codziennego. Przeniósł je na grunt własnej twórczości, sięgając po gatunek poezji śpiewanej, komponując melodie do słów poetów żydowskich<sup>85</sup>. W jidyszowym tygodniku „Di Post” wydawanym w Krakowie przez środowisko żydowskich narodowców publikował recenzje z lokalnego życia muzycznego oraz teksty edukacyjne z zakresu muzykologii<sup>86</sup>. W ten sposób wiedzę zdobywaną poza środowiskiem żydowskim przynosił na grunt rodzimej kultury, włączał ją w obszar zainteresowań i czynił częścią doświadczenia czytelników żydowskojęzycznych.

Do tego samego krakowskiego środowiska należał Izaak Lust. Jego poglądy wydają się kwintesencją myślenia nowoczesnego Żyda diaspory w okresie międzywojennym. Lust był człowiekiem wykształconym, lekarzem, muzykologiem, publicystą, animatorem życia muzycznego i dyrygentem chóru synagogi postępowej w Krakowie. Jego publikacje prasowe i analizy życia muzycznego imponują wnikliwością i trafnością prognoz stawianych przyszłemu rozwojowi życia muzycznego. To on postulował modernizację tradycji muzycznych diaspory, przewidując, że tylko w ten sposób możliwe będzie ich przetrwanie. Jego troska o ich rozwój znalazła pełny wyraz w inicjatywie stworzenia Stowarzyszenia Przyjaciół Muzyki

<sup>83</sup> E. Szindler, J. Wajngarten, *Finflider mit notn*, Wilno 1936.

<sup>84</sup> Biografia Wajngartena dostępna jest na stronie internetowej Muzeum Holocaustu w Waszyngtonie, online: <https://www.ushmm.org/exhibition/music/detail.php?content=weingarten> (dostęp: 22.12.2016).

<sup>85</sup> *Mir lebn ejbik. 13 jidische lider wos men hot gesungen in di konzetrationsläger*, red. L. Rosenblüth, W. Cohn, Sztokholm 1946, s. 49.

<sup>86</sup> J. Wajngarten, *Der I simfonischer frimorgn*, „Di Post” (Kraków) 1937, nr 11, s. 3; *idem*, *Mojricz Rawel 1875–1937*, „Di Post” (Kraków) 1938, nr 2, s. 15.

Żydowskiej, którego zebranie założycielskie odbyło się pod znamienym hasłem: „Słuchajmy muzyki żydowskiej!”<sup>87</sup>

Tym, co najbardziej zaskakuje w postawie Lusta, jest jego odmienny od spodziewanego stosunek wobec reformy muzyki liturgicznej. Podczas gdy Lwów zachłannie chłonał nowości muzyczne wiedeńskiego kantora-kompozytora Salomona Sulzera, Lust – sprawujący funkcję dyrygenta chóru synagogi postępowej w Krakowie – nazywał dzieła zachodnioeuropejskich reformatorów „miernotą muzyczną”<sup>88</sup>. Argumentował, że błędem było obranie przez nich jako wzorca dla reformy żydowskiej muzyki liturgicznej chorału protestanckiego z jego harmoniką funkcyjną, podczas gdy należało raczej sięgnąć po model dawnej polifonii chóralnej a cappella, której zasady konstruowania odpowiadały modalnemu charakterowi materiału muzycznego poddawanego harmonizacji.

Postulat ten jest wart uwagi z co najmniej dwóch powodów. Po pierwsze, jest sprzeczny z wielowiekową tradycją kształtowania muzyki synagogi i kościoła we wzajemnej opozycji wobec siebie. W dodatku głoszony jest w środowisku ortodoksyjnym, nie wśród zasymilowanej i skłonnej do ustępstw także w zakresie praktyk religijnych społeczności żydowskiej zachodu Europy<sup>89</sup>. Po drugie, broni tradycji muzycznych Żydów Europy Wschodniej. Stawia ją w jasnej opozycji wobec społeczności żydowskich Europy Zachodniej. Krytykując rytmizację i homofonizację muzyki synagogalnej, Lust broni estetyki wschodnioeuropejskiego chazanut z jej repetycyjnością, praktyką improwizacji i bogatą ornamentacją. Broni gustów lokalnej społeczności, która chce być porywana przez spontaniczne modlitwy swoich kantorów, oczarowywana ich śpiewem, wzruszana, wprowadzana w rodzaj transu wiodącego do wewnętrznej przemiany, nawrócenia. W ten sposób lokalna żydowska tradycja muzyczna świadomie (!) **wpisuje się we wschodnioeuropejską estetykę muzyki**.

Ideał muzyki naszkicowany przez Lusta urzeczywistnił w praktyce, choć zupełnie niezależnie od myśli krakowskiego teoretyka, kantor Baruch Kinstler ze Lwowa. Jego kompozycje tworzone na przełomie XIX i XX w.

---

<sup>87</sup> *Lomir flegn jidisze muzik!*, „Di Post” (Kraków) 1937, nr 13, s. 7.

<sup>88</sup> I. Lust, *O muzykę żydowską*, „Nowy Dziennik” (Kraków) 1929, nr 263, s. 11. Zob. też: S. Jakubczyk-Ślęczka, *Reforma żydowskiej muzyki liturgicznej w Galicji...*, s. 235–265.

<sup>89</sup> Reforma religijna w Krakowie miała charakter bardziej estetyczny niż dogmatyczny. Zob. A. Maślak-Maciejewska, *Modlili się w Templu. Krakowscy Żydzi postępowi w XIX wieku: Studium społeczno-religijne*, Kraków 2018, s. 239–269.

zachowywały wschodnioeuropejski styl improwizacji kantoralnej otoczonej w partyturze bogatymi partiami chóru opartymi na harmonice modalnej<sup>90</sup>. Sam Lust natomiast chętnie wykonywał ze swoim chórem dzieła krakowskiego ortodoksyjnego kantora i kompozytora Eliezera Goldberga. Goldberg był poniekąd zaprzeczeniem ideałów zachodnioeuropejskiej reformy. Niewykształcony, niepotrafiący zapisać własnych kompozycji, nieunikający w nich powtórzeń, bogato czerpiący inspiracje z lokalnego folkloru – nie mógł stać się ikoną ruchu postępowego z jego oświeceniowymi ideałami gromadzącymi żydowskie elity. W Krakowie jednak pisano o nim, że

poruszał specyficznie żydowskim urokiem, który pochodził z piosenek ludowych i melodii chasydzkich. Było to doprawdy godne podziwu – i tu tkwił także geniusz Lejzera – jak on bez żadnego wykształcenia teoretyczno-muzycznego, mistrzowsko opanował skomplikowaną dziedzinę żydowskiej kompozycji i harmonii. Tu, gdzie wykształcony w duchu europejskim kompozytor pomagał sobie wiedzą teoretyczną, jemu, chazanowi kształconemu w małym wołyńskim mieście pomagała tylko jego genialna intuicja, jego potężny muzyczny zmysł<sup>91</sup>.

Dzieło Goldberga zawiera zatem kwintesencję „muzycznej żydowskości”, a więc melodykę i harmonikę kształtowaną w zgodzie z teorią i estetyką żydowskiej kultury muzycznej. To doskonała synteza stylów lokalnych, w której prym wiedzie element żydowski. W jego dziełach obecny jest zapis kantoralnych koloratur, jak np. w opracowaniu modlitwy *Riszon imacta*<sup>92</sup>, hipnotyzująca powtarzalność błagań wznoszonych przez kantora, jak w modlitwie *Ono b'koach*<sup>93</sup>. W wykształconym miejskim słuchaczu uznanie mogły budzić 4-głosowe opracowania prostych, ludowych nignów chasydzkich, którym w synagodze towarzyszyła „wokalna orkiestra”, skoro obowiązywał zakaz użycia instrumentów. Ten typ kompozycji reprezentuje goldbergowskie opracowanie *En kicwa*. Jak przystało na kantora pochodzącego z Wołynia, w jego twórczości znalazło się też miejsce dla dzieł naśladowujących muzykę Kościoła wschodniego, wzorowanych na tradycji bizantyjskiej z jej majestatycznie brzmiącymi improwizacyjnymi

---

<sup>90</sup> Zob. S. Jakubczyk-Ślęczka, *Reforma żydowskiej muzyki liturgicznej w Galicji...*, s. 256–259.

<sup>91</sup> B. Sperber, *Eliezer Goldberg*, „Di Post” (Kraków) 1937, nr 13, s. 3.

<sup>92</sup> A. Zimmermann, *B'ron Yachad: Essays, Research and Notes on Hazzanut and Jewish Music*, Tel-Awiv 1988, s. XIII–XVII.

<sup>93</sup> Zob. *Ana b'koach*, w: *Benjamin Muller sings Kol Nidrei and Other Prayers*, Nowy Jork 2004.

i figuracyjnymi partiami solisty rozbrzmiewającymi na tle burdonowych kwint chóru, tak jak w opracowaniu fragmentu liturgii na Wielkie Świąta, *We-kol ba-ei olam*<sup>94</sup>.

Eliezer Goldberg budził zachwyt sobie współczesnych. Udało mu się zgromadzić wokół swojej muzyki podzieloną wewnątrz – światopoglądowo, społecznie, politycznie – społeczność Żydów galicyjskich<sup>95</sup>. Z podziwem pisał o nim jego uczeń, kantor Baruch Sperber, pozwalając sobie na łamach prasy „wyrazić przypuszczenie, że reb Lejzerke wspiął się ponad, tak melodycznie jak i harmonicznie, wszystkich chazanów swojego pokolenia”<sup>96</sup>. W podobnym tonie wspominał go inny krakowski krytyk muzyczny, przewodniczący lokalnego ŻTM, skrzypek i muzykolog, dr Henryk Apte. W przekrojowym tekście poświęconym *Udziałowi Żydów w muzyce* wyróżnił go na tle kompozytorów muzyki synagogalnej swojej epoki, przypisując mu rolę „stróża żydowskiej tradycji muzycznej” i wiążąc m.in. z jego twórczością nadzieje na wypracowanie wkrótce oryginalnej muzyki żydowskiej. Pisał:

Muzyka synagogalna w owym czasie stoi w głównych swych reprezentantach, tj. Salomonie Sulzerze (1804–1890) i Lewandowskim pod wyraźnym wpływem romantyzmu niemieckiego i poza tekstem liturgicznym nie wykazuje prawie zupełnie cech melodyki starosynagogalnej. Tylko w ortodoksyjnych bożnicach wschodniej Europy strzeże się wówczas tych melodj i tworzy się nowe w ich duchu (np. w Krakowie chazan Goldberg, zwany Lajzerke). Duch ten coraz bardziej i świadomiej przenika do pewnego czasu do nowszej twórczości liturgicznej, a także, w połączeniu z żydowską pieśnią ludową i palestyńską, do muzyki świeckiej. Stąd też należy się spodziewać wielkiego rozkwitu oryginalnej muzyki żydowskiej; w tym kierunku tworzą obecnie liczni kompozytorzy, zwłaszcza pochodzący z Rosji<sup>97</sup>.

I choć dzieło Goldberga nie było jeszcze spełnieniem marzeń Apte o nowej żydowskiej muzyce artystycznej łączącej tradycyjne żydowskie melodie z europejską techniką kompozytorską i formą muzyczną, to sta-

<sup>94</sup> Zob. S. Jakubczyk-Ślęczka, *Reforma żydowskiej muzyki liturgicznej w Galicji...*, s. 259–262.

<sup>95</sup> Przed podjęciem pracy w Krakowie był chazanem na Wołyniu, w Brodach, Złoczowie i Jarosławiu. Chcąc pozyskać dla siebie Goldberga, społeczność krakowska zmuszona była negocjować ze społecznością Żydów jarosławskich. Pisze o tym B. Sperber w cytowanym już artykule poświęconym Goldbergowi.

<sup>96</sup> B. Sperber, *Eliezer Goldberg*, „Di Post” (Kraków) 1937, nr 13, s. 3.

<sup>97</sup> H. Apte, *Udział Żydów w muzyce...*, s. 69–70.

nowiło jednak oryginalny produkt żydowskiej kultury muzycznej Galicji. Jest przykładem dzieła unikatowego, jakie mogło powstać wyłącznie w tym miejscu i czasie, a także egzemplifikacją szerszego zjawiska, jakim jest **integralna synteza stylów muzycznych różnych kultur narodowych i etnicznych Galicji w ramach kultury muzycznej Żydów galicyjskich.**

## Musica Galiciana – z Żydami czy bez Żydów?

Skoro w kulturze muzycznej Żydów galicyjskich dokonała się synteza stylów muzycznych żydowskiej i nieżydowskich kultur muzycznych regionu, to czy zachodził tu także proces odwrotny? **Czy żydowska kultura muzyczna wywierała wpływ na inne kultury muzyczne Galicji i jak kształtowały się relacje między różnymi kulturami muzycznymi regionu?** W istocie jest to pytanie o to, czym jest „kultura muzyczna Galicji”? Czy jest to tylko zbiór kultur muzycznych zróżnicowanych etnicznie i narodowo mieszkańców tego terenu, czy też mieszkańcy ci stworzyli wspólną przestrzeń kulturowego porozumienia, rodzaj galicyjskiego wariantu kultury uniwersalnej, który zaowocował twórczością charakterystyczną wyłącznie dla Galicji? Innymi słowy, czy kultura muzyczna Galicji to zbiór galicyjskich kultur muzycznych czy też nadrzędny wobec partykularnych kultur narodowych i etnicznych regionu system kulturowy z własną gamą produktów stanowiących o jego odrębności i podmiotowości? A może zaistniało w Galicji zjawisko pośrednie, a więc autonomia lokalnych kultur narodowych i etnicznych, które niezależnie od siebie decydowały i sankcjonowały ewentualne wpływy obce, tworząc tym samym zbiór galicyjskich wariantów narodowych kultur muzycznych?

Precyzyjna odpowiedź na to pytanie możliwa będzie dopiero po przeprowadzeniu analizy życia muzycznego Galicji pod kątem obecności wpływów „obcych” w każdej z lokalnych kultur narodowych i etnicznych oraz w galicyjskiej przestrzeni publicznej. Jest ona konieczna dla właściwego umiejscowienia, a zatem i określenia roli żydowskiej kultury muzycznej wobec kultury muzycznej Galicji. Jeśli bowiem kultura muzyczna Galicji byłaby zbiorem samowystarczalnych i zamkniętych kultur narodowych i etnicznych społeczności zamieszkujących Galicję, ewentualne wpływy „obce” w lokalnych kulturach muzycznych byłyby niewiele znaczące dla ostatecznego kształtu każdej z nich. (Czy nie tak zazwyczaj my-

śli się o roli kultur mniejszości narodowych wobec kultury dominującej?) Jeśli z kolei zdefiniujemy ją jako zbiór galicyjskich wariantów kultur narodowych i etnicznych ludów zamieszkujących Galicję, to zasadne staje się pytanie o to, jakie wpływy żydowskie można odnaleźć w poszczególnych kulturach muzycznych nie-Żydów, jakie elementy kultury żydowskiej weszły w skład polskiej, ukraińskiej, rumuńskiej etc. kultury muzycznej? Jeśli natomiast długotrwałe oddziaływanie na siebie kultur lokalnych sprawiło, że zaistniał między nimi rodzaj „duchowego pokrewieństwa” (kulturowego podobieństwa) i wyłoniła się w Galicji pewna wspólna jej mieszkańcom pula wartości budujących galicyjską tożsamość, do której niejednokrotnie odwołują się przecież potomkowie mieszkańców dawnej Galicji, wówczas należy zapytać, **czy galicyjska kultura muzyczna jest integralną przestrzenią kulturową i czy żydowską kulturę muzyczną należy traktować jako jej nieodłączną część?** A w konsekwencji każdego z jej spadkobierców jako dziedzica wszystkich składających się na nią kultur partykularnych?

To ostatnie pytanie zwraca też uwagę na inną istotną składową oceny roli Żydów w kulturze muzycznej Galicji – problem akceptacji ich dziedzictwa narodowego przez nie-Żydów w ich własnej bądź wspólnej wszystkim mieszkańcom Galicji przestrzeni kulturowej. Warto w tym miejscu wspomnieć, że prasa żydowska odnotowywała przypadki niechęci wobec obecności muzyki żydowskiej np. w Polskim Radio. W 1931 r. na łamach „Nowego Dziennika” pisano:

Radjostacja warszawska nadała niedawno koncert muzyki żydowskiej. Na to posypały się protesty ze strony niektórych sfer polskich (...). Onegdaj jeden z kierowników radjostacji warszawskiej, p. Marjan Stępowski zajął się tym problemem i odpowiedział w radju (...): „Hańbą jest protestować. Od setek lat są miliony Żydów naszymi najbliższymi sąsiadami i takimi pozostaną, a każdy inteligentny Polak powinien zapoznać się z życiem żydowskim, z charakterem żydowskim i żydowską twórczością. Poza tym posiadamy wielu abonentów żydowskich, a ci mają prawo żądać od nas, byśmy nadawali od czasu do czasu koncerty ich muzyki w ich języku. Polska oddawna celowała w tolerancji, a wobec tego jest niepięknym objawem, jeśli Polak wykazuje tak krótkowzroczny szowinizm!”<sup>98</sup>

W 1932 r. „Chwila” donosiła o niesprawiedliwym i krzywdzącym komentarzu krytyka Stanisława Niewiadomskiego wygłoszonym także na

---

<sup>98</sup> *Radjo i występy żydowskie*, „Nowy Dziennik” 1931, nr 9, s. 5.

antenie Polskiego Radia po zakończeniu II edycji Konkursu Chopinowskiego. Niewiadomski miał wówczas wyrazić swoje uznanie wobec „Rosjanina – emigranta z Paryża” i zwycięzcy tej edycji konkursu Aleksandra Unińskiego, a jednocześnie lekceważąco odnieść się do laureata II miejsca Imre Ungára, którego przedstawił jako „węgierskiego Żydka”. Paradoxem tej sytuacji było to, że – jak podaje „Chwila” – „niewiadomo było prelegentowi... że także Uniński jest Żydem”<sup>99</sup>.

Opisane sytuacje przywodzą na myśl szersze zjawisko stopniowego wykluczania muzyków żydowskich z przestrzeni życia publicznego II RP po 1935 r. Z programów koncertów publicznych zaczęły wówczas zniknąć nazwiska żydowskich wykonawców<sup>100</sup>. Problem stosunku nie-Żydów wobec żydowskiego środowiska muzycznego i muzyków żydowskich w II RP wymaga jeszcze osobnych badań, niemniej już aktualny stan wiedzy pozwala zaobserwować paradoks polegający na tym, że nazwiska wybitnych żydowskich muzyków wykluczanych w przedwojennej Europie z jej życia społecznego i kulturalnego stanowią współcześnie obiekt zazdrości i pożądania historyków projektujących kanony kultur narodowych. Skąd ta ambiwalencja w odniesieniu do obecności/nieobecności muzyków żydowskich w europejskim, w tym także galicyjskim, życiu muzycznym? Jak w jej kontekście jednoznacznie sformułować opinię „innych” – jako podmiotów decydujących o otwarciu lub zamknięciu przed muzykami żydowskimi wstępu do nie-żydowskiej przestrzeni kulturowej – na temat roli Żydów w kulturze muzycznej Galicji? Czy tak, jak sugeruje Philip Bohlman, należy osobno rozpatrywać rolę kultury i jej twórców, rozdzielić pytanie o rolę Żydów i rolę tworzonej przez nich muzyki w kulturze muzycznej Galicji? **Jak „inni” oceniali – słowem i czynem – wkład Żydów w galicyjską kulturę muzyczną?**

Dopiero odpowiedzi na te pytania pozwolą zbliżyć się do zrozumienia sytuacji i znaczenia muzyki i muzyków żydowskich w kulturze muzycznej Galicji, a przez to także do lepszego poznania sytuacji i znaczenia innych mieszkańców i „muzyk” współtworzących kulturę regionu. Jednocześnie powracająca nieustannie myśl o ich współzależności inspiruje do szerszego spojrzenia na problem historiografii muzycznej, a w kontekście podjętego tutaj tematu zastanowienia się, czy polski wariant żydowskiej kultury

<sup>99</sup> Zob. „Chwila” (Lwów) 1932, nr 4680, s. 12.

<sup>100</sup> S. Jakubczyk-Ślęczka, *Życie muzyczne społeczności żydowskiej...*, s. 239.

muzycznej nie stanowi integralnej części historii muzyki polskiej? **Czy historia kultury muzycznej Żydów polskich nie powinna być traktowana jako nieodłączny element narracji na temat historii polskiej kultury muzycznej?**

## **Bibliografia**

### **Materiały źródłowe**

- „Chwila” (Lwów), 1919–1939.  
„Di Jidisze Sztimé” (Kraków), 1927/1928.  
„Najer Morgen: Lemberger Togblat” (Lwów), 1939.  
„Nowy Dziennik” (Kraków), 1918–1939.  
„Di Post” (Kraków), 1937–1939.  
„Tygodnik Żydowski” (Tarnów), 1928–1939.

### **Opracowania**

- Apte Henryk, *Udział Żydów w muzyce*, w: *Udział Żydów w kulturze*, t. 1, Kraków 1938, s. 68–71.  
Avenary Hanoch, Bayer Bathia, *Music*, w: *Encyclopedia Judaica*, t. 14, red. Fred Skolnik, Jerozolima 2007, s. 636–701.  
Bałaban Majer, *Historia lwowskiej synagogi postępowej*, Lwów 1937.  
Bauman Zygmunt, *Allo-Semitism: Premodern, Modern, Postmodern*, w: *Modernity, Culture, and “the Jew”*, red. Bryan Cheyette, Laura Marcus, Cambridge 1998, s. 143–156.  
Blacking John, *Music, Culture, and Experience*, red. Reginald Byron, Chicago, Londyn 1995.  
Bohlman Philip, *Jewish Music and Modernity*, Oxford 2008.  
Bohlman Philip, *Music and Culture: Historiographies of Disjuncture*, w: *Cultural Study of Music. A Critical Introduction*, red. Martin Clayton, Trevor Herbert, Richard Middleton, Nowy Jork–Londyn 2003, s. 28–39.  
Bohlman Philip, *Muzyka żydowska i nowoczesność*, „Przegląd Muzykologiczny” 2006, nr 6, s. 185–207.  
Błaszczuk Leon Tadeusz, *Żydzi w kulturze muzycznej ziem polskich w XIX i XX wieku: słownik biograficzny*, Warszawa 2014.  
Brzoza Czesław, *Żydowska mozaika polityczna w Polsce 1917–1927 (wybór dokumentów)*, Kraków 2003.  
Brzoza Czesław, *Żydowskie partie polityczne w Polsce: 1918–1927 (wybór dokumentów)*, Kraków 1994.  
Chaniecki Zbigniew, *Organizacje zawodowe muzyków na ziemiach polskich do końca XVIII wieku*, Kraków 1980.

- Dahlig Piotr, *Jankiel – historia, poezja, codzienność*, „Muzykalia XIII. Judaica 4” (czasopismo internetowe), 2012 (online: [http://demusica.edu.pl/wp-content/uploads/2019/07/dahlig\\_muzykalia\\_13\\_judaica\\_43.pdf](http://demusica.edu.pl/wp-content/uploads/2019/07/dahlig_muzykalia_13_judaica_43.pdf)).
- Davidson Charles, *Immunitas Benusah Hatefillah I. A Study Text and Workbook for the Jewish Prayer Modes*, Elkins Park, Pennsylvania 1996.
- Dziębowska Elżbieta, *Lissa Zofia*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM*, t. 5, red. E. Dziębowska, s. 368–370.
- Ferendowycz Mariana, *Unknown Chapters of the Creative Life of Conductor Natan Hermelin*, „Young Scientists” 2017, nr 10, s. 361–365.
- Flam Gila, Noy Dov, *Hobn mir a nigndl*, Jerozolima 2000.
- Gąsowski Tomasz, *Między gettem a światem*, Kraków 1996.
- Gelbart Mikhl, strona internetowa Milken Archive of Jewish Music (online: <https://www.milkenarchive.org/artists/view/mikhl-gelbart/>).
- Goldberg Geoffrey, *Between Tradition and Modernity. The High Holy Day Melodies of Minhag Ashkenaz According to Hazzan Maier Levi of Esslingens*. Jerozolima 2019.
- Gołąb Maciej, *Garść informacji o Józefie Kofflerze i jego rodzinie z ksiąg metrykalnych gminy żydowskiej w Stryju*, „Muzyka” 2007, nr 2, s. 61–73.
- Gołąb Maciej, *Koffler Józef*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM*, t. 5, red. E. Dziębowska, Kraków 1995, s. 129–133.
- Gross Natan, *Mordechaj Gebirtig. Bard z Kazimierza*, Kraków–Budapeszt 2012.
- Gruber Ruth Ellen, *Odrodzenie kultury żydowskiej w Europie*, Sejny 2004.
- Hemar Marian, w: *Encyklopedia PWN* (online: <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Hemar-Marian;3910923.html>).
- Hrytsa Sofia, *Ukraine. Traditional Music*, w: *Grove Music Online* (online: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40470>).
- Jakubczyk-Ślęczka Sylwia, *Jewish Music Organizations in Interwar Galicia*, „Polin. Studies in Polish Jewry: Jews and Music-Making in the Polish Lands”, vol. 32, red. François Guesnet, Benjamin Matis, Antony Polonsky, Londyn 2020, s. 343–370.
- Jakubczyk-Ślęczka Sylwia, *Musical Life of the Jewish Community in Interwar Galicia. The Problem of Identity of Jewish Musicians*, „Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ” 2017, nr 3 (34), s. 135–157.
- Jakubczyk-Ślęczka Sylwia, *Reforma żydowskiej muzyki liturgicznej w Galicji na przełomie XIX i XX wieku*, „Studia Judaica” 2019, nr 2, s. 235–265.
- Jakubczyk-Ślęczka Sylwia, *Życie muzyczne społeczności żydowskiej na terenie dawnej Galicji w okresie międzywojennym*, praca doktorska, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 2017.
- Jakubczyk-Ślęczka Sylwia, *Żydowskie środowisko muzyczne międzywojennego Lwowa*, „Musica Galicana”, t. 14, red. Grzegorz Oliwa, Rzeszów 2014, s. 245–254.
- Karpiński Krzysztof, *Był jazz. Krzyk jazz-bandu w międzywojennej Polsce*, Kraków 2014.

- Knapp Alexander, „Jewish Art Music” While Standing on One Leg: A Scholar’s Dilemma, „Journal of the American Musicological Society” 2012, nr 65, s. 557–592.
- Kozłowska Magdalena, *Świetlana przyszłość? Żydowski Związek Młodzieżowy Cukunft wobec wyzwań międzywojennej Polski*, Kraków–Budapeszt 2015.
- Kozłowska Magdalena, *Wandering Jews: camping culture and Jewish socialist youth in interwar Poland*, „Jewish Culture and History” 2015, nr 3, s. 242–253.
- Kraków muzyczny 1918–1939*, red. Mieczysław Drobner, Tadeusz Przybylski, Kraków 1980.
- Kultura*, w: *Encyklopedia PWN* (online: <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/kultura;3928887.html>).
- Lerski Tadeusz, *Syrena Record: pierwsza polska wytwórnia fonograficzna 1904–1939*, Nowy Jork–Warszawa 2003.
- Lissa Zofia, *Zarys nauki o muzyce*, Warszawa–Rzeszów 2007.
- Maślak-Maciejewska Alicja, *Modlili się w Templu. Krakowscy Żydzi postępowi w XIX wieku: Studium społeczno-religijne*, Kraków 2018.
- Marczyńska Jadwiga, *Lipski Stanisław Samuel*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM*, t. 5, red. Elżbieta Dziębowska, Kraków 1997, s. 366–367.
- Merton Robert King, *Samospełniające się proroctwo*, w: *Socjologia. Lektury*, red. P. Sztompka, M. Kucia, Kraków 2005, s. 361–373.
- Middleton Richard, *Introduction: Music Studies and the Idea of Culture*, w: *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*, red. Martin Clayton, Trevor Herbert, Richard Middleton, Nowy Jork–Londyn 2003, s. 1–14.
- Piekarski Michał, *Muzyka we Lwowie: Od Mozarta do Majerskiego. Kompozytorzy, muzycy, instytucje*, Warszawa 2018.
- Plohn Alfred, *Muzyka we Lwowie a Żydzi*, „Muzykalia XIII. Judaica 4” (czasopismo internetowe), 2012, (online: [http://demusica.edu.pl/wp-content/uploads/2019/07/plohn\\_muzykalia\\_13\\_judaica\\_4.pdf](http://demusica.edu.pl/wp-content/uploads/2019/07/plohn_muzykalia_13_judaica_4.pdf))
- Regev Motti, Seroussi Edwin, *Popular Music and National Culture in Israel*, Berkeley–Los Angeles, London 2004.
- Rothmüller Aron Marko, *The Music of the Jews. An Historical Appreciation*, Cranbury–New Jersey 1967.
- Sabaneev Leonid, *The Jewish National School in Music*, „The Musical Quaterly” 1929, t. 1, nr 3, s. 448–468.
- Sandauer Artur, *O sytuacji pisarza polskiego pochodzenia żydowskiego w XX wieku (rzecz, którą nie ja powinienem był napisać...)*, Warszawa 1982.
- Seroussi Edwin, *Hatikvah: Conceptions, Receptions and Reflections*, „Yuval” 2015, vol. 9 (online: <https://jewish-music.huji.ac.il/yuval/22482>).
- Strom Yale, *The Book of Klezmer*, Chicago 2002.
- Wajngarten Jakub*, strona internetowa Muzeum Holocaustu w Waszyngtonie (online: <https://www.ushmm.org/exhibition/music/detail.php?content=wajngarten>).

- Werner Eric, *A Voice Still Heard... The Sacred Songs of the Ashkenazic Jews*, University Park, Londyn 1976.
- Wesołowski Franciszek, *Zasady muzyki*, Kraków 2008.
- Wierzbieniec Waclaw, *Spolecznosc zydowska Przemysla w latach 1918–1939*, Rzeszów 1996.
- Wróbel Marta, *Syjonista ze Lwowa: Leon Reich (1879–1929) – polityk pogranicza*, „Wieki Stare i Nowe. Tom specjalny” 2012, s. 86–100.
- Zylbercwasj Zalman, *Wolfstal Chune*, w: *Leksikon fun der jidiszn teater*, t. 1, red. Zalman Zylbercwasj, Nowy Jork 1931, s. 654–656.
- Żyndul Jolanta, *Państwo w Państwie? Autonomia narodowo-kulturalna w Europie Środkowowschodniej w XX wieku*, Łódź 2000.

### **Wydawnictwa nutowe**

- Anhalt Paweł, *Mazurek*, Kraków [ca. 1930], Antoni Piwarski i S-ka (online: <http://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/plain-content?id=138312>).
- Anthology of Yiddish Folk Songs*, t. 5, red. Sinai Leichter, Jerozolima 2000.
- Folks-lider fun M. Kipnis un Z. Zeligfeld koncert-repertuar*, Warszawa 1930.
- Mir lebn ejbik. 13 jidische lider was men hot gesungen in di konzetrationsläger*, red. Leo Rosenblüth, Walter Cohn, Sztokholm 1946.
- Sapoznik Henry, *The Compleat Klezmer*, Nowy Jork 1988.
- Schorr Baruch, *N'ginoth Baruch Schorr*, red. Izrael Schorr, Nowy Jork 1906.
- Segelstein Cookie, Horowitz Joshua, *Kale Bazetsns and Doinas*, 2004.
- Szindler Eliezer, Wajngarten Jakub, *Finf lider mit notn*, Wilno 1936.
- Zimmermann Akiwa, *B'ron Yachad: Essays, Research and Notes on Hazzanut and Jewish Music*, Tel-Awiw 1988.

### **Nagrania**

- Benjamin Muller sings Kol Nidrei and Other Prayers*, Nowy Jork 2004.
- Czas wesela*, wyk. Kapela Niwińskich, Warszawa 2017.
- Kolberg po zydowsku*, Warszawa 2016.
- Muzikaim*, wyk. Kapela Brodów, Warszawa 2015.
- Poyln. A gilgul*, wyk. Veretski Pass, Joel Rubin, USA 2015.
- Songs of the Bobover Chassidim*, vol. 1–2, Nowy Jork 1963, Collectors Guild.
- Techezakna*, wyk. Izrael Bakon (dostęp online: <https://youtu.be/kLellVta8RE>).

### **Varia**

- Bronner Irena, *Cykady nad Wisłą i Jordanem*, Kraków 1991.
- Gliński Mikołaj, *Polska piosenka pochodzenia zydowskiego*, strona internetowa Culture.pl (online: <https://culture.pl/pl/artykul/polska-piosenka-pochodzenia-zydowskiego>).
- Gros Abraham, *Purim-szpilers in sztetl*, w: *Radomysl Rabati we-ha-sewiwa*, red. Hilel Harshoshanim, Tel-Awiw 1965, s. 232–235.

Sylvia Jakubczyk-Ślęczka

## **With and Without Jews – on Their Role in the Music Culture of Galicia**

### **Abstract**

The article raises a question posed by the title of this volume concerning a place of Jews in the musical culture of Galicia. In order to find common points of comparison between Jews' and non-Jews' musical theories, practices and their products, the musical culture of Galician Jews has been compared with the musical culture of Galicia in general. Two general sections of the article present discussion on Galician Jews' musical culture which was treated as the Galician variant of Jewish musical culture. The section seeks to illustrate the distinctiveness of Jewish musical culture in Galicia as opposed to the rest of the general Jewish musical scene via what the Jewish musical scene has in common with music of the non-Jews in the region.

Having made these points of comparison, the article asks a question about the attitude of non-Jews toward Jewish musical culture and the evaluation of Jewish musicians by their non-Jewish neighbors. Such evaluations are necessary for a much fuller appreciation for the Jewish contribution to the musical culture of Galicia understood as part of the common musical culture of the region and its common cultural space. It also opens a complicated and still painful debate on the absence of Jews in Galician musical culture in our time, as well as the lasting legacy of the intercultural relationships between Galicians of different faiths and ethnicities in the common cultural space that once was. Nevertheless, the questions persists and demands greater research particularly into the writing of non-Jewish music critics which has to be conducted yet.

**Keywords:** Jewish music in Poland/Galicia, minority culture, intercultural relations in music

Iwona A. Siedlaczek

Szkoła Muzyczna I i II st. im. Tadeusza Szeligowskiego w Lublinie

## Metafizyka żydowskich skrzypiec w kulturze nie tylko Galicji

Panu Erwinowi Schenkelbachowi

*Jak dowiesz się, ilu Żydów mieszka w tym domu?  
Policz, ile skrzypiec wisi na ścianach<sup>1</sup>*

W XXI w. zauważono, że skrzypce są instrumentem par excellence żydowskim. Skoro powstały we Włoszech w pierwszej połowie XVI w., w tym samym czasie, kiedy osiedlili się tam wypędzeni z Hiszpanii Żydzi<sup>2</sup>, to pojawiły się głosy, że ten wspaniały instrument jest wynalazkiem sefardyjczyków, którzy przywieźli ze sobą viole, będące przodkami skrzypiec. „Nie wygląda na to, żeby skrzypce były pochodzenia włoskiego. Wygląda na to, że są pochodzenia żydowskiego” – stwierdza, budząc niemałe kontrowersje, Monica Huggett, skrzypaczka i dyrektor artystyczny Historical Performance Program w Juilliard School w Nowym Jorku. I dodaje, że czeka „na dalsze badania, które ostatecznie dodałyby skrzypce do listy żydowskich osiągnięć”<sup>3</sup>.

Trudno się z tym zgodzić Polakom, którzy wiedzą, że przodkiem skrzypiec jest instrument zwany *Polnische Geigen*, z terenów polskich po-

---

<sup>1</sup> Stare żydowskie powiedzenie, cyt. za: T.M. Cobden, *Strings of Hope: The Meanings of the Violin in Jewish and Holocaust History*, Kansas City 2015, s. 33.

<sup>2</sup> Na mocy tzw. *Edyktu z Alhambry* z 31 marca 1492 r. Izabeli I Kastylijskiej i Ferdynanda II Aragońskiego – katolickiego małżeństwa rządzącego wtedy Hiszpanią, nakazującego wypędzenie Żydów z Królestwa Hiszpanii i jej posiadłości do 31 lipca 1492 r. Oficjalnie został unieważniony 16 grudnia 1968 r. na Soborze Watykańskim II, <https://www.jewishvirtuallibrary.org/the-spanish-expulsion-1492> (dostęp: 18.10.2020).

<sup>3</sup> E. Estrin, *Did Jews invent the violin?*, „Jerusalem Post Magazine”, 20 August, 2009, <https://www.jpost.com/magazine/features/did-jews-invent-the-violin> (dostęp: 11.10.2020). Tematem żydowskich osiągnięć z bogatą listą wybitnych nazwisk zajął się Norman Lebrecht, *Genius and Anxiety: How Jews Changed the World, 1847–1947*, Londyn 2020.

chodzący, na tych terenach odkryty przez badaczy i w muzeach polskich przechowywany (gęśle, fidel płocka, suka biłgorajska). Ma on też swoich ówczesnych wirtuozów, o czym wspomina Martin Agricola (1486–1556) w traktacie *Musica instrumentalis deudsch* (1529), opisując używany w Polsce instrument jako *kleine Geige*. Bezpośrednio zaś wiąże go z powstaniem skrzypiec, jakie dziś znamy Michael Praetorius (1571–1621) w *Syntagma musicum*<sup>4</sup>. Tym świadectwom lutnicy polscy chętnie zawierają<sup>5</sup>, ale już włoscy, szczytując się tradycją Amatic, Guarnerich i Stradivariusa, twierdzą, że włoskie skrzypce miały swych przodków zarówno w *rebecu* – instrumencie smyczkowym pochodzenia arabskiego lub bizantyjskiego i sefardyjskiej violi, którą jako hiszpańską *viuela de arco* przywieźli do Włoch żydowscy wygnańcy<sup>6</sup>. Badaniem wątku żydowskiego w powstaniu skrzypiec zajął się wykładowca uniwersytetu w Belfaście Roger Prior. Jego artykuły<sup>7</sup> odkrywają obecność żydowskich wykonawców, także skrzypków, którzy tworzyli jedne z najwcześniejszych *consorts* w Anglii, a przyjechali tam... z Włoch. Wnoszą więc informacje potwierdzające przede wszystkim fakt, że Żydzi jako wygnańcy poszukiwali różnych miejsc do życia i pracy.

Nie warto spierać się, czy skrzypce wzięły początek z polskich gęśli, czy rebecu i violi<sup>8</sup>, bo prawdopodobnie powstały ze wszystkich tych instrumentów jako swoich protoplastów, jak *homo sapiens recens* ze swych poprzedników *homo habilis*, *homo erectus* czy *homo neanderthalensis*. Warto natomiast zauważyć, że od początków istnienia instrumentarium Żydzi

<sup>4</sup> C. Sachs, *Historia instrumentów muzycznych*, tłum. S. Olędzki, Warszawa 1975, s. 392.

<sup>5</sup> A. Knast, *Lutnictwo w Polsce. Polska szkoła lutnicza i „polskie skrzypce”*, <http://www.skrzypce.instrumenty.edu.pl/pl/historia/lutnictwo-w-polsce> (dostęp: 18.10.2020).

<sup>6</sup> A. Fein, M. Marget, *Who Invented the Violin? Sephardic Jews and the Early Days of the Violin*, <http://blog.feinviolins.com/2020/06/who-invented-violin-sephardic-jews-and.html> (dostęp: 18.10.2020).

<sup>7</sup> R. Prior, *Jewish Musicians at the Tudor Court*, “The Musical Quarterly”, Vol. 69, No. 2, Oxford University Press 1983, s. 253–265; *A second Jewish community in Tudor London*, “Jewish Historical Studies”, Vol. 31 (1988–1990), Jewish Historical Society of England 1988, s.137–152. Należy dodać, że informacje te są kwestionowane.

<sup>8</sup> Warto tu przytoczyć słowa autora słynnej metody gry na skrzypcach Shinichi Suzuki, który pisze, że jego ojciec Masakichi – właściciel największej na świecie wytwórni skrzypiec, „krok po kroku doszedł do wspólnych korzeni samisenów i skrzypiec. Protoplasta zarówno jednego, jak i drugiego instrumentu nazywał się *rabanostron*. W okresie największego rozkwitu starożytnego Egiptu, około pięciu tysięcy lat temu, taki instrument pogrzebano wraz z faraonem w jednej z piramid”, S. Suzuki, *Karmieni miłością. Podstawy kształcenia talentu*, Warszawa 2010, s. 69.

stanowili jedną z najprężniejszych grup wirtuozów, którzy z konieczności wędrowali po całej Europie i zatrudniani na dworach, a także w mniej spektakularnych miejscach, tworzyli razem z artystami innych nacji podwaliny artystycznej kultury europejskiej. Co do faktu, że w arsenale instrumentów skrzypce jako atrybut artysty żydowskiego znalazły się na miejscu jeśli nie pierwszym, to z pewnością wyjątkowym, nie ma wątpliwości. Niezwykła śpiewność, którą najlepiej wydobywają ze skrzypiec właśnie artyści żydowscy, implikuje pytanie: dlaczego tak jest, że skrzypce stały się instrumentem emblematycznym tego narodu? Jest to również problem, który warto postawić, myśląc o kulturze żydowskiej w Galicji, stanowiącej fragment większej całości – obecności Żydów w kulturze polskiej i światowej, tu zawężonej do pola kultury muzycznej.

Aby odpowiedzieć na pytanie: dlaczego skrzypce, trzeba wrócić do początków tej starej, niezwykle silnej i żywotnej kultury, która trwa już kilka tysięcy lat. Curt Sachs poświęca instrumentarium dawnego Izraela cały rozdział swej pracy, omawiając instrumenty epoki koczowniczej (ok. 2000–1000 r. p.n.e.): 'ugáb (piszczalka), kinnor (rodzaj liry), tof (bębenek obręczowy), pa'amon (dzwonek lub brzękadefko), szofar (słynny później jako róg świątynny), hasosra (trąba kowana), i okresu królewskiego (I tysiąclecie p.n.e.): nevel (dwunastostrunny chordofon szarpany), asor (chordofon dziewięciostrunny), halib i abub (piszczalki o mocy wprowadzania w trans), mnaanim (żydowskie sistrum, czyli grzechotka), seslim i msiltâyim (talerze), magrefa (organy hydrauliczne przejęte z Grecji i Egiptu)<sup>9</sup>. To rozbudowane instrumentarium świadczy o muzycznych potrzebach plemion żydowskich.

Najistotniejsze są jednak uwagi socjologiczne o tym, że „muzyczne środki wyrazu należały do ogólnie przyjętych, uniwersalnych i uważano je za rzecz naturalną i oczywistą. (...) nie znano jednak muzyków czy tancerzy traktujących swe zajęcia profesjonalnie. Muzyką zajmowali się wszyscy, a śpiew, muzykowanie instrumentalne i taniec były dobrem powszechnym”<sup>10</sup>. W kontekście tych słów Żydzi jawią się jako nacja ze wszech miar muzykalna, dla której muzyka stanowi jeden z istotniejszych sposobów życiowej ekspresji. Sachs, naukowiec pochodzenia żydowskiego<sup>11</sup>, podaje

<sup>9</sup> C. Sachs, *op. cit.*, s. 108–127.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 107.

<sup>11</sup> W 1933 r. usunięty przez nazistów z uniwersyteckich stanowisk w Berlinie, wyemigrował do Paryża, a stamtąd do Stanów Zjednoczonych, dzięki czemu uniknął śmierci.

informacje znakomicie udokumentowane, także przez doskonałą znajomość etymologii nazw, kontekstu historycznego i religijnego.

Ikonografia potwierdza, że **obraz Żyda ze skrzypcami jest wizerunkiem pokazywanym przynajmniej tak często jak Żyda z książką (co tutaj równie istotne)**. To nie stereotyp, lecz prawdziwy obraz kultury żydowskiej, która od XVI w. wzięła w posiadanie jeden z najcudowniejszych i najtrudniejszych instrumentów świata. „Utrwaliło się przekonanie, że Żydzi mają szczególne predyspozycje muzyczne do skrzypiec” – twierdzi Marian Fuks<sup>12</sup>. Skrzypkowie pojawili się na natchnionych radosnym chasydyzmem obrazach Marca Chagalla dopiero na przełomie XIX i XX w., ale przecież wtedy już od kilku stuleci skrzypce towarzyszyły żydowskim emigrantom w różnych częściach Europy, także w Polsce, również w Galicji. Jedną z teorii: dlaczego właśnie skrzypce, może brzmieć: dlatego, że łatwo je było przenosić, były lekkie i dawały się nosić na duże odległości. Można je było szybko zamknąć w futerale i uciec z nimi pod pachą. A także wędrować. Potwierdza to Sir Yehudi Menuhin:

Jak każdy bliski przyjaciel skrzypce mogą być powiernikiem. Dlatego stały się ulubionym instrumentem Żydów i Cyganów, ich jedynym sposobem na ucieczkę ze świata, w którym żyli. (...) Oba narody musiały często uciekać o tej samej godzinie świtu i – z różnych powodów – były skazane na los nomadów. Stanowiło to kolejny powód ich przywiązania do skrzypiec, które można było zabierać ze sobą na tułaczkę<sup>13</sup>.

Patrząc z innej strony, można przyjąć, że sposób zarobkowania grą na skrzypcach dawał jakieś możliwości przetrwania. Jeśli więc w dawnym Izraelu wszyscy muzykowali, a nawet w okresie królewskim „rozwinęli muzyczną organizację i ukształtowali muzyczny profesjonalizm” w zakresie muzyki religijnej<sup>14</sup>, późniejsze dzieje wygnańców stworzyły możliwości i zarazem konieczność wyboru takiego zawodu wśród społeczności żydowskiej, zwłaszcza że nie był to przez wiele stuleci zawód (jako „wolny”) traktowany poważnie. Dla Żydów, będących autsajderami, instrument mógł wręcz stanowić łącznik ze społecznościami, w których przyszło im funkcjonować, a także sposób na życie w tych społecznościach. Badacze piszą, że uchwały synodów prowincjonalnych z okresu od XIII do XV w. „musiały co pewien

<sup>12</sup> M. Fuks, *Muzyka ocalona*, Warszawa 1989, s. 108.

<sup>13</sup> Y. Menuhin, *Skrzypce i ja*, przy współudziale C. Meyer, przeł. B. Umińska, Warszawa 2000, s. 119.

<sup>14</sup> C. Sachs, *op. cit.*, s. 117.

czas przypominać ludności katolickiej, by nie urządziła wspólnych biesiad z Żydami, nie bawiła się razem z nimi na weselach, nie tańczyła z nimi itd.”<sup>15</sup> Świadczy, że muzyka w sposób naturalny łączyła ludzi zamieszkujących jedno miejsce, a ideologia, także religijna i polityka wprowadzały nieufność i wzajemne animozje, nadal warte jest namysłu<sup>16</sup>. Pokazuje bowiem, że możliwości muzyki jako kulturalnego spoiwa ponad podziałami zostały przez muzykantów, a także żydowskich artystów muzyków i wirtuozów wykorzystane jako pomoc w procesie częściowej asymilacji, nie powodując nadmiernej dekulturacji. Trzeba tu przypomnieć, że praca nie była dla Żydów, jak dla starożytnych Greków, co częściowo zostało przeniesione do refleksji kultur europejskich, degradacją ani przekleństwem<sup>17</sup>. „Ten, kto żyje z własnej pracy, lepszy od bogobojnego” – powiada Talmud<sup>18</sup>.

Stąd chyba bierze się fakt, że w Polsce było tak wielu muzykantów i muzyków żydowskich. Na przykład kapel typu klezmerskiego, powstałych wokół ruchu chasydzkiego w XVIII w., było na terenach Polski, a zwłaszcza Galicji wiele. Ale były też kapele, które żyły wśród wiejskich społeczności polskich i grając muzykę do tańca zawodowo, jakbyśmy to dziś określili, utrzymywały się z marnych zarobionych w ten sposób groszy. Jakżeż nie przypomnieć tu postaci niezwyklej skrzypaczki z kart wspomnień muzykantów wiejskich, skrzętnie przez Franciszka Kotulę spisanych, zwłaszcza że działo się to w Głogowie Małopolskim na Rzeszowszczyźnie. Zastępną tam znakomita „skrzypka” – Żydówka Szwarcowca i jej mąż basista za całą kapelę uchodzący<sup>19</sup>. Jest to jedno z nielicznych świadectw istnienia wiej-

---

<sup>15</sup> M. Fuks, Z. Hoffman, M. Horn, J. Tomaszewski, *Żydzi polscy. Dzieje i kultura*, Warszawa 1982, s. 29.

<sup>16</sup> *Na wsi Polacy i Żydzi żyli osobno, ale do połowy lat 30. łączyła ich muzyka. A potem zaczęły się pogromy*, napisała Anna S. Dębowska w tytule wywiadu z Andrzejem Bieńkowskim w Gazecie Wyborczej 10 lutego 2018, <https://wyborcza.pl/7,113768,23004909,na-wsi-polacy-i-zydzy-zyli-osobno-ale-do-polowy-lat-30.html> (dostęp: 15.10.2020).

<sup>17</sup> Zob. R. Kolarzowa, *Wprowadzenie do tradycji i myśli żydowskiej*, Rzeszów 2006, s. 65 i 99–100, także: „Literatura talmudyczna podnosi godność pracy”, za: A. Cohen, *Talmud. Syntetyczny wykład na temat Talmudu i nauk rabinów dotyczących religii, etyki i prawodawstwa*, tłum. R. Gromacka, Warszawa 2002, s. 202; wnikliwą analizę stosunku do pracy u wyznawców judaizmu i chrześcijan, która przechodziła różne koleje, przedstawił w rozdziale *Narodziny pracy* Sergio Quinzio, *Hebrajskie korzenie nowożytności*, przeł. M. Bielawski, Kraków 2005, s. 123–134.

<sup>18</sup> *Z mądrości Talmudu*, wybór, przekł. i oprac. S. Datner i A. Kamińska, Warszawa 1988, s. 220.

<sup>19</sup> F. Kotula, *Muzykanty*, Warszawa 1979, s. 42–43.

szych muzykantów żydowskich, większość bowiem została zapomniana, a potem zginęła w czasie II wojny światowej.

Badacz-pasjonat muzyki wiejskiej (nie folkloru!) artysta malarz Andrzej Bieńkowski, który zbierał opowieści skrzypków ludowych, mówił o ich długo skrywanych informacjach dotyczących wyśmienitych skrzypków żydowskich, którzy żyli razem z polskimi, więcej, często byli nauczycielami skrzypiec tych ostatnich<sup>20</sup>. Bieńkowskiemu udało się przywrócić kilka nazwisk wybitnych muzykantów żydowskich, a nawet dotrzeć do informacji o tym, jak wiele melodii polskich – mazurków, oberków, a zwłaszcza polek, było melodiami de facto żydowskimi, o czym mówił na antenie Dwójki<sup>21</sup>. Żydowska muzyka wiejska jest pełnoprawnym składnikiem kultury wsi polskiej. Już Kolberg notował żydowskie melodie na wsiach zaszywane, które dziś muzycy zajmujący się rekonstrukcją autentycznej muzyki wiejskiej próbują z jego dzieł wydobyć i prezentować publiczności<sup>22</sup>.

W jeszcze wielokulturowym obrazie międzywojennej Polski artyści żydowscy stanowili liczny i bardzo aktywny podzbiór. Od czasów XIX w. *haskali*, która spowodowała falę asymilacji wielu wybitnych Żydów<sup>23</sup>, to głównie naukowcy i artyści, a nie stereotypowi bankierzy pochodzenia żydowskiego, przyczynili się do rozkwitu nowożytnej kultury i swoimi osobowościami współtworzyli jej kształt<sup>24</sup>. Otwarcie Żydów na kultury europejskie odbyło się z korzyścią dla tych kultur. Symbolem mogą być właśnie skrzypce, poprzez które Żydzi mogli pokazać zdolności, talent, wrażliwość i muzykalność, pragnąc podziwu, a nie prześladowań. Ale jakiej natury wrażliwość prezentowali Żydzi, skoro skrzypce tak bardzo ich przyciągnęły?

Śpiew żydowski jest zdaje się tutaj istotą problemu. Mówi o tym Carl Flesch w przedmowie do wydanego po raz pierwszy w 1931 r., niezwykle

---

<sup>20</sup> Klezmerzy byli świetnymi muzykami; wirtuoz, który przejął po Henryku Wieniawskim jego szkołę skrzypcową w Petersburgu, Leopold Auer, „wspominał, że prawidłowego trzymania smyczka nauczył się w młodości od klezmerów”, M. Fuks et al., *op. cit.*, s. 66.

<sup>21</sup> Prof. Andrzej Bieńkowski o muzyce żydowskich muzykantów (*Źródłogranie/Dwójka*), <https://www.polskieradio.pl/8/478/Artykul/1695418,Ocalona-muzyka-zydowskich-muzykantow> (dostęp: 10.02.2021).

<sup>22</sup> Płyta: KOLBERG PO ŻYDOWSKU muzyka żydowska ze wsi. Andrzej Bieńkowski *Muzyka Odnaleziona* 2017. Nagrania archiwalne – Archiwum Muzyki Wiejskiej fundacji *Muzyka Odnaleziona*.

<sup>23</sup> Heine: „Metryka chrztu to bilet wstępu do kultury europejskiej”, w: H. Heine, *O Niemczech i o sobie. Wybór pism*, tłum. T. Zatorski, Warszawa 2018, s. 655.

<sup>24</sup> Zob. przyp. 3.

istotnego dla skrzypków tekstu *Das Klangproblem im Geigenspiel*. Flesch zauważa, że

głównym zajęciem przeciętnego Żyda z getta przez wiele stuleci była służba Bogu poprzez rozległe ćwiczenia modlitewne. Modlitwom żydowskim towarzyszyła przede wszystkim śpiewana litania, opatrzona pewnymi symbolami, która z czasem rozwinęła się w miejscami niezależną strukturę tonalną o wybitnej i osobiwej urodzie; nic dziwnego, że ta regularna, choć początkowo prymitywna działalność muzyczna całej rasy, która odczuwała potrzebę wyśpiewywania swego losu, obudziła, podtrzymała i rozwinęła w niej z biegiem czasu poczucie uduchowionego tonu, w wyniku czego z tego środowiska mogło wyjść wielu znakomitych skrzypków<sup>25</sup>.

Należy jednak odróżnić śpiew męski i kobiecy, bo są to dwa różne sposoby wyrazu. Męski to przede wszystkim ten oficjalny, uznany, synagogałny, do dziś budzący w słuchaczach najsilniejsze emocje. Kobiecy był „tylko” domowy, zwyczajny. Ale gdy weźmiemy pod uwagę, że to kobiety jako matki śpiewały synom i córkom, to one uczyły ich muzyki wewnętrznej, przenosząc w niej wszystkie najradośniejsze, ale i najstraszniejsze doznania związane z wygnaniem, pozbawieniem własnego miejsca, nietolerancją, a nawet nienawiścią poświadczoną pogromami i wydzielaniem osobnych miejsc dla Żydów (getto nie było wynalazkiem nazistów, niestety), to prawdziwe stanie się twierdzenie, że to matki tworzyły swoim śpiewem skrzypków. Możemy to sobie wyobrazić: śpiew matek, który przeradza się w cudowną melodię skrzypiec – instrumentu na równi z głosem potrafiącego wyrazić emocje. Matki tworzyły skrzypków dlatego, że miały ambicję, by ich synowie (rzadziej córki) grali wspaniale na tym potrafiącym tyle wyrazić instrumentem<sup>26</sup>. Matka żydowska to stereotyp, ale przede wszystkim symbol, stojący w samym sercu kultury judaistycznej nie tylko jako centralna postać życia rodzinnego, ale jako pośredniczka w przekazywaniu żydowskiej religii i kultury<sup>27</sup>. Zgodnie z zasadami tradycyjnego juda-

<sup>25</sup> C. Flesch, *Das Klangproblem im Geigenspiel*, Berlin 2002, s. 5, tłum. IAS.

<sup>26</sup> A. Cohen, *op. cit.*, s. 173 pisze: „W jaki sposób niewiasty zdobywają zasługi? Wysyłając swe dzieci na naukę *Tory* w synagodze...”, co można odnieść i do innych zajęć, które z czasem stały się nie mniej istotne.

<sup>27</sup> Notka do: J.L. Kanarek, M. Lehman, S.J. Bronner, *Mothers in the Jewish Cultural Imagination*, „Jewish Cultural Studies”, Vol. 5, Liverpool University Press, 2017, <https://www.amazon.com/Mothers-Jewish-Cultural-Imagination-Studies/dp/1906764662> (dostęp: 15.11.2020).

izmu, Żydem jest ten, kogo matka jest Żydówką<sup>28</sup>. Pomysł metody Suzuki, która bazuje na uczeniu się dziecka muzyki od matki tak, jak uczy się ono języka, bardzo przypomina styl żydowskiego nauczania domowego. Formę dopingowania swoich dzieci, czasem w wypaczonyj formie, w XX w. przejęły matki-Azjatki<sup>29</sup>.

Patrząc na twarz grającego Itzhaka Perlmana, nie mamy wątpliwości, że artysta podaje nam do przeżywania nie tylko własne historie, ale historie swego narodu, które nauczył się opowiadać za pomocą skrzypiec. Przekazuje to, co Hanno Loewy nazwał „żydowskim doświadczeniem”: „muzyka, którą [Żydzi] stworzyli (...) wcale nie była «żydowską muzyką», ale niezmiennie była efektem «żydowskiego doświadczenia», i nadal należy do «żydowskiej historii»<sup>30</sup>. To doświadczenie miało bardzo często coś z traumy, dziś modnie nadużywanego pojęcia, ale doskonale znanego dzieciom tych, którzy ocalili z Zagłady, jak choćby Magdalenie Tulli, ratującej siebie (znakomitą) twórczością literacką. Wcześniej trauma Żydów dotyczyła wypędzeń, izolacji w gettach, pogromów. Takie doświadczenia zostawały negatywny osad na psychice jednostek społeczności żydowskich w różnych krajach i okresach. Ich pamięć formowała kolejne pokolenia, stawała się doświadczeniem przekazywanym często w sposób niewerbalny. Ale naturalna też musiała być konieczność oczyszczania psychicznego z tak obciążających doświadczeń. Przypuszczenie, że skrzypce były swoistym „wentylem” dla smutku, nostalgii za utraconym miejscem do życia, że wyrwały z beznadziei, dając możliwość emocjonalnego katharsis, jest uzasadnione odnoszącą się do muzyki tradycją żydowską.

W żydowskiej tradycji istnieją takie przemyślenia, które wskazują na wielką moc muzyki. Rabin Matityahu Glazerson stwierdza, że „głęboka mądrość judaizmu i świętego języka przenika wszelkie sfery życia, włącznie z muzyką”<sup>31</sup>. Muzyka pomagała w osiągnięciu stanu prorockiego<sup>32</sup>, wywołując „boskie natchnienie”, muzyka „wstrząsa ciałem, powodując ujawnienie się aspektu duchowego”, jednoczy ludzi (zob. wyżej), „gdy odpowiednio za-

<sup>28</sup> L. Trepp, *Żydzi. Naród, historia, religia*, tłum. S. Lisiecka, Warszawa 2009, s. 406.

<sup>29</sup> Co zostało świetnie opisane przez Amy L. Chua, *Bojowa pieśń tygrysy*, tłum. M. Moltzan-Małkowska, Warszawa 2011.

<sup>30</sup> *Szafa grająca! Żydowskie stulecie na szelaku i winylu. Historie z Polski*, Warszawa 2017, s. 11.

<sup>31</sup> M. Glazerson, *Muzyka i kabała*, tłum. U. i M. Krawczyk, Kraków 2011, s. 9.

<sup>32</sup> C. Sachs podaje, że halib i abub były piszczalkami o mocy wprowadzania w trans, *op. cit.*, s. 123.

gra się dany dźwięk, ma on moc upiększenia świata, w jakim żyjemy, oraz samego człowieka, uwznioślając jego ducha”<sup>33</sup>. Zwłaszcza te ostatnie słowa rabina Glazersona odnoszą się pięknie do skrzypiec, które w dłoniach żydowskich nabrały niezwykle śpiewnego, konkurującego z głosem ludzkim, brzmienia. Takie brzmienie żydowskich skrzypiec zdaje się potwierdzać, że sposób gry jest wynikiem przejęcia przez skrzypce roli kantora wśród instrumentów i tak, jak śpiew kantora jest modlitwą, tak gra na skrzypcach też może się nią stać. Według Mariana Fuksa „wspólną ich [kantorów] cechą była muzykalność, piękny i silny głos, duże uduchowanie i emocjonalność interpretacji”<sup>34</sup>. Zygmunt Hoffman pisze o „gorącej uczuciowości żydowskiej liryki i przejmującym tragizmie dawnych żydowskich legend”<sup>35</sup>. Taka emocjonalność, niejednokrotnie traktowana przez inne społeczności stereotypowo jako coś nazbyt widocznego, niepotrzebnie wyolbrzymionego, ma swe korzenie w religijności żydowskiej, która nie demonizuje emocji, tylko nakazuje ćwiczenie się w ich powściągnięciu. Żydzi uważali, że „życie pozbawione mocy afektu nie uwolni człowieka od niczego; sprawi natomiast, że życie to będzie jałowe”<sup>36</sup>. W tworzeniu<sup>37</sup>, wykonawstwie i interpretacji muzyki skrzypcowej wysuwa się to zdecydowanie na plan pierwszy.

Dochodzenie do mistrzostwa w wykonawstwie muzyki skrzypcowej ma głęboko uzasadnione podłoże w tradycji żydowskiej. Nie tylko sami Żydzi mówią o sobie, ale od wieków określa się ten naród jako *Am Hasejfer* – naród księgi. W dwóch znaczeniach: narodu przechowującego Torę – Boską księgę, ale i narodu, który posiadał bardzo wcześnie umiejętność czytania i pisania. Już w XVI w. „analfabetyzm wśród mężczyzn żydowskich był zjawiskiem bardzo rzadkim” – pisze Maurycy Horn<sup>38</sup>, kobiety też nie były całkiem tych umiejętności pozbawiane, choć studiowanie Tory powierzano wyłącznie mężczyznom<sup>39</sup>. Wysoko ceniono kształcenie i doceniano nauczycieli. Dawna etyka żydowska, utrwalona przez Maj-

<sup>33</sup> M. Glazerson, *op. cit.*, s. 9, 48, 49, 51.

<sup>34</sup> M. Fuks et al., *op. cit.*, s. 63.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> R. Kolarzowa, *op. cit.*, s. 82.

<sup>37</sup> Jedyna w swoim rodzaju emocjonalność genialnego *Koncertu skrzypcowego e-moll* op. 64 Felixa Mendelssohna-Bartholdy’ego, wnuka filozofa Mosesa Mendelssohna – prekursora haskali, jest na to szczególnym dowodem.

<sup>38</sup> M. Fuks et al., *op. cit.*, s. 28.

<sup>39</sup> Wiemy, że to się zmieniało i dziś kobieta może być rabinką, jak Małgorzata Kordowicz w Gminie Wyznaniowej Żydowskiej w Warszawie.

monidesa, powiada, że „nieuk nie może być człowiekiem pobożnym, wobec tego wiedza słusznie jest źródłem uprzywilejowania”<sup>40</sup>, a mądrości Talmudu dopowiadają: „nie mieszkać w sąsiedztwie pobożnego nieuka”, „biedny jest tylko ten, kto nie ma wiedzy”<sup>41</sup>. Wczesne rozwijanie takich umiejętności, jak czytanie i pisanie, jest z pewnością jedną z podstaw dużych możliwości rozwoju późniejszych skrzypków. Bowiem nauka, czyli ćwiczenie w pracy, sumiennosci, oddaniu działaniom, wytrwałości i systematyczności, pozytywnie wpływa także na rozwój skrzypka. A jeśli dołożymy do tego słowa rabina Nachmana z Braclawia: „muzyk powinien osiągnąć taki poziom, na którym on i melodia stają się jednym”<sup>42</sup>, to mamy kulturowy przekaz, jednoznacznie promujący wartości działań prowadzących do mistrzostwa.

Żydzi dzielą duszę na pięć elementów (cielesną, ducha w sercu, duszę w mózgu, życie i indywidualność) i tym elementom przyporządkowują pięć terminów muzycznych: dusza cielesna odnosi się do *nigunu* (prostej melodii), duch wiąże się z poetyckim zaśpiewem (*raanan*), dusza z pieśnią (*szir*), życie z uroczystą pieśnią (*zemer*), indywidualność z głosem (*kol*). „Stopniowanie tych procesów muzycznych rozwija się w określonym porządku, w stronę coraz większej dojrzałości”, która znalazła swój wyraz w określaniu muzyków. I tak muzykaniem (*menagen*) określa się kogoś, kto gra proste melodie, wykonawca pieśni (*meran*) „wykonuje doskonalszy typ muzyki, bardziej zaangażowany emocjonalnie”, jeszcze wyższą ekspresję objawia ten, kto śpiewa (*szar*), czyli naprawdę potrafi się posługiwać głosem, a najwyżej stoi prawdziwy muzyk (*mezamer*)<sup>43</sup>. Dla wykształconych muzyków taki podział jest doskonale akceptowalny, kultura popularna wywróciła do góry nogami tę, jak i wiele innych hierarchii. W Polsce żydowscy skrzypkowie byli jeszcze w międzywojennej Polsce, w której żyło prawie 10% ludności żydowskiej<sup>44</sup>, w pełni zaangażowani we współtworzenie kultury polskiej. To oni wprowadzili w XX wiek także polską muzykę rozrywkową i rozwinęli przedwojenną fonografię<sup>45</sup>. Jako artyści tworzyli trzon zespołów orkiestrowych i kameralnych. Obecność skrzypków

<sup>40</sup> R. Kolarzowa, *op. cit.*, s. 147.

<sup>41</sup> *Z mądrości Talmudu*, *op. cit.*, s. 117 i 118.

<sup>42</sup> M. Glazerson, *op. cit.*, s. 9.

<sup>43</sup> *Ibidem*, s. 42.

<sup>44</sup> *Ibidem*, s. 37.

<sup>45</sup> O tym w: *Szafa grająca!*...

i altowiolistów w *Słowniku* Leona Tadeusza Błaszczyka<sup>46</sup> jest na to dowodem. Jest ich tam 248, w tym dziewięć kobiet, a wśród wszystkich 68 skrzypków z Galicji są trzy kobiety. Niektórym paniom autor w biogramach wypisuje ważne słowo „wirtuoz”, jak ma to miejsce w przypadku urodzonej w 1893 r. i wykształconej we Lwowie Emmy Wolfsthal<sup>47</sup>. Według danych z wielu różnych źródeł Galicja była prawdziwą kuźnią muzycznych talentów. Król Dawid miał grać na siedemdziesięciu instrumentach. Żydzi galicyjscy (i nie tylko) też często grali na kilku (prócz skrzypiec na klarncie, mandolinie, wiolonczeli, śpiewali), ale mieli też często inne profesje, jak lekarz, prawnik, literat, a był także wśród nich filozof, chemik, bakteriolog i zarazem skrzypek i altowiolista – Emil Wilhelm Silberstein, który żył i pracował we Lwowie<sup>48</sup>.

Prócz działalności instrumentalnej skrzypkowie prowadzili działalność dyrygencką (także teatralną i wojskową), pedagogiczną, kompozytorską, publicystyczną. Tworzyli zespoły kameralne, gros kwartetów na przełomie wieków tworzyli wyłącznie albo w dużej mierze muzycy żydowscy. Zakładali szkoły muzyczne, którymi pręźnie kierowali, są więc w znacznym stopniu współtwórcami współczesnego szkolnictwa artystycznego na ziemiach polskich<sup>49</sup>. Galicja pod tym względem przedstawiała się rewelacyjnie, Lwów był ośrodkiem znakomitym, a działalność kulturalna, w tym muzyczna, w tym samych skrzypków żydowskich, jest widoczna i udokumentowana choćby w przywoływanym wyżej *Słowniku*<sup>50</sup>.

Z biogramów da się wyczytać niezwykle wszechstronność artystów, ich talenty, ruchliwość organizacyjną, wielkie możliwości, które przerwał prawie całkowicie wybuch II wojny światowej. I to jest osobny punkt w temacie żydowskich skrzypiec, punkt budzący przerażenie.

W Polsce temat, sygnalizowany wcześniej w odniesieniu do muzykantów wiejskich, jest niezwykle drażliwy. Ale to nie powód, aby nie mówić,

---

<sup>46</sup> L.T. Błaszczyk, *Żydzi w kulturze muzycznej ziem polskich w XIX i XX w. Słownik biograficzny*, Warszawa 2014.

<sup>47</sup> *Ibidem*, s. 283. „Kształciła się pod kier. ojca w Konserw. Galic. Tow. Muz. we Lwowie. Kontynuowała studia muz. w Akademii Muz. w Berlinie. Koncertować zaczęła wcześniej i występowała we Lwowie, w Krakowie i wielu miastach Europy”.

<sup>48</sup> *Ibidem*, s. 224, dat jego życia autor nie umieszcza.

<sup>49</sup> Co nie dziwi, skoro już za panowania Króla Dawida powstały profesjonalne szkoły, zob. przyp. 14.

<sup>50</sup> I wartym uwagi artykule K. Fink, *Lwowscy skrzypkowie pochodzenia żydowskiego w opinii dziennikarzy i krytyków muzycznych w Polsce międzywojennej*, „Annales UMCS”, vol. LXXIII, Lublin 2018, s. 139–159.

że na terenie Polski naziści rozstrzelali, zagazowali i w inny sposób zamordowali tysiące artystów już znanych lub dopiero dobrze się zapowiadających. Wśród nich setki skrzypków. Historyk żydowski dr Filip Friedman (1901–1960) już w 1945 r. wydał broszurę *Zagłada Żydów lwowskich*, która w liczbach i ogólnym zarysie miejsc kaźni ludności żydowskiej Lwowa i okolic mało miejsca, co w tym przypadku nie dziwi, poświęca elementom kulturalnym, w tym muzyce. Ale znalazło się tam kilka zdań o orkiestrze w obozie na Janowskiej:

W obozie była orkiestra złożona z obozowców. Dyrygentem był Leon Striks, wśród członków orkiestry byli wybitni muzycy jak Jakób Mund i Józef Herman. Z inicjatywy „melomana” Rokity ułożyli muzycy obozowi „tango śmierci”. Odtąd każdej grupie, odsyłanej na śmierć, odgrywała orkiestra tę makabryczną kompozycję<sup>51</sup>.

Według Błaszczyka był to Leopold Striks – skrzypek, który został zastrzelony na ulicy Lwowa, w tym samym obozie zginął jego syn, 20-letni zaledwie Maciej Maks Striks, już świetnie się zapowiadający, koncertujący pianista.

Innym świadectwem potwornej, piekielnej funkcji muzyki w obozach jest książka Szymona Laksa *Gry oświęcimskie*. Kompozytora i jego książkę przypomniał syn André Laks<sup>52</sup> w tekście, który zamieścili redaktorzy znakomitego pisma muzykologicznego „De Musica”, na czele z Michałem Bristigerem, w publikacji z serii *Muzykalia*, i wydali w nim kilka zeszytów *Judaica* dotyczących muzyki i kultury żydowskiej, w tym artykuły o muzyce w obozach nazistowskich<sup>53</sup>. Laks był tam skrzypkiem i dyrygentem orkiestry obozowej, dla której rozpisywał na głosy i opracowywał zlecone przez nazistów do wykonania utwory, w czym przydatna okazała się wiedza kompozytorska. W wyniku spotkania z książką Laksa, długo znaną głównie w języku francuskim<sup>54</sup>, powstał esej *Nienawiść do muzyki*:

<sup>51</sup> F. Friedman, *Zagłada Żydów lwowskich*, Wydawnictwa Centralnej Żydowskiej Komisji Historycznej przy Centralnym Komitecie Żydów Polskich, nr 4, Łódź 1945, s. 31.

<sup>52</sup> A. Laks, *O moim ojcu Szymonie Laksie i jego książce „Gry oświęcimskie”*, tłum. A. Buchner, „Muzykalia” VI / „Judaica” 1 (2008), <http://demusica.edu.pl/muzykalia-vi-judaica-1/> (dostęp: 20.12.2020).

<sup>53</sup> „Muzykalia” VI / „Judaica” 1 (2008), „Muzykalia” VII / „Judaica” 2 (2009), „Muzykalia” XI / „Judaica” 3 (2011), „Muzykalia” XIII / „Judaica” 4 (2012).

<sup>54</sup> W Polsce została wydana jej późniejsza wersja: S. Laks, *Gry oświęcimskie*, Państwowe Muzeum Oświęcim-Brzezinka, 1998.

**Muzyka jako jedyna ze sztuk wzięła udział w eksterminacji Żydów (...).** Jest jedyną sztuką, która została do tego specjalnie wyznaczona przez władze *Konzentrationslager*. Na jej niekorzyść należy podkreślić, że jest to jedyna sztuka, która mogła być włączona w porządek obozów, porządek głodu, niedoli, pracy, bólu, upokorzenia i śmierci<sup>55</sup>.

To wstrząsające i dla wielu mocno kontrowersyjne zdanie o muzyce w obozach, ale i ogólnie w czasach Zagłady, napisał Pascal Quinard<sup>56</sup>. Może gdyby autorem był ktoś inny, a nie znany z wielkiej wrażliwości na muzykę pisarz francuski, byłoby zasadne krytykować jego radykalną postawę. Jednak napisał je autor niezwykłego opowiadania *Tous les matins du monde* (1991)<sup>57</sup>, w którym przypisał muzyce wielką i niezwykłą moc unieśmiertelniania. To dlatego w i e m, że pisarz ma rację. Przynajmniej pod jednym względem: muzyka, ale i cała kultura, która została włączona w proces Zagłady, wymaga przemyślenia na nowo.

To okrutne i prawdziwe, że ci, którzy obozy przeżyli, często już nigdy nie zaśpiewali, nie wzięli instrumentu do rąk i nie chcieli mieć nic wspólnego z muzyką. Jakże trudno to zrozumieć. Jakże bezsilni jako muzycy, jako ludzie jesteśmy wobec nieugiętej woli wycofania się z muzyki, z kultury. Jednak kiedy było się świadkiem towarzyszenia muzyki marszom do komór gazowych, torturowaniu, biciu, lżeniu i upokarzaniu, to można muzykę znienawidzić. Wyznaczenie muzyce przez nazistów, pochodzących przecież z tak muzycznie rozwiniętego narodu, roli wspierania katów obozowych, jest cyniczną formą jej ideologicznego i politycznego zawłaszczenia. Tak potwornego, ponieważ wywołała „nienawiść do muzyki” nawet u tych, którzy kochali ją najbardziej – muzyków-skrzypków żydowskich. Niewyobrażalne stany emocjonalne więźniów obozów, którzy obserwowali, jak SS-mani wruszają się przy wykonaniu *Niedokończonej* Schuberta, gdy przedtem albo zaraz potem zabijali czy torturowali więźniów, sprawiły, że sami odbierali muzykę jako torturę. Muzyka była zresztą celowo przez nazistów zaplanowaną torturą<sup>58</sup>. Grana przez orkie-

---

<sup>55</sup> P. Quinard, *Nienawiść do muzyki*, tłum. E. Wieleżyńska, „Literatura na Świecie”, nr 1–2, Warszawa 2004, s. 183.

<sup>56</sup> Pisarz oparł się na wspomnieniach Szymona Laksa z *Gier oświęcimskich* i książce innego żydowskiego więźnia Auschwitz Primo Leviego, *Czy to jest człowiek*, który poznał Laksa jako dyrygenta orkiestry obozowej.

<sup>57</sup> Wyd. pol. *Wszystkie poranki świata*, Prószyński i S-ka, Warszawa 1997.

<sup>58</sup> Dlatego z przerażeniem czytałam słowa żydowskiej pisarki o tym, jak w obozie dla Palestyńczyków stosowano torturę w postaci przymusowego śpiewania piosenki z wulgar-

stry obozowe czy puszczana z głośników miała takie same zadania: pozornego uspokajania, a właściwie dezorientowania ofiar, a przede wszystkim zagłuszania krzyków konających. Stanowiła cyniczny chwyt propagandy dla organizacji Czerwonego Krzyża<sup>59</sup>, była elementem popisywania się przed zwierzchnikami „wizytującymi” obozy<sup>60</sup>. Te potworności, jakie związane były z muzyką w obozie, z jej upokarzającą rolą, nie mogą zostać wymazane i słowa pisarza są tu ważnym głosem w dyskusji o Zagładzie. A jednak...

Pragnę przytoczyć tu informację o skrzypku Henrym Meyerze<sup>61</sup>, który przeżył Auschwitz właśnie jako skrzypek, będąc tak utalentowanym dzieckiem, że już przed II wojną światową koncertował i marzył o karierze kameralistycznej. Cudem uratowany przez lekarza obozowej infirmerii, przeżył i po emigracji do Stanów Zjednoczonych założył jeden z najznakomitszych zespołów kameralnych świata – LaSalle Quartet, przez ponad 25 lat pracował też jako profesor muzyki na University of Cincinnati. Nigdy więc z gry na ukochanym instrumencie nie zrezygnował!

Sam Laks też z muzyki nie zrezygnował. Już w 1945 r. skomponował *III Kwartet smyczkowy*, którego inspiracją (jedyną w jego twórczości) była polska muzyka ludowa. Jakby chciał oddzielić to, co zyskał, kształcąc się w Polsce międzywojennej u Romana Statkowskiego, Piotra Rytla i Henryka Melcera w warszawskim konserwatorium, od tego, co zgotowali mu naziści w Auschwitz. Znakomicie nagrały ten jego kwartet młode artystki z *Messages Quartet*<sup>62</sup>. W tym wypadku rzeczywiście nagranie jest „wiadomością” od kompozytora dla nas, słuchaczy XXI w. I jest to wiadomość pocieszająca. Muzyka zwyciężyła. Laks oddzielił oświęcimski czas jako lata życia „z” muzyki, a przedwojenne i powojenne jako życia „dla”

---

nym tekstem, a ten, kto nie śpiewał, był bity, kopany i łżony. Nie był karany tak ostro jak w Auschwitz, ale... D. Rabinyan, *Żywopłot*, przeł. A. Olek, Sopot 2016, s. 92–93.

<sup>59</sup> Zob. rozmowa Lanzmann – Maurice Rossel, przewodniczący delegacji Comité International de la Croix, C. Lanzmann, *Un vivant qui passe: Auschwitz 1943 – Theresienstadt 1944*, tłum. M. Bristiger, [http://demusica.edu.pl/wp-content/uploads/2019/07/lanzmann\\_muzykalia\\_7\\_judaica21.pdf](http://demusica.edu.pl/wp-content/uploads/2019/07/lanzmann_muzykalia_7_judaica21.pdf) (dostęp: 20.12.2020).

<sup>60</sup> G. Fackler, *Muzyka w obozach koncentracyjnych 1933–1945*, „Muzykalia” VI / „Judai-ca” 1, 2009, [http://demusica.edu.pl/wp-content/uploads/2019/07/fackler\\_muzykalia\\_6\\_judai-ca\\_1.pdf](http://demusica.edu.pl/wp-content/uploads/2019/07/fackler_muzykalia_6_judai-ca_1.pdf) (dostęp: 20.12.2020).

<sup>61</sup> Za którą, jak też za zdjęcie muzyka Jego autorstwa, które przesłał mi z Izraela, pragnę podziękować Panu Erwinowi Schenkelbachowi – znakomitemu fotografowi i pisarzowi, jednemu z Ocalałych.

<sup>62</sup> *III, IV i V Kwartet smyczkowy* Szymona Laksa. DUX 1286, 2017.

muzyki<sup>63</sup>. Przyimki, które w sensie gramatycznym informują o stosunku do przedmiotów, przed których nazwą się je umieszcza, tu mówią znacznie więcej i uwytatniają straszliwą degradację muzyki wraz z człowiekiem, który ją wykonywał. Wiemy, że instrumentalisci byli w obozie „wyższą” kastą, otrzymywali nieco większe racje jedzenia, a czasem nawet udało im się uratować życie. Ci zwłaszcza, a więc i sam Laks, mieli ogromne wyrzuty sumienia z tego powodu, a przecież znaleźli się nie z własnej woli w rzeczywistości chorej, nienormalnej, wynaturzonej<sup>64</sup>.

Na szczęście są świadectwa, że bez tych ułamków innego (chyba jednak lepszego?) świata, jakim jest kultura<sup>65</sup>, wielu ludzi obozów by w ogóle nie przetrwało. „Jestem jedną z więźniarek obozu koncentracyjnego Ravensbrück, na których dokonywane były eksperymenty pseudomedyczne” – pisała Maja Berezowska w zaświadczeniu dla Polskiego Czerwonego Krzyża w 1969 r. Ale mimo to „towarzyszki obozowego życia zaświadczać o wspaniałej postawie artystki, o wielkiej roli, jaką zupełnie nieświadomie odegrała, mówiąc im o pięknie i o sztuce, która nigdy nie przestała być dla niej sensem życia”<sup>66</sup>. Takie zdania ratują od utraty wiary w wartość kultury, sztuki, muzyki. Takie zdania dają nadzieję. Jak pisała Tulli:

Lecz im więcej widzimy i czujemy, im więcej zwłaszcza cierpieliśmy sami, tym trudniej nas pocieszyć. Kłębowisko możliwych nieszczęść – wojna, zaraza, pożoga, tortury i mordowanie bezbronnych – zdolne jest wysączyć z siebie ledwie nikły promyczek nadziei, a jeśli się taki pojawi, będzie tym bardziej drogocenny, że nieoczekiwany<sup>67</sup>.

Spróbujmy uchwycić się tego „wątłego promyczka”

---

<sup>63</sup> A. Laks, *op. cit.*, s. 6.

<sup>64</sup> Być może z powodu, który tak przedstawił Sergio Quinzio: żydowski „Postulat wolnego wyboru człowieka [w Starym i Nowym Testamencie] jest więc nie tyle afirmacją «bycia», ile raczej wskazaniem «powinności bycia», która sprawia, że człowiek czuje się odpowiedzialny także za to, czego uczynienie, bądź uczynienie inaczej, czy też zmienienie w otaczającej rzeczywistości nie leży w jego mocy” S. Quinzio, *op. cit.*, s. 201.

<sup>65</sup> Rozumiana tu jako działania twórcze i ich wynik, czyli dzieła ludzkie i arcydzieła, a nie równoważna z cywilizacją, która „tworzy” przecież koszmar wojny i potrzebne do niej, coraz doskonalsze narzędzia.

<sup>66</sup> Podają za: M. Czyńska, *Berezowska. Nagość dla wszystkich*, Wołowiec 2018, s. 120.

<sup>67</sup> M. Tulli, *Miasto Brugia*, „Książki. Magazyn do czytania Gazety Wyborczej”, nr 2, kwiecień 2020, s. 34. W tym numerze zostało omówionych „25 arcydzieł, które leczą strach”, a esej Tulli dotyczy *Mszy za miasto Arras* Andrzeja Szczypiorskiego.

Twórcą nowego pojęcia „nadziei”<sup>68</sup>, skierowanej na „ontologię tego, czego jeszcze nie ma”<sup>69</sup>, ale co mogą stworzyć ludzie naprawdę szlachetni<sup>70</sup>, był Ernst Bloch (1885–1977) – filozof pochodzenia żydowskiego<sup>71</sup>. W 1935 r. opublikował książkę *Erbschaft dieser Zeit* krytykującą nazizm i musiał uciekać z Wiednia. Jego traktat filozoficzny *Geist der Utopie* (1918), pisany – co znamienne – w czasie I wojny światowej, zawiera rozdział *Philosophie der Musik*. Drugi traktat *Das Prinzip Hoffnung* (1959) rozdział *Überschreitung und intensitätsreichste Menschwelt in der Musik*. Według Andrzeja Nowickiego, interpretującego i rozwijającego tę filozofię na gruncie polskim,

budując swoją filozofię muzyki Bloch nie chciał pisać „o” muzyce, ale zbliżyć się „do” muzyki, przeżywać razem „z nią” tkwiącą w niej treść i przechodząc „przez nią na wskroś” wychodzić „poza nią” w kierunku tego, czego jeszcze nie ma<sup>72</sup>.

Przywołuję te spostrzeżenia, ponieważ doskonale ilustrują stosunek ogromnej większości Żydów, w tym skrzypków, do muzyki. Bloch uważa, że muzyka jest jedyną utopią, którą udało się urzeczywistnić, ponieważ arcydzieła muzyki ukazują nam „świat, którego jeszcze nie ma”, a „arcydzieła muzyki nie istnieją poza nami, ale «w nas rozkwitają» i z naszej wrażliwości czerpią własne życie”<sup>73</sup>. Z powodów wymienianych wcześniej Żydzi są szczególnie predestynowani do zajmowania się muzyką, aby poprzez nią

---

<sup>68</sup> Psychologiczną teorię opartą na nadziei i pojednaniu, zwaną logoterapią, stworzył V.E. Frankl, który natychmiast po uwolnieniu z obozu Türkheim 27 kwietnia 1945 r., po stracie całej rodziny napisał głęboko humanistyczną książkę *Człowiek w poszukiwaniu sensu: Głos nadziei z otchłani Holokaustu*, Wiedeń 1946. Istotniejsza jednak, ze względu na jej muzyczną wykładnię, jest tu filozoficzna koncepcja Blocha.

<sup>69</sup> Jednym z filozofów polskich, który dogłębnie studiował filozofię Blocha, był Andrzej Nowicki (1919–2011). W pracy *Portret ergantropijny Ernsta Blocha (1885–1977)*, „Res Humana” 2009, nr 4–5, pisał: „fundamentalne było dla niego inne przeciwstawienie: z jednej strony całość dziejów ludzkości od czasów przedhistorycznych do chwili obecnej, świat, w którym nigdy nie było ani wolności ani sprawiedliwości społecznej, a z drugiej strony ten ŚWIAT, KTÓREGO JESZCZE NIE MA, ale w którym jest Wolność i Sprawiedliwość Społeczna – ŚWIAT UTOPII” (wyróżnienie autora), s. 30.

<sup>70</sup> Taką nadzieję wyraził wcześniej, bo w 1943 r., Władysław Broniewski, pisząc w Jerozolimie na wieść o bohaterskim Powstaniu wiersz *Żydom polskim. Pamięci Szmulu Zygielbojma*: „jedna powstanie rasa, najwyższa: ludzie szlachetni”.

<sup>71</sup> E. Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, 3 tomy, 1954–1959.

<sup>72</sup> A. Nowicki, *Muzyka jako pejzaż nadziei*, „Ruch Muzyczny” 1985, nr 1, s. 17.

<sup>73</sup> *Ibidem*, s. 18.

(„na wskroś”) tworzyć w umysłach i sercach słuchaczy wizje „tego, czego jeszcze nie ma”. Muzyka jest tu zatem formą nadziei, która może i powinna podnieść świat z moralnej i kulturalnej ruiny czasu Zagłady.

Tę nadzieję rozbudzali i budzą nadal sami artyści żydowscy, którzy przeżyli. Po tym, co spotkało ich Naród, ich bliskich, kochanych, postanawiając nie zamykać się w bólu i nie uciekać od świata, a próbując na różne sposoby dać świadectwo. Także skrzypkowie. Ich koncerty, poczynając od jeszcze mocno wtedy kontrowersyjnych, granych już w 1947 r. w Niemczech przez Sir Yehudi Menuhina<sup>74</sup>, aż po cudowne nagranie ścieżki dźwiękowej do *Schindler's List* Stevena Spielberga przez Itzhaka Perlmana.

Są autorzy, którzy zwrócili uwagę na fakt, że drzewa, las służyły do ukrywania zbrodni. Obozy koncentracyjne umieszczano wśród lasów, a groby natychmiast obsadzano drzewami. Brzmi to szczególnie okrutnie u Georga Steinera: „Prawdziwą ikoną naszego stulecia jest zagajnik, tak drogi Goethemu, pielęgnowany w samym centrum obozu koncentracyjnego”<sup>75</sup>. Ale przyroda przecież także pomagała przetrwać uciekinierom z transportów. Wtedy las, drzewa, zwierzęta wspomagały ludzi, o czym przejmująco opowiada tekst Tima Cole'a<sup>76</sup>. Ponieważ jest tu cały czas mowa o skrzypcach, należy i w tym kontekście umieścić ich wątek. Skrzypce, zrobione z najlepszego drewna, stanowią swoisty łącznik między przyrodą a kulturą, a właściwie pokazują, że drzewo w rękach ludzkich może służyć celom haniebnym, jak i pięknym, a nawet wzniosłym, gdy zostanie spożytkowane na wspaniały instrument. Zwróćmy teraz uwagę na fakt, że nie tylko ludzie, ale i skrzypce miały swoją Zagładę.

Ten instrument nie należy do klasy przedmiotów, jest RZECZĄ, czyli przedmiotem, który człowiek tworząc, umieścił w nim swą cząstkę<sup>77</sup>. Rzeczami są więc dzieła sztuki, architektury, literatury, muzyki i filozo-

---

<sup>74</sup> Co opisała Tina Frühauf, *Music and Politics after the Holocaust: Menuhin's Berlin Concerts of 1947 and their Aftermath*, ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura, Vol. 187–751 septiembre-octubre (2011), s. 887–904.

<sup>75</sup> G. Steiner, *Gramatyki tworzenia*, tłum. J. Łoziński, Poznań 2004, s. 10.

<sup>76</sup> T. Cole, „Przyroda nam pomagała”. *Lasy, drzewa i historie środowiskowe Holokaustu*, „Teksty Drugie” 2017, nr 2, s. 203–226.

<sup>77</sup> W takim znaczeniu, jak ujmował ją filozof Andrzej Nowicki, którego system w największym skrócie dotyczył właśnie ontologii człowieka i rzeczy jako „realnej obecności człowieka w rzeczy”, czyli możliwości pozytywnej „reifikacji” człowieka, który „przekazuje cząstkę swojej osobowości i utrwała własne istnienie w materialnych przedmiotach” i „ho-

fii. Skrzypce są rzeczą zupełnie niezwykłą. Rzeczą o pięknej budowie, przyrównywanej do kształtu ciała kobiecego<sup>78</sup>, dziełem sztuki lutniczej. Skrzypce są też wspaniałym narzędziem, stanowią przedłużenie ręki skrzypka i dają możliwość intymnego wyrazu osobowości grającego na nim muzyka. Ich jakość i tembr współtworzą wykonanie, a umiejętność „stopienia się” z instrumentem, według wcześniej cytowanej kabały, świadczy o byciu prawdziwym muzykiem. Łatwo to sprawdzić, oglądając i wsłuchując się w nagrania największych artystów. Będąc w wieku matuzalemowym, 94-letni Ivry Giltis magnetyzuje publiczność, wykonując popularne miniatury na całkowicie swój, wyjątkowy sposób. Choć zgarbiony i mający problem z poruszaniem się, to skrzypce, już w zupełnie niewirtuozowski sposób, ale są z nim całkowicie zrośnięte, a ich dźwięk przenosi słuchaczy dokładnie, jak chciał Bloch, w „świat, którego jeszcze nie ma”<sup>79</sup>.

Żydów, którzy wiezieni do obozów koncentracyjnych, wzięli ze sobą kilka najcenniejszych przedmiotów, w tym – skrzypce, było bardzo wielu<sup>80</sup>. Instrumenty te służyły potem im albo innym skrzypkom. Większość skrzypków i wiele pięknych instrumentów nie przeżyło Zagłady. Jednak część tych instrumentów ocalała. Ujmując semiotycznie każdy wytwór kultury jako tekst, można je traktować tak, jak to zrobiła Bożena Shallcross w *Rzeczach i Zagładzie* z literaturą. Jej książka ma za cel opowiedzieć o Zagładzie przez pryzmat zwykłych przedmiotów, których sterty pozostały na terenach obozów muzealnymi eksponatami:

Historia tych rzeczy jest pomijana, gdyż służą innym celom. A przecież zwykłe i jak najbardziej służebne przedmioty obdarzone są jedyną w swoim

---

minikacji” rzeczy, czyli „głęboko humanistycznego procesu ucłowieczania świata”, A. Nowicki, *Człowiek w świecie dzieł*, Warszawa 1974, s. 8.

<sup>78</sup> Ogólną świadomość tego faktu ujął fascynująco Man Ray, który w 1924 r. zrobił fotografię swojej muzyki Kiki de Montparnasse – *Le Violon d'Ingres*, nawiązując do obrazu A.D. Ingresa *Kąpiąca się* z 1880 r.

<sup>79</sup> I. Gitlis, *Concert Carte blanche pour Ivry Gitlis – Festival de Pâques d'Aix-en-Provence* 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=8bDbLAhxxY>. Ivry Giltis zmarł 24 grudnia 2020 r. w Paryżu w wieku 98 lat.

<sup>80</sup> T.M. Cobden, *op. cit.*, s. 11 mówi, że „więźniowie [przed wywózką – IAS] pakowali swoje najcenniejsze rzeczy. Często dotyczyło to instrumentów muzycznych. Takie przygotowanie do transportu zostało utrwalone na fotografii przedstawiającej Aleksandra Stupela, słynnego niemiecko-żydowskiego skrzypka. Ma na sobie swój zimowy płaszcz, czapkę i buty, trzyma torbę, emaliowany garnek i skrzypce”.

rodzaju zdolnością reprezentacji, gdyż zapisane są w nich różnorodne opowieści Zagłady<sup>81</sup>.

Otóż autorka zaprzecza sobie, ponieważ de facto pisze o przedmiotach, które zostały „hominifikowane” i stały się „rzeczami”, siłą talentu zamienione w wiersz (Z. Ginczanka, T. Różewicz), prozę (T. Borowski, Z. Nałkowska), namysł filozoficzny (H. Arendt), nie są więc już beziemiennym, szarym stosem. Autorka nie rozróżnia „przedmiotów” i „rzeczy”, ale przecież w swojej narracji wyraźnie pokazuje, jak beziemienny przedmiot staje się rzeczą – w dziele. Tylko tak zresztą jest szansa, aby zachować pamięć ludzi poprzez przedmioty, które po nich pozostały. Autorka określa to w podsumowaniu tytułem *Rzecz w tekście*. Pokazuje, że przedmioty po włożeniu „w” tekst, czyli wiersz, prozę, ale także przecież – dźwięki utworu muzycznego, stają się rzeczami, które przetrwały, utrwalone tekstem, w którym także swą obecność utrwalił autor z przedmiotami związany. Chyba już doszliśmy do tej prawdy, że ani sam przedmiot, ani sam człowiek prawie nic nam o sobie nie mówią w kulturze. Natomiast ich wzajemne związki – bardzo wiele, bo „ś w i a t l u d z i i ś w i a t d z i e ł l u d z k i c h s t a n o w i ą j e d n o ś ć”<sup>82</sup>. Stąd najlepsze portrety człowieka znajdują się w rzeczach, które stworzył. Nic lepiej też nie portretuje człowieka niż przedmiot, z którym znalazł się na portrecie<sup>83</sup>. W przypadku Żydów są to rzeczy wspaniałe: księga i skrzypce. Teksty kultury próbują opowiadać prawdę o Zagładzie poprzez rzeczy. Skrzypce także są tekstem znakomicie się nadającym do dawania świadectwa. Zwłaszcza w kontekście *Violins of Hope*.

Dwóch lutników z Tel Avivu – Amnon Weinstein i jego syn Avshi w hołdzie dla zamordowanych, w tym własnych krewnych, odrestaurowali kilkadziesiąt instrumentów smyczkowych, na których grali żydowscy muzycy podczas Holokaustu. „To są skrzypce nadziei” – tak o nich mówią. Weinstein opowiada o tych instrumentach z wielkim wzruszeniem. Wśród nich znalazł się jeden okrutnie okaleczony:

kiedy Weinstein rozebrał skrzypce, by je odrestaurować i przygotować do sprzedaży, odkrył w środku rysunek ze swastyką, obok napisu „Heil

<sup>81</sup> B. Shallcross, *Rzeczy i Zagłada*, Kraków 2010, s. 7.

<sup>82</sup> A. Nowicki, *Człowiek w świecie dzieł...*, s. 329, wyróżnienie autora.

<sup>83</sup> Nowicki mówił o „portretowaniu człowieka przedmiotami” na wielu stronach swojej książki *Portrety filozofów w poezji, malarstwie, muzyce*, Lublin 1978.

Hitler<sup>79</sup>. Właściciel skrzypiec nawet podpisał swoje inicjały i dodał rok: 1936, rok niesławnych Igrzysk Olimpijskich w Berlinie. (...) Grafolog, który zbadał pismo, stwierdził, że było pismem bardzo agresywnej osoby. Nigdy nie widziałem takiej nienawiści w skrzypcach – powiedział lutnik<sup>84</sup>.

Okaleczanie w ten sposób – wewnątrz instrumentów, jest wyjątkowym barbarzyństwem, o które Weinstein nie posądza lutników niemieckich, tylko ich pomocników, którzy samowolnie, zainfekowani nazistowskim fanatyzmem, robili takie rzeczy. Jego teoria, jak twierdzi, opiera się na powszechnie akceptowanej wiedzy, że większość niemieckich lutników w XX w. nie była zwolennikami partii nazistowskiej. Ponadto większość ich klientów stanowili Żydzi.

Do tej pory nigdy nie spotkałem się z czymś takim. Nie wierzę, żeby lutnik, ktoś, kto studiował ten zawód, zrobił coś takiego – mówi Weinstein. (...) Ktokolwiek pisał w tych skrzypcach, nie był mistrzem lutnictwa, ale młodszym pracownikiem, praktykantem w warsztacie. W nocy, kiedy szef wychodził, robił to, co robił: otwierał skrzypce, pisał i zamykał, bez niczyjej wiedzy. (...) Nigdy nie naprawimy tych skrzypiec. Pozostaną dla Niemców oznaką wstydu. Niech zobaczą, jak daleko posunęli się w nienawiści do Żydów i kultury. Trudno mi zrozumieć, jak ktoś mógł tak okaleczyć skrzypce<sup>85</sup>.

Skrzypce jednak, aby naprawdę powrócić do życia, potrzebują nie tylko renowacji, ale artystów, którzy wezmą je do rąk i zagrają. Tak narodził się pomysł *Violins of Hope*. Instrumenty ocalałe z Zagłady podróżują po świecie, gdzie są prezentowane na koncertach, dając tym samym możliwość opowiedzenia historii o straszliwym barbarzyństwie nazistowskim, same będąc świadectwem, a jednocześnie symbolem nadziei, wybaczenia, pojednania i zwycięstwa Muzyki<sup>86</sup>. Dają zdecydowanie więcej. Głos skrzypiec staje się bowiem *cri de coeur* tych, którzy już sami nie zawołają, nie zaśpiewają ani nie zapłaczą... Skrzypce są takim instrumentem, który rzeczywiście potrafi to zrobić w ich imieniu.

---

<sup>84</sup> O. Aderet, *Israeli Violin Maker Unearths Secret From the Holocaust*, Haaretz, 7.04.2013. <https://www.haaretz.com/jewish/.premium-violin-maker-finds-secret-from-shoah-1.5237080> (dostęp: 15.11.2020).

<sup>85</sup> *Ibidem*.

<sup>86</sup> *Violins of Hope: Instruments that survived Holocaust to be played publicly*, 29.01.2018, [https://www.youtube.com/watch?v=26yypLfkn\\_c](https://www.youtube.com/watch?v=26yypLfkn_c) (dostęp: 15.11.2020).

Tytułową „metafizykę” należy przyjąć tu jako próbę namysłu nad zaistniałym fenomenem „żydowskich skrzypiec”<sup>87</sup>, a więc obserwowalnym w kulturze splotem zjawisk i faktów, które się nań złożyły, a których przyczyn można doszukiwać się na wielu polach: historycznym, religijnym, socjologicznym (w tym ideologicznym i politycznym), psychologicznym i muzycznym. Artykuł jedynie zarysowuje różnorodność owych przyczyn. Istotne jest natomiast, że za podstawę ma głęboką fascynację tym fenomenem kulturowym jako emanacją muzykalności i życiowej energii wyrażanej muzycznie w sposób niebywale piękny i fascynujący.

## **Bibliografia**

- Błaszczuk Leon Tadeusz, *Żydzi w kulturze muzycznej ziem polskich w XIX i XX w. Słownik biograficzny*, Warszawa 2014.
- Cobden Tracy M., *Strings of Hope: The Meanings of the Violin in Jewish and Holocaust History*, Kansas City 2015.
- Cohen Abraham, *Talmud. Syntetyczny wykład na temat Talmudu i nauk rabinów dotyczących religii, etyki i prawodawstwa*, przeł. Regina Gromacka, Warszawa 2002.
- Czyńska Małgorzata, *Berezowska. Nagość dla wszystkich*, Wołowiec 2018.
- Fackler Guido, *Muzyka w obozach koncentracyjnych 1933–1945*, „Muzykalnia” VI / „Judaica” 1, 2009.
- Flesch Carl, *Das Klangproblem im Geigenspiel*, Berlin 2002.
- Friedman Filip, *Zagłada Żydów lwowskich*, Wydawnictwa Centralnej Żydowskiej Komisji Historycznej przy Centralnym Komitecie Żydów Polskich, nr 4, Łódź 1945.
- Fuks Marian, Hoffman Zygmunt, Horn Maurycy, Tomaszewski Jerzy, *Żydzi polscy. Dzieje i kultura*, Warszawa 1982.
- Fuks Marian, *Muzyka ocalona*, Warszawa 1989.
- Glazerson Matityahu, *Muzyka i kabała*, tłum. Urszula i Mikołaj Krawczyk, Kraków 2011.
- Heinrich Heine, *O Niemczech i o sobie*, w: *Wybór pism*, wybór, przekł., wstęp i oprac. Tadeusz Zatorski, Warszawa 2018.
- Kolarzowa Romana, *Wprowadzenie do tradycji i myśli żydowskiej*, Rzeszów 2006.
- Kotula Franciszek, *Muzykanty*, Warszawa 1979.
- Laks André, *O moim ojcu Szymonie Laksie i jego książce „Gry oświęcimskie”*, tłum. Antoni Buchner, w: *Muzykalnia VI/Judaica 1*, 2008 <http://demusica.edu.pl/muzykalnia-vi-judaica-1/> (dostęp: 20.12.2020).

---

<sup>87</sup> Przyjmuję tu określenie Wincentego Lutosławskiego (1863–1954), największego polskiego metafizyka i krewnego kompozytora Witolda: „metafizyka, podobnie jak każda nauka, obserwuje fakty i usiłuje tłumaczyć je przez hipotezy”, W. Lutosławski, *Metafizyka*, Drozdowo 2004, s. 9.

- Lanzmann Claude, *Un vivant qui passe: Auschwitz 1943 – Theresienstadt 1944*, tłum. M. Bristiger, „Muzykalia” VII / „Judaica” 2, 2009.
- Lutosławski Wincenty, *Metafizyka*, Drozdowo 2004.
- Menuhin Yehudi, *Skrzypce i ja, przy współudziale Catherine Meyer*, tłum. Bożena Umińska, Warszawa 2000.
- Nowicki Andrzej, *Człowiek w świecie dzieł*, Warszawa 1974.
- Nowicki Andrzej, *Muzyka jako pejzaż nadziei*, „Ruch Muzyczny” 1985, nr 1, s. 17–18.
- Nowicki Andrzej, *Portret ergantropijny Ernsta Blocha (1885–1977)*, „Res Humana” 2009, nr 4–5, s. 27–30.
- Quinard Pascal, *Nienawiść do muzyki*, tłum. Ewa Wieleżyńska, „Literatura na Świecie” 2004, nr 1–2, s. 183–199.
- Quinzio Sergio, *Hebrajskie korzenie nowożytności*, przeł. Maciej Bielawski, Kraków 2005.
- Sachs Curt, *Historia instrumentów muzycznych*, tłum. Stanisław Olędzki, Warszawa 1975.
- Shallcross Bożena, *Rzeczy i Zagłada*, Kraków 2010.
- Steiner Georg, *Gramatyki tworzenia*, tłum. Jerzy Łoziński, Poznań 2004.
- Suzuki Shinichi, *Karmieni miłością. Podstawy kształcenia talentu*, Warszawa 2010.
- Szafa grająca! Żydowskie stulecie na szelaku i winylu. Historie z Polski*, Warszawa 2017
- Trepp Leo, *Żydzi. Naród, historia, religia*, tłum. Sława Lisiecka, Warszawa 2009.
- Tulli Magdalena, *Miasto Brugia*, „Książki. Magazyn do czytania Gazety Wyborczej” nr 2, kwiecień 2020, s. 34–35.
- Z mądrości Talmudu*, wybrali, przeł. i oprac. Szymon Datner i Anna Kamieńska, Warszawa 1988.

### **Audycje radiowe**

- Prof. Andrzej Bieńkowski o muzyce żydowskich muzykantów (Źródłogranie/ Dwójka), <https://www.polskieradio.pl/8/478/Artykul/1695418,Ocalona-muzyka-zydowskich-muzykantow> (dostęp: 25.02.2021).

### **Czasopisma**

- „Książki. Magazyn do czytania Gazety Wyborczej”, nr 2, kwiecień 2020, s. 34–5.
- „Ruch Muzyczny” 1985, nr 1, s. 17–18.
- „Res Humana” 2009, nr 4–5, s. 27–30.

### **Strony internetowe**

- Aderet Ofer, *Israeli Violin Maker Unearths Secret From the Holocaust*, Haaretz, 7.04.2013, <https://www.haaretz.com/jewish/.premium-violin-maker-finds-secret-from-shoah-1.5237080> (dostęp: 15.11.2020).
- Dębowska Anna S., *Na wsi Polacy i Żydzi żyli osobno, ale do połowy lat 30. łączyła ich muzyka. A potem zaczęły się pogromy*, Gazeta Wyborcza, 10 lutego 2018,

- <https://wyborcza.pl/7,113768,23004909,na-wsi-polacy-i-zydzi-zyli-osobno-ale-do-polowy-lat-30.html> (dostęp: 15.10.2020).
- Estrin Elana, *Did Jews invent the violin?*, Jerusalem Post Magazine, 20.08.2009, <https://www.jpost.com/magazine/features/did-jews-invent-the-violin> (dostęp: 11.10.2020).
- Fackler Guido, *Muzyka w obozach koncentracyjnych 1933–1945*, [http://demusica.edu.pl/wp-content/uploads/2019/07/fackler\\_muzykalia\\_6\\_judaica1.pdf](http://demusica.edu.pl/wp-content/uploads/2019/07/fackler_muzykalia_6_judaica1.pdf) (dostęp: 20.10.2020).
- Fein Andy, Marget Mikaela, *Who Invented the Violin? Sephardic Jews and the Early Days of the Violin*, <http://blog.feinviolins.com/2020/06/who-invented-violin-sephardic-jews-and.html> (dostęp: 18.10.2020).
- Gitlis Ivry, *Concert Carte blanche pour Ivry Gitlis – Festival de Pâques d’Aix-en-Provence 2016*, <https://www.youtube.com/watch?v=8bDbLAhxxY> (dostęp: 15.12.2020).
- Kanarek Jane L., Lehman Marjorie, Bronner Simon J. (eds.), *Mothers in the Jewish Cultural Imagination: Jewish Cultural Studies Volume 5 1st Edition*, <https://www.amazon.com/Mothers-Jewish-Cultural-Imagination-Studies/dp/1906764662> (dostęp: 15.11.2020).
- Knast Alicja, *Lutnictwo w Polsce. Polska szkoła lutnicza i „polskie skrzypce”*, <http://www.skrzypce.instrumenty.edu.pl/pl/historia/lutnictwo-w-polsce> (dostęp: 18.10.2020).
- Lanzmann Claude, *Un vivant qui passe: Auschwitz 1943 – Theresienstadt 1944*, tłum. M. Bristiger, [http://demusica.edu.pl/wp-content/uploads/2019/07/lanzmann\\_muzykalia\\_7\\_judaica21.pdf](http://demusica.edu.pl/wp-content/uploads/2019/07/lanzmann_muzykalia_7_judaica21.pdf) (dostęp: 20.10.2020).
- Modern Jewish History: The Spanish Expulsion (1492)* <https://www.jewishvirtuallibrary.org/the-spanish-expulsion-1492> (dostęp: 18.10.2020).
- Muzeum Polin <https://www.polin.pl/pl/wydarzenie/muzyka-zydowska-w-pamieci-wiejskich-muzykantow-pokaz-filmu> (dostęp: 15.10.2020).
- Violins of Hope: Instruments that survived Holocaust to be played publicly*, 29.01.2018, [https://www.youtube.com/watch?v=26yypLfkn\\_c](https://www.youtube.com/watch?v=26yypLfkn_c) (dostęp: 15.11.2020).

## **Jewish Fiddle Metaphysics not Only in Galicia Culture**

### **Abstract**

Jews are most often portrayed with Torah or a fiddle. Since fifteenth century and until World War II fiddle have travelled along with Jewish exiles around Europe. Jews were the forerunners of professional musical education and music culture. They sang and played violin wherever they lived. Chagall presented metaphysical point of Jewishness in the painting titled *Fiddler on the Roof*. After the Nazis' had violently encroached, instruments ended up in concentration camps

Iwona A. Siedlaczek

with their owners. Musicians were killed but many violins survived. These are named *Violins of Hope*. Their sound makes them *cri de Coeur* of people, who are not able to speak anymore. Musicians who play *Violins of Hope* bring us hope and faith in still existing humanity. The article is an attempt to answer why a fiddle became so important and emblematic instrument to Jewish people. The author refers to the history of Jewish and world culture and tries to find historical, religious, sociological, psychological, philosophical and musical reasons.

**Keywords:** violin history, Jewish fiddle and music in Poland, Jewish experience, Jewish Kabbalah and Music, Shoah, Violins of Hope

Anna Smywińska-Pohl

Uniwersytet Jagielloński

## Filozof i skrzypek. O Adolfie Billigu (1900–1944)

Po I wojnie światowej w Galicji nastąpił kulturalny rozwój. W Krakowie w 1919 r. zaczął działać teatr Bagatela, reaktywowano Związek Zawodowy Muzyków Polskich, powstawały nowe kina, m.in. Warszawa, Caritas i Apollo. We Lwowie coraz więcej osób decydowało się na podejmowanie studiów, a w konsekwencji zwiększała się warstwa inteligencji. Podobnie było w Krakowie.

Dość powiedzieć, że w drugim semestrze roku akademickiego 1918/19 na Uniwersytecie Jagiellońskim uczyło się 2743 studentów i studentek, a w 1931/32 – 7828 osób<sup>1</sup>. Państwo, które dopiero odzyskało niepodległość, starało się zapewnić dostęp do edukacji i kultury zwłaszcza tym, którzy byli z niej wykluczeni. Wedle spisu powszechnego z 1921 r. analfabetami była 1/3 społeczeństwa. Obowiązek szkolny (w zakresie 7 klas) wprowadzono dopiero w 1919 r., przy czym znaczna część dzieci była z tego obowiązku zwolniona (ze względu na warunki tworzenia się szkół oraz odległość do placówki). Należy więc podkreślić, że choć poziom cywilizacyjny się znacznie podniósł, dostęp do kultury był dla części społeczeństwa nadal bardzo ograniczony. Dlatego myśląc o osobach, których twórczość przypadała na okres dwudziestolecia, warto pamiętać o ograni-



**Adolf Billig**

---

<sup>1</sup> M. Kulczykowski, Żydzi – studenci Uniwersytetu Jagiellońskiego w Drugiej Rzeczypospolitej (1918–1939), Kraków 2004, s. 60.

zeniach, jakie miały i jak wiele trudu kosztowało ich kształcenie, a także – kto był uprzywilejowany, aby korzystać z edukacji i kultury.

Bohater tego tekstu, Adolf Billig, z pewnością posiadał wykraczające poza przeciętne zaplecze kulturowe i – przynajmniej początkowo – ekonomiczne. Jednocześnie w jego działalności twórczej widać chęć egalitaryzacji edukacji muzycznej i sztuki wysokiej.

## Kolbuszowa – miejsce urodzenia

Na przełomie wieków Kolbuszowa (Kolbishov) była typowym galicyjskim sztetlem nieopodal Rzeszowa. Połowę mieszkańców stanowili Żydzi, którzy prowadzili sklepy galanteryjne, tytoniowe, częściowo spożywcze, a także drukarnię i restaurację<sup>2</sup>. Jak na tak niewielką miejscowość, życie kulturalne było dość rozwinięte – staraniami Towarzystwa Gimnastycznego „Sokół” w 1906 r. powstała sala widowiskowa połączona ze sceną, organizowano zabawy taneczne i gimnastykę, działali skauci, można było ćwiczyć strzelectwo, istniały sekcje śpiewu i aktorskie, w ramach których przygotowywano wieczorki artystyczne<sup>3</sup>.

Kolbuszowa słynęła także z artystycznego stolarstwa<sup>4</sup>. Tworzono tam nie tylko meble, ale także instrumenty lutnicze. O muzycznych tradycjach świadczy przysłowie „zgrać się jak kolbuszowskie skrzypce”<sup>5</sup>. Znałe były ze starannego wykonania, a także dbałości o drewno, które suszono bardzo długo, co umożliwiała osiągnięcie pięknego dźwięku. Instrumenty były przesyłane do innych miejscowości transportem rzeczonym, a zaopatrywano tak nie tylko okoliczne miejscowości, ale także Warszawę, Poznań czy Gdańsk. Wpływ na rozwój muzyki miał także Aleksander Michał Lubomirski, który sprowadził na kolbuszowski dwór część nadwornych instrumentalistów i wokalistów z Krakowa, aby zadbali o poziom mu-

---

<sup>2</sup> S. Serednicki, *Kolbuszowskie wspomnienia*, „Biuletyn Muzeum Regionalnego Lasowiaków Towarzystwa Opieki nad Zabytkami w Kolbuszowej” 1966, nr 8, s. 34.

<sup>3</sup> J. Sudoł, *Życie kulturalne w Kolbuszowej w okresie międzywojennym (1918–1939)*, „Rocznik Kolbuszowski” 1994, nr 3, s. 187–190.

<sup>4</sup> K. Skowroński, *Kolbuszowa w sześćsetlecie osady i trzechsetlecie miasta (szkic)*, „Biuletyn Muzeum Regionalnego Lasowiaków Towarzystwa Opieki nad Zabytkami w Kolbuszowej” 1961, nr 1; „Biuletyn” 1961, nr 1: *300 lat Kolbuszowej w roku ziemi kolbuszowskiej*, s. 7.

<sup>5</sup> K. Skowroński, *Miasto trzech przysłów*, „Biuletyn Muzeum Regionalnego Lasowiaków Towarzystwa Opieki nad Zabytkami w Kolbuszowej” 1966, nr 8, s. 8.

zycznej oprawy nabożeństw. Z tej grupy rozwinęła się pałacowa orkiestra, a później – kolejne kapele<sup>6</sup>. Jedną z konsekwencji, dość oczywistą, było także zainteresowanie miejscowej ludności grą na skrzypcach, altówkach i kontrabasach. To stąd pochodzili: skrzypek Teodor Billig i wybitni kantorzy – Haim Bakon oraz Hirsch Lejb<sup>7</sup>. Ten pierwszy był prawdopodobnie spokrewniony z głównym bohaterem tego tekstu – Adolfem Billigiem.

## Środowisko rodzinne

Rodzina Billigów wpisywała się w warstwę żydowskiej inteligencji miasteczka. Ojciec rodziny – Elias – był jednym z trzech lekarzy, słynął z podejścia do dzieci. Jak wspomina jeden z młodych pacjentów Józef Stanisław Serednicki: „był to tęgi pan w średnim wieku, w okularach, który podczas wizyty lekarskiej dał mi swój zegarek do zabawy, a tymczasem «dzióbnał», zastrzykując surowicę przeciw dyfterytowi”<sup>8</sup>. O jego żonie Chanie (Annie) niewiele wiadomo, poza tym że pochodziła z rodziny Kokeszów. Para miała sześcioro dzieci: Sofię (ur. ok. 1891, późniejszą żonę prawnika Ozjasza Krengela), Jakuba (ur. 1896, przyszłego dyrektora fabryki), Fanny (ur. 1898 – pierwszą żonę Leopolda Infelda), Adolfa (ur. 17 czerwca 1900, zm. 1944 – filozofa i skrzypka), Marię (1903–1988 – reżyserkę teatralną, aktorkę i nauczycielkę), Wilhelma (1906–1985 – inżyniera, działacza komunistycznego, dyrektora Polskiego Radia) oraz Zygmunta (ur. 1909 – późniejszego dyrektora fabryki). Spokojne i dość szczęśliwe życie w miasteczku przerwał pożar w 1900 r., który strawił znaczną część drewnianych domów, zwłaszcza w okolicy rynku, oraz instrumentów<sup>9</sup>.

Adolf Billig nie miał więc w pamięci tego idyllicznego obrazu. W Kolbuszowej spędził pierwszych dziesięć lat swojego życia. W 1910 r. podjął naukę w c.k. gimnazjum im. Rudolfa w Brodach, gdzie uczył się także jego brat Jakub. Przyszły skrzypek i filozof uczył się w klasie m.in. z Juliuszem Izraelowiczem, późniejszym lwowskim farmaceutą, walczącym podczas II wojny światowej, a także Orestem Sucharowskim, zaangażowanym w po-

---

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 19–20.

<sup>7</sup> Za informacje dziękuję dr. Januszowi Radwańskiemu z Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej.

<sup>8</sup> S. Serednicki, *Kolbuszowskie wspomnienia...*, s. 35.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 21 i 30.

wstanie lwowskiego oddziału Polskiego Towarzystwa Przyjaciół Astronomii<sup>10</sup>. Adolf Billig był wzorowym uczniem, jednak ze względu na zmianę sytuacji rodzinnej wkrótce został zmuszony przenieść się do innej szkoły.

## Początki życia w Krakowie

W 1913 r. zmarł Eliasz Billig, a rodzina przeniosła się do Krakowa. Zamieszkali przy ul. Dietla 44. W tym samym roku Adolf podjął naukę w Gimnazjum św. Anny (Nowodworskiego, tzw. Nowodworek)<sup>11</sup>. Później tę szkołę ukończyli także jego młodsi bracia. Do klasy uczęszczał wraz z Leonem Dattnerem, Getzelem Landau i Oskarem Schenkerem, późniejszymi prawnikami i działaczami społecznymi. Gimnazjum Nowodworskiego było uznawane za prestiżową placówkę. Odwiedzili ją Józef Ignacy Kraszewski i cesarz Franciszek Józef. W czasie, w którym uczył się Adolf, Żydzi stanowili około 20% ogółu uczniów<sup>12</sup>. Znacząca część absolwentów budowała późniejszą polską kulturę, wielu było adwokatów, później pracowników Uniwersytetu Jagiellońskiego i działaczy społecznych. W okresie dwudziestolecia międzywojennego można znaleźć też postaci, które były aktywnymi filozofami: właśnie Adolf Billig, a także Emanuel Anisfeld, Fryderyk Kränzler i Zygmunt Schmeidler<sup>13</sup>. Billig po otrzymaniu matury w 1918 r. zapisał się na Wydział Filozoficzny UJ.

## Studia

Wydział Filozoficzny oferował najszerszą ofertę kursów i zawierał w sobie zarówno nauki humanistyczne (filozofię, wyłaniającą się psychologię, filologię), jak i ściśle i przyrodnicze (matematykę, fizykę, chemię, biologię

---

<sup>10</sup> XXXIII Sprawozdanie c.k. Gimnazjum im. Rudolfa w Brodach za rok 1910/11, s. 36–37.

<sup>11</sup> Sprawozdanie Dyrektora c.k. Gimnazjum Nowodworskiego, czyli św. Anny w Krakowie za rok szkolny 1918, s. 15–16.

<sup>12</sup> K. Wasilewska-Prędko, *Młodzież żydowska w Gimnazjum św. Anny w latach 1867–1918*, w: *Żydzi w krakowskim Gimnazjum św. Anny (Nowodworskiego)*, red. A. Maslak-Maciejewska, W. Strokowski, K. Wasilewska-Prędko, Kraków–Budapeszt–Syrakuzy 2020, s. 42.

<sup>13</sup> Więcej na temat Żydów-filozofów będących absolwentami Nowodworka piszę w rozdziale *Z Gimnazjum św. Anny na Uniwersytet Jagielloński i dalej...*, w: *Żydzi w krakowskim Gimnazjum św. Anny...*, s. 327–342.

czy geografie). Z tego względu oraz zważywszy na to, że nie wprowadzono na nim zasady ograniczającej nabór słuchaczy<sup>14</sup>, był najchętniej wybierany przez młodzież. W czasie studiów na Uniwersytecie Jagiellońskim Adolf Billig wybierał przede wszystkim kursy filozoficzne i przyrodnicze. Zapisywał się na wykłady do Witolda Rubczyńskiego<sup>15</sup>, Władysława Heinricha<sup>16</sup> i Tadeusza Garbowskiego<sup>17</sup>, ale także do Michała Siedleckiego<sup>18</sup> i Włodzimierza Stożka<sup>19</sup>. Na swojego opiekuna naukowego wybrał Tadeusza Garbowskiego. Zdecydował o tym zapewne fakt, iż pierwszym wykształceniem profesora była zoologia, w szczególności zaś specjalizował się w lepidopterologii, a to pokrywało się z zainteresowaniami kolbuszowianina. Nie bez znaczenia była także jego artystyczna dusza – pisanie wierszy, komponowanie i gra na fortepianie. Ponadto tworzył seminaria, które łączyły entuzjastów filozofii Kanta z przyrodnikami. W tym twórczym towarzystwie uformowani zostali tacy badacze, jak Anna Tenenbaum<sup>20</sup> czy Witold Steinberg<sup>21</sup>.

---

<sup>14</sup> *Numerus clausus* w pierwotnej idei miał być po prostu wprowadzeniem limitu przyjęć na poszczególne wydziały bądź kierunki, co wynikało z ograniczeń lokalowych i personalnych uczelni. Szybko jednak idea ta była wykorzystywana do uniemożliwiania studiów Żydom. *Numerus clausus* dla Żydów na UJ był wprowadzony na Wydziale Lekarskim UJ, a od 1937 r. obowiązywał *numerus nullus*, a więc zaprzestano ich przyjmowania, jak i nostryfikacji dyplomów. Próby wprowadzenia tej zasady miały miejsce pod koniec lat 30. XX w. na Wydziale Prawa. Na Wydziale Filozoficznym odrzucono postulat *numerus clausus* w 1923 r. i więcej nie powracano do tej kwestii. Więcej na ten temat piszę w: A. Jarmuszkiewicz, A. Smywińska-Pohl, *Odkrywanie niedostępnego. Dzieła osierocone*, Kraków 2018.

<sup>15</sup> Witold Rubczyński (1864–1938) – filozof zajmujący się zagadnieniami etycznymi, estetycznymi i historią filozofii, redaktor czasopisma „Ruch Filozoficzny”.

<sup>16</sup> Władysław Heinrich (1869–1957) – filozof, epistemolog, pedagog i psycholog, założyciel pierwszego laboratorium psychologii eksperymentalnej na ziemiach polskich.

<sup>17</sup> Tadeusz Garbowski (1869–1940) – zoolog, pisarz (napisał wraz z Elizą Orzeszkową *Ad Astra*), filozof specjalizujący się w myśli Immanuela Kanta, założyciel Zakładu Psychogenetycznego UJ, zginął w Sachsenhausen.

<sup>18</sup> Michał Siedlecki (1873–1940) – zoolog, specjalista z zakresu życia wodnego, badacz malarii, zginął w Sachsenhausen.

<sup>19</sup> Włodzimierz Stożek (1883–1941) – matematyk, przedstawiciel lwowskiej szkoły matematycznej, współautor wraz ze Stefanem Banachem podręcznika do algebry dla gimnazjalistów.

<sup>20</sup> Anna Tenenbaum (po wojnie Maria A. Rudzińska, 1900–1996) – filozofka i biologka, autorka prac o psychologii zwierząt, po wojnie wyemigrowała do USA, gdzie na Uniwersytecie Nowojorskim prowadziła badania z parazytologii, przyczyniła się do wynalezienia leku na malarię.

<sup>21</sup> Witold Steinberg (po wojnie Aleksander W. Rudziński, 1900–1989) – filozof i prawnik specjalizujący się w logice norm, dyplomata, po wojnie wyemigrował do USA, gdzie wykładał na Uniwersytecie Kolumbijskim.

Owocem zainteresowań badawczych Billiga była rozprawa doktorska *H. Driescha*<sup>22</sup> *dowody autonomii życia*. Recenzent dysertacji docenił sumienne przedstawienie poglądów witalistycznych niemieckiego biologa, który uchodził za badacza posługującego się skomplikowanym słownictwem, a zrozumienie jego myśli było utrudnione przez to, że jego poglądy znacząco ewoluowały. Niestety dysertacja się nie zachowała, prawdopodobnie nie ukazała się drukiem. Po zdanych rygorozach z filozofii i zoologii 28 czerwca 1924 r. odbyła się jego promocja doktorska. W tym samym czasie dyplomy z filozofii ścisłej otrzymali Edmund Erdman<sup>23</sup>, Adolf Brenner<sup>24</sup> i Franciszka Kalicińska-Korpałowa<sup>25</sup>. Zróżnicowane środowisko studenckie przyczyniło się do poszerzenia horyzontów Billiga i wpłynęło na późniejsze zainteresowania. Niestety, z okresu studenckiego nie zachowały się żadne teksty filozoficzne Billiga, co uniemożliwia odtworzenie jego światopoglądu. Na podstawie jednak tytułu dysertacji, a także wyboru wykładów wiadomo, że w kręgu jego zainteresowań były związki biologii i filozofii.

Równoległe do studiów uniwersyteckich Adolf Billig uczył się w Instytucie Muzycznym w Krakowie pod kierunkiem Stanisława Giebułtowskiego<sup>26</sup>. Dokumenty z Instytutu Muzycznego zostały zniszczone lub zaginęły, co uniemożliwia lepsze odtworzenie tego okresu jego biografii. Instytucja ta była jedną z dwóch, obok Konserwatorium Towarzystwa Muzycznego, w której w początkowym okresie dwudziestolecia międzywojennego można było pobierać naukę muzyki<sup>27</sup>. W czasie studiów Billiga z uczelnią związana była m.in. Klara Czop-Umlaf i Józef Śliwiński. Od 1923 r. istnia-

---

<sup>22</sup> Hans Driesch (1867–1941) – niemiecki myśliciel i biolog zajmujący się witalizmem, autor prac o filozofii organicznej.

<sup>23</sup> Edmund Erdman (1877–1936) – filozof specjalizujący się w zagadnieniach językoznawczych i epistemologicznych, publikował w „Przeglądzie Filozoficznym”.

<sup>24</sup> Adolf Brenner (1900–?) – nauczyciel i jeden z autorów tekstów w *Almanachu i leksykonie żydostwa polskiego*, badacz myśli Salomona Majmona, Davida Hume’a i Immanuela Kanta.

<sup>25</sup> Franciszka Kalicińska-Korpałowa (1896–1988) – filozofka, badaczka myśli Henri Bergsona i Schopenhauera, bibliografka, wieloletnia pracownica Biblioteki Jagiellońskiej.

<sup>26</sup> Stanisław Giebułtowski (1875–?) – pochodzący z Tarnobrzega skrzypek i nauczyciel, współzałożyciel krakowskiego Konserwatorium Muzycznego.

<sup>27</sup> W 1921 r. powstała jeszcze Szkoła Muzyczna im. Władysława Żeleńskiego. Zob. M. Drobner, *Instytut Muzyczny*, w: *Kraków muzyczny 1918–1939*, red. M. Drobner, T. Przybylski, Kraków 1980, s. 145 oraz K. Ćwiklińska, *Szkoła muzyczna im. Władysława Żeleńskiego*, w: *ibidem*, s. 151.

ła możliwość ukończenia kursu pedagogicznego dającego uprawnienia do nauczania muzyki w szkołach ogólnokształcących i w mniejszych szkołach muzycznych<sup>28</sup>. Być może to studium ukończył filozof<sup>29</sup>.

## Po otrzymaniu dyplomu

Losy Billiga z drugiej połowy lat 20. XX w. można zrekonstruować na podstawie niewielu dokumentów. Wiadomo, że w lipcu 1926 r. zawarł związek małżeński z Bertą Mandelbaum, absolwentką Wydziału Filozoficznego UJ. W biogramach pojawia się informacja o podróżach do Pragi i Paryża<sup>30</sup>, a także o studiach na Sorbonie oraz w École Normale de Musique<sup>31</sup>. W czasie pobytu we Francji Billig pozostawał w kontakcie z Tadeuszem Garbowskim. Pod koniec października 1926 r. pisał do niego:

Jestem już od trzech tygodni w Paryżu. Na razie jednak uniwersytet jeszcze zamknięty. Wpisy i wykłady zaczynają się dopiero z początkiem listopada. Zajmuję się tymczasem nieustająco muzyką i mam wrażenie, że zrobiłem pewne postępy. Ale moje sprawozdanie z tego kierunku mej pracy może nie zainteresowałoby Kochanego Pana Profesora. Ograniczam się na razie do przesłania spisu wykładów z podkreśleniem tych, na które zamierzam uczęszczać. Jeśli Pan Profesor uznałby to za właściwe i celowe, bardzo prosiłbym o parę słów polecających do Pierona<sup>32</sup> lub Rabaudra<sup>33</sup>. Słyszałem bowiem, że w Sorbonie nie należy liczyć na uprzejmość i usłużność dla obcych<sup>34</sup>.

---

<sup>28</sup> M. Drobner, *Instytut Muzyczny...*, s. 148.

<sup>29</sup> W curriculum vitae Adolf Billig pisze: „zamierzam w przyszłym roku szkolnym zapisać się na studium pedagogiczne, do czego mają prawo tylko zwyczajni słuchacze” (zob. Adolfa Billigateczka doktorska, Archiwum UJ, WF II 504). W zasobach Archiwum UJ nie ma jednak dokumentacji świadczącej o tym, że Billig zapisał się do studium uniwersyteckiego, pracował jednak później jako nauczyciel – być może kształcił się w tym zakresie w Instytucie Muzycznym.

<sup>30</sup> Billig Adolf, w: *Encyklopedia Krakowa*, red. A.H. Stachowski, Kraków 2000, s. 67.

<sup>31</sup> L.T. Błaszyk, *Żydzi w kulturze muzycznej ziem polskich w XIX i XX w. Słownik biograficzny*, Warszawa 2014, s. 33.

<sup>32</sup> Henri Pieron (1881–1964) – psycholog, behawiorysta, wykładowca na Sorbonie oraz w École pratique des hautes études, autor prac z zakresu psychologii eksperymentalnej i psychologii zwierząt.

<sup>33</sup> Henri Rabaud (1873–1949) – kompozytor, pedagog i dyrygent związany z konserwatorium w Paryżu, konserwatysta w zakresie muzyki.

<sup>34</sup> List Adolfa Billiga do Tadeusza Garbowskiego z 26 października 1926 r., w: *Papiery Tadeusza Garbowskiego, Dział Rękopisów, Biblioteka Jagiellońska, Przyb. 147/72.*

Niestety, nie zachowała się lista wykładów, na które chciał uczęszczać filozof. Możemy się jednak dowiedzieć, że był zainteresowany psychologią i fizjologią i chciał zgłębić kwestie związane z obiektywizacją zjawisk psychicznych. Jednak przede wszystkim był skupiony na doskonaleniu gry na skrzypcach. Nie jest wiadome, z kim utrzymywał kontakty w Paryżu, można jednak przypuszczać – na podstawie korespondencji – że nie czuł się tam zbyt swobodnie. W podobnym czasie do Paryża wyjechała także jego koleżanka ze studiów, Zuzanna Bier-Korngold, która zajęła się zawodowo psychologią pracy, ergonomią i psychotechniką. Być może utrzymywali ze sobą kontakt. Billig w Paryżu prawdopodobnie spędził rok. Po tym czasie powrócił do Polski.

W latach 20. XX w. Billig pracował wraz z żoną w prywatnym gimnazjum Gminy Żydowskiej w Chełmie, gdzie prawdopodobnie prowadził lekcje przyrody. W tym czasie nawiązał relacje z rodziną Kazimierza Andrzeja Jaworskiego. Tłumacz w swoich wspomnieniach przedstawia kolbuszowianina jako wyjątkowo wrażliwego człowieka, nie tylko muzyka, ale i poetę. Przywoływał także współorganizowane wraz ze swoją matką – śpiewaczką Marią ze Smoleńskich Jaworską – wieczorki muzyczno-wokalne. Znajomość była podtrzymywana także po powrocie Billiga do Krakowa. Wówczas pomagał młodemu Jaworskiemu w sprowadzeniu do Chełma trudno dostępnej literatury. Autor *Serc za drutem* kończy reminiscencje o filozofie słowami, że ten optymistycznie patrzył w przyszłość<sup>35</sup>.

## Instytut Muzyczny w Krakowie

W 1930 r. Billig został dyrektorem Instytutu Muzycznego w Krakowie. Kierownictwo objął po Ludwice Marek-Onyszkiewiczowej. Pełnił tę funkcję przez siedem lat i w tym okresie instytut zyskał znaczące miejsce na kulturalnej mapie. Nie powiodły się próby rozszerzenia nauki o kolejne klasy instrumentów – w tym dęte i szarpane – nauczano więc gry na fortepianie, skrzypcach, wiolonczeli, a także śpiewu, duże zainteresowanie wzbudzały publiczne konkursy i koncerty. Billig zbliżył się do idei Klary Czop-Umlaufowej, której celem było propagowanie zamiłowania muzyki


---

<sup>35</sup> K.A. Jaworski, *Koniec sensu*, Lublin 1970, s. 104–106.

i zainteresowanie nią społeczeństwa. W tym celu utworzono przedszkole muzyczne, gdzie kształcono dzieci w systemie Montessori. Na zajęciach używano gramofonu, co pozwalało na bardziej bezpośrednie zapoznanie się z historią muzyki, a także organizowano niedrogie koncerty dla mieszkańców, dzięki czemu ułatwiano im dostęp do tej gałęzi kultury<sup>36</sup>. Co dwa tygodnie organizowano muzyczne poranki, w czasie których prezentowano, czym w danym czasie zajmowali się uczniowie. Z dużym entuzjazmem krakowska publika przyjęła konkursy: bachowski i mozartowski (kolejno w 1935 i 1936 r.)<sup>37</sup>. Oprócz tego wygłaszano cykle wykładów mające na celu zaznajomienie z historią muzyki, a także jej istotnością dla rozwoju człowieka.

Billig był dyrektorem Instytutu Muzycznego do 1937 r. Jego następcą został Paweł Vrbicky. Nie ustalono, jak toczyła się kariera skrzypka i filozofa w ostatnich dwóch latach przed wybuchem wojny. Wiadomo jednakże, że w 1939 r. był członkiem orkiestry Filharmonii Lwowskiej. Później przebywał na terenie ZSRR. Dołączył do Dywizji Kościuszkowskiej, zginął w Warszawie w 1944 r., w czasie przeprawy przez Wisłę<sup>38</sup>.

Wypełnia Urząd.



Nazwisko: Billig  
Imię: Adolf  
Data urodzenia: 1900.  
Miejsce urodzenia: Włobuzowa  
Imię ojca: Elias  
„ matki: Chana  
z domu: Wokisz  
Zawód: dyrektor instytutu

<sup>36</sup> T. Przybylski, *Z dziejów nauczania...*, s. 80–82.

<sup>37</sup> M. Drobner, *Instytut Muzyczny...*, s. 149.

<sup>38</sup> L.T. Błaszczuk, *Żydzi w kulturze muzycznej...*, s. 33.

## Pozostawione prace

Billig w latach 30. XX w. wydał kilka publikacji dotyczących techniki gry na skrzypcach. Pierwszą z nich był tekst *Jak uzyskać szybkie i dźwięczne spiccato. Wskazówki teoretyczne i praktyczne* (1930). Autor przekonywał, że technika uzyskiwania dźwięków powinna być uzależniona od tego, jakie wrażenie chce osiągnąć grająca osoba. W jego opinii ogólne zasady prowadzenia smyczka, z których wyprowadza się technikę poszczególnych efektów, są mniej istotne niż skupienie się na rozwinięciu takiego warsztatu, który dawałby satysfakcjonującą grę przy zachowaniu radości w trakcie wykonania. Pisał:

jeśli nie da się przeprowadzić techniki smyczkowej na podstawie jednej zasady rzeczowej, to na pewno da się przeprowadzić całą technikę skrzypcową na podstawie logicznej zasady ekonomii tj. zasady najmniejszego wysiłku. Jak długo nie gramy zupełnie swobodnie, tj. z jak najmniejszym wysiłkiem, nie możemy z gry mieć żadnego zadowolenia i absolutnie żadnej przyjemności<sup>39</sup>.

Skoncentrowanie na łatwości wykonania oraz radości z grania na instrumencie były charakterystyczną cechą szkoły Billiga i jego sposobu myślenia o muzyce. W podręczniku dawał rady, jak wykonywać spiccato swobodne, wstrzymane i inne. Publikacja składała się z części teoretycznej oraz nut. Billig był zwolennikiem swobody w zakresie warsztatu smyczkowego, choć podkreślał, że techniki muszą być powiązane z prawami fizycznymi i fizjologicznymi.

W 1938 r. ukazały się *Ćwiczenia w zmianach pozycji cz. I i II*. Ćwiczenia były jednocześnie wydane w czterech językach (polskim, niemieckim, francuskim i angielskim). Pierwsza część zawierały porady, w jaki sposób zmienić układ palców na strunach, aby w czasie gry na instrumencie było to niesłyszalne. Do broszury zostały dołączone nuty w celu doskonalenia techniki. Drugi zeszyt poświęcony był tematyce dwudźwięków.

Wydaje się jednak, że najważniejszą publikacją było *Dlaczego każde dziecko powinno uczyć się muzyki?* Było to pokłosie wykładów zorganizowanych przez Instytut Muzyczny. Wykład inauguracyjny wygłosił Adolf Billig i jego tekst ukazał się drukiem właśnie pod tym tytułem w 1938 r.

---

<sup>39</sup> A. Billig, *Jak uzyskać szybkie i dźwięczne spiccato. Wskazówki teoretyczne i praktyczne*, Kraków 1930, s. 2.

Ta niewielka publikacja jest właściwie spuścizną Billiga, który przedstawia uprawianie muzyki jako element dążenia człowieka do szczęścia i harmonii. Stwierdza jednak, że niewielu ludzi osiąga ten stan ze względu na skupienie na kwestiach materialnych, zamiast szukać równowagi duchowej. Dostrzegł niebezpieczeństwa współczesności, wśród których wymienił postępującą mechanizację i technizację, skupienie na procedurach i ograniczenie rozwoju duchowego. Brak możliwości wyrażania uczuć i spychanie ich do nieświadomości, zdaniem filozofa, jest bardzo niebezpieczne. Podaje on sztukę muzyczną jako sposób na osiągnięcie balansu. Podkreślał, że kultura nie istnieje bez sztuki muzycznej i przez wieki była ona pielęgnowana. Billig uważał, że muzyka jest jedyną sztuką, która na piedestale stawia harmonię rozumianą jako równowagę duchową i cielesną.

Korzystanie z muzyki w jego opinii jest możliwe nawet bez edukacji, ale nauka pozwala muzykę zrozumieć i więcej z niej czerpać. Nauka gry na instrumencie pozwala w tej sztuce się wyrażać i uczestniczyć. Billig wymienia kolejno zalety nauki muzyki oraz gry na instrumencie. Pierwsza to lepsza koordynacja ciała i umysłu – połączenia ruchów ze zmysłami – uzyskiwanie określonych dźwięków przez konkretne ruchy. Z tego wynika zarówno kultura fizyczna – wiążąca się zwłaszcza z właściwym oddychaniem, oraz rozwinięcie zmysłów – co dość oczywiste – słuchu, wzroku (poprzez czytanie nut) i dotyku (poprzez grę na klawiszach czy strunach). Oprócz ciała nauka muzyki, zdaniem Billiga, kształtuje charakter, uczy cierpliwości i stałego wysiłku, jednocześnie obiecując osiągnięcie określonego efektu:

Człowiek, który uczył się muzyki, nie staje nigdy przerażony trudnościami jakiegoś zadania życiowego. Jest on już przyzwyczajony do tego, że cierpliwością i drobnym, lecz stałym wysiłkiem można przezwyciężyć największe trudności<sup>40</sup>.

Kształcenie w zakresie gry na instrumentach miałooby przygotowywać do podejmowania zróżnicowanych zadań. Ze względu na łączenie w muzyce elementów teoretycznych z praktycznymi, a także rozwój wyobraźni przy komponowaniu, Billig uważał naukę muzyki za ogólnokształcącą. W jego opinii nauka muzyki ćwiczy koncentrację potrzebną także w czasie innych czynności. Pozwala również rozładować emocje zarówno poprzez grę, interpretację czyjejś gry, jak i taniec. Z tego powodu uważa ją za nie-

---

<sup>40</sup> A. Billig, *Dlaczego każde dziecko powinno uczyć się muzyki?*, Kraków 1938, s. 11.

zwykle ważną w rozwoju dziecka, a dodatkowo pozwala ona wyrażać siebie w sposób inny niż werbalnie.

Autor omawia także lecznicze znaczenie muzyki. Powraca do kwestii koncentracji, wnoszenia spokoju, rozwoju psychomotorycznego. W jego opinii błędne jest zachowanie rodziców, którzy w przypadku dużego obciążenia pracą w szkole powszechnej i muzycznej rezygnują z muzycznego kształcenia dziecka. Uważał, że lepsze rezultaty przyniosłoby skupienie się na grze na instrumentach niż na nauce innych przedmiotów, bo muzyka ma działanie prozdrowotne. Opisywał także, że gra odpręża w przypadku pracy naukowej i pomaga odświeżyć umysł.

Choć muzyka, zdaniem Billiga, jest rozwijająca dla każdej jednostki, dużo miejsca poświęcił jej społecznemu znaczeniu. Wskazywał na to, że nauka muzyki pozwala zrozumieć podział pracy, a jednocześnie wspólne działanie. Przedstawiał muzykę jako scalającą życie rodzinne i urozmaicającą życie towarzyskie. Cechy, które wyrabiają się podczas nauki muzyki, to dyscyplina, pamięć i skrupulatność, które są pożądane w społeczeństwie. Odnosił się także do muzyki jako źródła zarobku.

Billig uważał, że rodzice i szkoła powinni wprowadzać nauczanie muzyki, nawet wtedy, gdy dziecko nie przejawia takiego zainteresowania. Uzdolnienie muzyczne, w jego opinii, nie może być warunkiem nauki. Argumentował, że wiele dzieci nie interesuje się innymi dziedzinami, ale nie zwalnia się ich z tego powodu z obowiązku nauki. Uważał także, że „zwykła” szkoła zbyt absorbuje uczniów, nie dając im w zamian odpowiedniego kształcenia w zakresie kultury. Postulował zmiany w tym zakresie, podkreślając zbytnie przywiązanie np. do wychowania fizycznego. W zakończeniu pisał:

Prawo każdego człowieka do szczęścia zawiera w sobie prawo każdego dziecka do nauki muzyki. Muzyka bowiem nie tylko podnosi poziom życia, lecz także dodaje mu takich radości i przyjemności, których w inny sposób nie można osiągnąć. Żadni rodzice nie powinny pozbawiać swoich dzieci tego dobrodziejstwa. Jest to najlepszy posąg, jaki mogą dać dziecku na drogę życia. (...) Dla większości dzieci muzyka nie będzie źródłem sławy, czy majątku, lecz środkiem do znalezienia równowagi duchowej i odrobiny szczęścia w tym rozpędzonym kole współczesnego życia, które zupełnie przygniata potrzeby duchowe i twórczość jednostki, wprzęgniętej w bezlitosny kierat zawodu<sup>41</sup>.

---

<sup>41</sup> *Ibidem*, s. 15.

Pragnienie Billiga o powszechnym kształceniu muzycznym częściowo się spełniło. W polskich szkołach podstawowych są lekcje muzyki, choć nie uczy się w taki sposób, o jaki się upominał. Z ekspertyzy dotyczącej edukacji muzycznej wykonanej w Zakładzie Dydaktyki Muzycznej na UMCS w 2007 r. wynika, że „upowszechnianie muzyki przez szkołę uległo degradacji, a poziom kompetencji muzycznych społeczeństwa jest rażąco niski”<sup>42</sup>. Współczesne badania wykonane w Berlinie przez Gunthera Bastiana dotyczące wpływu muzyki na rozwój dziecka pokazują, że:

Intensywne zajmowanie się muzyką oraz aktywne muzykowanie powodują znacznie wyższy przyrost wielu predyspozycji psychofizycznych i manualnych oraz wydobywają cenne cechy osobowości i sposoby zachowania, takie jak: wytrwałość, stałość, wiarygodność, pewność, osobiste doświadczenia, krytyczny dystans do swojej gry<sup>43</sup>.

Wydaje się więc, że Billig doskonale zdiagnozował wpływ nauki muzyki na uczniów, nie mając jeszcze wówczas odpowiednich narzędzi na potwierdzenie swych opinii. Spostrzeżenia filozofa i skrzypka mogą nadal stanowić zachętę do kształcenia muzycznego.

## Podsumowanie

Adolf Billig był człowiekiem wielu talentów. Wykształcił się zarówno w zakresie nauk przyrodniczych, jak i humanistki, ale główną rolę w jego życiu odgrywała muzyka. Uznawał jej znajomość i uprawianie za jedną z dróg do szczęścia. Spojrzenie filozoficzne wykorzystywał, ucząc w Instytucie Muzycznym, ale także przedstawiał w publikacjach i wykładach mających charakter popularnonaukowy. Należał do osób wywierających duży wpływ na rozwój i postrzeganie muzyki w dwudziestoleciu międzywojennym na terenie byłej Galicji. Organizował koncerty dla mieszkańców Krakowa, otworzył nowoczesne przedszkole, postulował upowszech-

---

<sup>42</sup> A. Pezda, *Szkoła głucha na muzykę*, [https://wyborcza.pl/1,75410,7193775,Szkoła\\_glucha\\_na\\_muzyke.html](https://wyborcza.pl/1,75410,7193775,Szkoła_glucha_na_muzyke.html) (dostęp: 10.01.2021), za: J. Miszewski, *Muzyka w szkole – zapomniane ogniwo w procesie edukacji i rozwoju*, <http://www publikacje.edu.pl/pdf/13615.pdf> (dostęp: 10.01.2021).

<sup>43</sup> M. Baranowski, *Przez muzykę do mądrości*, w: J. Zathej, *Wychowanie muzyczne i nauka o muzyce wobec przemian kulturowych i cywilizacyjnych*, Kraków 2003, s. 151 (za: J. Miszewski, *op. cit.*, s. 3).

nienie nauczania muzyki. Jego przedwcześnie przerwane życie obrazuje inteligencki etos epoki i pokazuje, jak zubożona przez wojnę została polska i żydowska kultura.

## Bibliografia

- Baranowski Mariusz, *Przez muzykę do mądrości*, w: Janusz Zathej, *Wychowanie muzyczne i nauka o muzyce wobec przemian kulturowych i cywilizacyjnych*, Kraków 2003.
- Billig Adolf, *Ćwiczenia w zmianach pozycji*, cz. I i II, Kraków 1938.
- Billig Adolf, *Dlaczego każde dziecko powinno uczyć się muzyki?*, Kraków 1938.
- Billig Adolf, *Jak uzyskać szybkie i dźwięczne spiccato. Wskazówki teoretyczne i praktyczne*, Kraków 1930.
- Billig Adolf, teczka doktorska, Archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego, WF II 504.
- Błaszczyk Leon Tadeusz, *Żydzi w kulturze muzycznej ziem polskich w XIX i XX w. Słownik biograficzny*, Warszawa 2014.
- Dział Rękopisów Biblioteki Jagiellońskiej, Papiery Garbowskiego, sygn. Przyb. 147/72.
- Encyklopedia Krakowa*, red. Antoni Henryk Stachowski, Kraków 2000.
- Kraków muzyczny 1918–1939*, red. Mieczysław Drobner, Tadeusz Przybylski, Kraków 1980.
- Kulczykowski Mariusz, *Żydzi – studenci Uniwersytetu Jagiellońskiego w Drugiej Rzeczypospolitej (1918–1939)*, Kraków 2004.
- Miszewski Jarosław, *Muzyka w szkole – zapomniane ogniwo w procesie edukacji i rozwoju*, <http://www publikacje.edu.pl/pdf/13615.pdf> (dostęp: 10.01.2021).
- Pezda Aleksandra, *Szkoła głucha na muzykę*, [https://wyborcza.pl/1,75410,7193775,Szkoła\\_glucha\\_na\\_muzyke.html](https://wyborcza.pl/1,75410,7193775,Szkoła_glucha_na_muzyke.html) (dostęp: 10.01.2021).
- Przybylski Tadeusz, *Z dziejów nauczania muzyki w Krakowie*, Kraków 1994.
- Serednicki Józef Stanisław, *Kolbuszowskie wspomnienia*, „Biuletyn Muzeum Regionalnego Laskowiaków Towarzystwa Opieki nad Zabytkami w Kolbuszowej” 1966, nr 1.
- Skowroński Kazimierz, *Miasto trzech przysłów*, „Biuletyn Muzeum Regionalnego Laskowiaków Towarzystwa Opieki nad Zabytkami w Kolbuszowej” 1996, nr 1.
- Sprawozdanie Dyrektora c.k. Gimnazjum Nowodworskiego czyli św. Anny w Krakowie za rok szkolny 1918.
- Sudoł Józef, *Życie kulturalne w Kolbuszowej w okresie międzywojennym (1918–1939)*, „Rocznik Kolbuszowski” 1994, nr 3.
- Żydzi w krakowskim Gimnazjum św. Anny (nowodworskiego)*, red. Alicja Maślak-Maciejewska, Wojciech Strokowski, Kamila Wasilewska-Prędką, Kraków–Budapeszt–Syrakuzy 2020.

## **Philosopher and Violinist. Adolf Billig (1900–1944)**

### **Abstract**

The article is devoted to Adolf Billig (1900–1944) – a violinist and philosopher from Kolbuszowa. I discussed his family environment and moving to Kraków. He studied at Jagiellonian University, Music Institute in Krakow, Sorbonne and École Normale de Musique. I present his interests (including zoology, vitalism, and psychology) as well as his social contacts (with Tadeusz Garbowski and Kazimierz Andrzej Jaworski). Later, I also show the ideas behind Billig's management in Music Institute in Krakow (1930–1937). I explain his publications about techniques of playing the violin and – in my opinion the most important one – dedicated to the role of music and playing instruments in human life. A text *Why should every child learn music?* remains Billig's universal legacy.

**Keywords:** Adolf Billig, Music Institute in Krakow, teaching music, Kolbuszowa

## Złote lata filmu żydowskiego w Polsce w zarysie

### Początki kina żydowskiego w Polsce

Znawcy kina żydowskiego stale zastanawiają się nad jego precyzyjną definicją. Ostatecznie wiodąca wydaje się zasada, że do kategorii filmów żydowskich zaliczyć należy te, które zrealizowane są „w języku jidysz przez twórców pochodzenia żydowskiego”<sup>1</sup>. Język ten był „czynnikiem stymulującym produkcję filmową, zaspokajającą potrzeby kulturalne licznej publiczności w kraju i poza granicami (...) (władza nim 2/3 diaspory)”<sup>2</sup>. Natan Gross, badacz kina żydowskiego, nie widzi również powodu, aby wyłączyć z tej grupy filmy wyprodukowane w języku hebrajskim<sup>3</sup>. Jednakże chcąc opisać różnorodny pejzaż kina żydowskiego, należy zastanowić się również nad nieoperującymi żywym słowem filmami epoki kina niemego czy też produkcjami innych narodów, podejmującymi treści dotyczące społeczności diaspory.

W historii polskiej kinematografii kino żydowskie ma różne oblicza. Jest ważnym elementem polskiej przedwojennej kultury filmowej. Znaczącą część produkcji zajmują filmy o żydowskich bohaterach. Ich losy zawsze wpisane są w żydowskie tradycje, zwyczaje i wartości. Niebagatelne znaczenie mają w tym okresie prężnie działające filmowe przedsiębiorstwa żydowskie, których aktywność wpłynęła na ogólny rozwój polskiej przedwojennej kinematografii. Rozszerzając perspektywę, warto także

---

<sup>1</sup> R. Włodek, *Na początku było Le'chajim. Bardzo krótka historia kina żydowskiego*, Towarzystwo Społeczno-Kulturalne Żydów, Szczecin 2013, s. 9. Wyjątkiem od tej definicji jest zrealizowany w Palestynie przez Aleksandra Forda film dźwiękowy *Sabra*, w którego dialogach nie używano jidysz.

<sup>2</sup> D. Mazur, *Dybuk*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2007, s. 13.

<sup>3</sup> Por. N. Gross, *Film żydowski w Polsce*, Kraków 2020, s. 1.

zwrócić uwagę na wybrane filmy przedwojennej kinematografii zagranicznej, w których pojawiają się wątki dotyczące społeczności żydowskiej, jej związki z kulturą polską, wzajemne powiązania, relacje i inspiracje.

Pierwsze filmy żydowskie powstawały tam, gdzie społeczności żydowskie stanowiły duży odsetek ludności. Do tych miejsc należały Stany Zjednoczone, Polska i Rosja. Już w roku 1910 powstają pionierskie produkcje podejmujące problematykę wspólnoty żydowskiej. Filmy z epoki kina niemego opowiadały o nieszczęśliwej miłości, wiecznej tułaczce narodu, biedzie i niedoli. Ważne były również konteksty religijne i kulturowe. Takie filmy, jak: *Okrutny ojciec* (jid. *Der wilder foter*, 1911), krótkometrażowy dramat *Sierota Chasia* (jid. *Chasie di jesojme*, 1912), *Bigamistka* (jid. *Zajn wajbs man*, 1913), *Córka kantora* (jid. *Dem chazns tochter*, 1913), *Macocha* (jid. *Di Sztifmutter*, 1914), *Ubój* (jid. *Di szichte*, 1914), podejmowały tematykę rodzinną, przedstawiały problemy duchowe i rozstrzygały dylematy moralne. Na pierwszy plan wysuwa się nazwisko reżysera wymienionych wyżej produkcji Abrahama Izaaka Kamińskiego. Ten polsko-żydowski aktor, pisarz i tłumacz zapisany został na kartach historii przede wszystkim jako założyciel pierwszego stałego teatru żydowskiego w Warszawie. W pionierską twórczość filmową zainwestował własne doświadczenia teatralne. W produkowanych filmach pełnił rolę reżysera, scenarzysty, a nawet aktora. Jego filmy otwierają rozdział kinematografii żydowskiej<sup>4</sup>.

Już w epoce kina niemego zdarzały się przykłady korespondencji z dziełami literackimi. Wspomniane filmy Abrahama Izaaka Kamińskiego oparte były głównie na literaturze. Podobnych inspiracji dla produkcji filmowych poszukiwali także Abraham Goldfaden, Zalmen Libin, Jakub Gordin, Majzel Nachman, Mojżesz Richter czy Jakub Waksman. W duchu korespondencji z literaturą powstawały ekranizacje najważniejszych dzieł tych czasów, w których bohaterowie przynależeli do społeczności żydowskiej. I tak już w 1911 r. powstał filmowy obraz *Meira Ezofowicza*, oparty na powieści Elizy Orzeszkowej, a także *Sąd Boży* według powieści *Sędziowie* Stanisława Wyspiańskiego.

Lata 1918–1919 przyniosły prześladowania narodu żydowskiego, jednakże zaraz po tym okresie twórczość filmowa w języku jidysz ponownie odrodziła się, owocując obrazami: *Jeden z trzydziestu sześciu* (*Lamed-wow-*

---

<sup>4</sup> Abraham Izaak Kamiński wyreżyserował 11 filmów. Jego działalność artystyczna do ostatnich lat związana była zarówno z filmem, jak i teatrem. Zmarł na deskach teatru w Łomży.

nik, 1925, reż. Henryk Szaro) czy też *W lasach polskich* (reż. Jonas Turkow, 1928). Ten ostatni, osnuty na powieści Josefa Opatoszu (Opatowskiego), można nazwać epopcją żydowską wpisaną w dzieje Polski. Kończy ona epokę kina niemego żydowskiej diaspory w Polsce<sup>5</sup>. Od tego momentu historia potoczy się w niekorzystnym dla społeczności żydowskiej kierunku, odsłaniając szereg zwiastunów działań antysemitycznych.

## Mocna pozycja Aleksandra Forda

Jednym z najbardziej zauważalnych reżyserów polskich żydowskiego pochodzenia zarówno z lat przed-, jak i powojennych jest Aleksander Ford. Jest to dla historii kina postać wielce zasłużona, wybitna i mocno osadzona w środowisku filmowym swoich czasów. I choć w opinii znawców Ford uważany był za osobę niezwykle ambitną, pozostawił po sobie pamięć twórcy, który źle znosił branżową konkurencję. Z racji swojej pozycji Ford mógł wykorzystać dla rozwoju polskiej kinematografii potencjał artystyczny zaczynających działalność filmową kolegów. Niestety, traktując ich jako osobistych rywali, nie sprzyjał rozwojowi ich talentów. Mieli żal do niego Eugeniusz Cękalski, Antoni Bohdziewicz czy Kazimierz Kutz. Talent, ale przede wszystkim mocna pozycja Forda (w szczególności w latach powojennych) sprawiły, że stał się on jednym z najbardziej rozpoznawalnych reżyserów polskich żydowskiego pochodzenia. Pierwsze filmy Aleksandra Forda powstały w Polsce na początku lat 30. W roku 1932 reżyser wyjechał do Palestyny, mając zamiar nakręcić cykl dokumentów poświęconych osadnikom żydowskim.

Historycy kina wskazują na interesujący przykład językowej korespondencji kultur w jego filmie z 1933 r. *Sabra* to jeden z pierwszych obrazów filmowych powstałych w Palestynie. Nawiązuje on do problematyki odrodzenia państwa żydowskiego. Ma cechy dokumentu i opowiada o polskich Żydach. Posługuje się w dialogach aż trzema językami: polskim, hebrajskim i arabskim. Na uwagę zasługuje obecność przy produkcji tego filmu operatora znanego z zupełnie innych, ideowo od-

---

<sup>5</sup> Warto na marginesie zauważyć powojenny film tego reżysera, *Żydzi walczą o niepodległość Polski – Rok 1863*. Wpisuje się on w nurt patriotyczny kina polskiego, ukazujący wielopokoleniową wspólnotę Polaków i Żydów.

miennych filmów tych czasów. Niemiec – Franz Xaver Weihmayr w tym samym roku i kilka lat później pracował z wybitną reżyserką propagandowych filmów nazistowskich Leni Riefenstahl (autorka *Zwycięstwa wiary*, 1933, i *Triumfu woli*, 1935). Film Forda nie został jednak dobrze przyjęty, głównie ze względów obyczajowych, ponieważ jego scenariusz przedstawiał wątki miłosne pomiędzy żydowskim osadnikiem palestyńskim a arabską dziewczyną. Film był również promowany w Polsce. Nie został jednak doceniony.

Po produkcji filmu *Droga młodych* (*Mir kumen on*, 1936) Ford otrzymał propozycję zorganizowania żydowskiej kinematografii. Jednak antynacjonalistyczne poglądy nie pozwoliły mu na przyjęcie propozycji. *Droga młodych* opowiada o pobycie młodych kuracjuszy w żydowskim sanatorium. Film wpisuje się w formułę filmu użytecznego społecznie, gdyż propagował postulaty socjalistyczne. Mimo iż sfinansowany był przez socjalistyczną partię, do publicznej projekcji nie został dopuszczony. Pokazywano go jedynie na tajnych projekcjach.

## Złote lata kina żydowskiego

W latach 1929–1935 kryzys gospodarczy w Polsce przyczynił się do zahamowania na ziemiach polskich produkcji filmowych w języku jidysz. Dopiero rok 1936 przynosi zmiany w tym zakresie. Obniżono podatki związane z produkcją filmów rodzimych. Film żydowski po roku 1936 rośnie w siłę. Jest to wynik nie tyle czynników gospodarczych, co zawirowań społecznych i rosnących tendencji antysemitycznych. Wraz z taką polityką postulat odrodzenia kultury żydowskiej zyskuje na znaczeniu. Skutkuje to w środowisku twórców żydowskiego pochodzenia rozwojem nie tylko literatury, ale także produkcji filmowych.

Żydowska twórczość była traktowana w tym okresie w sposób szczególny. W codziennej prasie zdarzały się radykalne reakcje na produkcje żydowskie, przejawy bojkotu tytułów zawierających żydowskie wątki bądź realizowanych przez żydowskich twórców. Czasopisma polskie często atakowały filmy żydowskie.

W tym okresie po raz pierwszy prasa żydowska tak mocno ukierunkowywała się na konkretnego odbiorcę. Powstały dzienniki o charakterze in-

formacyjnym, m.in. krakowski „Nowy Dziennik” (1918–1939), lwowska „Chwila” (1919–1939) i warszawski „Nasz Przegląd” (1923–1939)<sup>6</sup>.

W okresie międzywojennym powstało również wiele tytułów branżowych, na łamach których walczone o rangę filmu i przedstawiano zagadnienia filmowe, poświęcając niewiele miejsca artystycznym walorom filmu. Na przykład w roku 1937 istniało jednocześnie aż 25 czasopism filmowych<sup>7</sup>. Tematyka filmowa koncentrowała się głównie wokół działań komercyjnych, choć można w niej znaleźć perspektywę ukazania „filmu z perspektywy innych sztuk bądź przez ich pryzmat”<sup>8</sup>. W tym okresie tematyka korespondencji sztuk, podejmowanych przez środowiska artystyczne i dziennikarskie, obejmowała głównie związki filmu z literaturą i teatrem. Stosunkowo rzadziej poszukiwano powiązań filmu z muzyką czy malarstwem. Na łamach prasy zajmowano się najczęściej zagadnieniami społecznymi i popularnymi kontekstami filmu. Czasopisma dbały przede wszystkim o komercyjny sukces prezentowanych filmów i wspieranie branży filmowej. Rzadko podejmowano zagadnienia estetyczne, dostarczając jedynie informacje i zabezpieczając zaplecze reklamowe produkcji kinematograficznych. Do przodujących tytułów, które jednak starały się przybliżyć treści artystyczne, należały pod koniec lat 30. „Film” i „Wiadomości Filmowe”.

Mimo nie najlepszego gruntu i niesprzyjającej publicystyki prasowej, w roku 1936 rozpoczęła się tak zwana złota era kina żydowskiego. Trwała ona do wybuchu II wojny światowej. Film żydowski w tym czasie opowiadał o obyczajach narodu, nawiązywał do wartości religijnych i kulturowych. Mimo obecnej krytyki polscy twórcy żydowskiego pochodzenia znaleźli w Polsce warunki do szerokiej produkcji filmowej. Daria Mazur zauważa, że w dwudziestoleciu międzywojennym nie powstał żaden film o wymowie antysemitycznej. Twórcy pochodzenia żydowskiego czerpali w tym okresie z twórczości dramaturgicznej w jidysz. Równoległe do teatru film podejmował problematykę obyczajową, zawsze jednak podpartą kontekstami religijnymi i żydowskim folklorem<sup>9</sup>. W opinii elit żydowskich wypowiadano

---

<sup>6</sup> M. Szablowska-Zaręba, *Dziennikarki międzywojennej prasy polsko-żydowskiej (wstępne rozpoznanie)*, „Archiwum Emigracji. Studia, szkice, dokumenty”, Toruń, Rok 2014, z. 1–2 (20–21), s. 37.

<sup>7</sup> Por. B. Gierszewska, *Czasopiśmiennictwo filmowe w Polsce do 1939 roku*, Wyższa Szkoła Pedagogiczna im. Jana Kochanowskiego, Kielce 1995, s. 53.

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 13.

<sup>9</sup> Por. D. Mazur, *Dybuk...*, s. 21.

się krytycznie o filmach, zarzucając im inspiracje tzw. literaturą szundową<sup>10</sup>, co było jednoznaczne z tandetą i oznaczało kategorię najgorszego kiczu<sup>11</sup>.

Wśród wielu produkcji bardzo niskiego lotu zdarzały się jednak perły, których wartość do dziś ceni się za wyjątkowe walory artystyczne. To właśnie one otworzyły lata złotej ery kina żydowskiego. Za pierwszy film żydowski uważa się melodramat *Za grzechy* (jid. *Al. Chet*, 1936) wyreżyserowany przez Aleksandra Martena. Film ten odniósł wielki sukces, który zaowocował następnym tytułem, zrealizowanym w wersji dźwiękowej. Była to komedia przygotowana przez wytwórnię Goskinda, zatytułowana *Weseli biedacy* (jid. *Frajleche kabcunim*, 1937). Równoległe równie prężnie działała Spółdzielnia Kinor, która powstała przy współpracy z firmą Sektor – wspomnianych wyżej Izaka i Saula Goskindów. Ponadto sukcesy odnosił Green Film – Józefa Greena, który miał szerokie kontakty z branżą amerykańską. Działania tego ostatniego doprowadziły do udziału wielu amerykańskich aktorów w produkcjach filmowych. W roku 1936 pojawia się na ekranach żydowska komedia *Judeł gra na skrzypcach* Józefa Greena i Jana Nowiny-Przybylskiego. Tam również, co było wyjątkową atrakcją, zagrała w obsadzie wielka gwiazda amerykańskiej kinematografii Molly Picon. Film ten przyjęty został w sposób entuzjastyczny. Jego przesłanie o wartości uczciwych postaw, wątki melodramatyczne i spora porcja elementów humorystycznych wyniosły ten film na wyżyny popularności. Innym ważnym filmem tego okresu jest *Ślubowanie* Henryka Szaro (1937, współpraca Zygmunt Turkow). W dobie złotej ery powstały także: *Błazen purymowy*, *Mateczka*, *List do matki czy Bezdomni* – ostatni film jidysz nakręcony w Polsce.

## Toposy kina żydowskiego

Filmy żydowskie charakteryzowały się utrwalonymi od wieków w kulturze żydowskiej niezmiennymi motywami tematycznymi. Jednym z waż-

---

<sup>10</sup> Termin „szund” używany od lat 80. XIX w. na określenie najgorszego gatunku literatury (np. *szund-roman* – posledniego gatunku powieść brukowa), najczęściej w odniesieniu do popularnego teatru jidysz, a właściwie do jego repertuaru sceniczno-estradowego najniższego lotu, <https://www.jhi.pl/psj/szund>

<sup>11</sup> A. Kajczyk, *Dybuk z celuloиду. Przedwojenne kino żydowskie w Polsce*, <https://www.jhi.pl/blog/2020-04-06-dybuk-z-celuloidu-przedwojenne-kino-zydowskie-w-polsce> (dostęp: 10.10.2020).

niejszych był topos wędrówki, który w wielu produkcjach żydowskich stanowi osnowę przedstawianych historii<sup>12</sup>. Wątek ten rozwinięty jest w filmowych opowieściach dotyczących migracji społeczeństwa żydowskiego, szczególnie w kierunku Ameryki, która jawiła się Żydom jako *golden medina*, kraj, w którym sukces leżał tuż za progiem. Migrujący Żydzi mimo tęsknoty za dobrobytem podkreślali zawsze własną tożsamość, dążyli do wierności tradycjom i obyczajom. To kolejne *leitmotivy* filmowych opowieści: relacje rodzinne, obrzędowość i zakorzeniona w mentalności żydowskiej obyczajowość wspólnoty. Ten tradycyjnie przedstawiony świat przepelniony charakterystycznym folklorem sprawił, że kino to interesowało nie tylko żydowskiego widza. W koloryt żydowskiej muzyki, świąt żydowskich i atrakcyjności fabularnej wplecione były wartości uniwersalne. Dla Żydów podejmowanie tematyki purymowej, tradycji weselnych, święta sukot czy wierzeń w dybuka było wyrazem podtrzymywania własnych tradycji. Podobnie tradycyjne święta: Pesach czy wieczerza sederowa stały się centralnymi zdarzeniami, wokół których prowadzona była narracja filmowa. Dla reszty publiczności były to doznania z obszaru etnograficznego. Ciekawiły sceny pełne mistycyzmu i tajemnicy, dawały wyobrażenie podróży w nieznaną i odsłaniały arkana enigmatycznego dla wielu świata. Produkcje filmowe realizowane przez żydowskich twórców miały jasne przeznaczenie. Wśród odbiorców mieli się znaleźć nie tylko polscy Żydzi, ale przede wszystkim publiczność zza oceanu.

## *Dybuk* Michała Waszyńskiego

Jednym z najważniejszych eksportowych filmów żydowskich wyprodukowanych w przedwojennej Polsce i największym osiągnięciem artystycznym w tej dziedzinie jest *Dybuk* z 1937 r., w reżyserii Michała Waszyńskiego. Film ten, oparty na dramacie Szymona An-skiego *Dybuk. Na pograniczu dwóch światów*, całkowicie zrealizowany jest w języku jidysz. Waszyński przyjął zlecenie na ekranizację tego dzieła, ponieważ „fascynowała go monumentalność filmu i mistyczna romantyka zawarta w jego

---

<sup>12</sup> *Dybuk* (jid. *Der Dibuk*, 1937), *Blazen purymowy* (jid. *Purimspiler*, 1937), w melodramatach: *List do matki* (jid. *A briwele der mamen*, 1938), *Bezdomni* (jid. *On a hejm*, 1939), a także w komedii *Judeł gra na skrzypcach* (jid. *Jidl mitn fidl*, 1936).

treści”. Scenariuszem zajęli się Andrzej Marek i Alter Kacyzne. Do współpracy zaproszony został poeta – Anatol Stern, jeden z najważniejszych awangardowych twórców tamtych lat. Film ten, zrealizowany przez tak wspaniały zespół, uważany jest dziś za arcydzieło europejskiego kina międzynarodowego. Szewach Weiss nazwał go wręcz „najważniejszym filmem polskiej kinematografii”<sup>13</sup>. Jak zauważa Daria Mazur, jest to „świadczenie rezygnacji z mimetycznego opisu współczesności i świadomego zwrotu ku archaicznej przypowieści, ku wierze w integrację sił nadprzyrodzonych w świecie doczesnym”<sup>14</sup>.

W życiorysach autorów *Dybuka* – literackiego pierwowzoru i realizacji filmowej znajdujemy ważne wątki galicyjskie. Mianowicie autor dramatu Szymon An-ski w latach 1911–1914 prowadził niezwykle cenne badania etnograficzne w żydowskich miasteczkach na Wołyniu i Podolu. Z grupą badaczy przeprowadzał wywiady z miejscową ludnością, nagrywał piosenki ludowe, gromadził dokumentację fotograficzną, zbierał wytwory kultury materialnej. W swych wspomnieniach *Der judischer churbn fun Pojln, Galicje un Bukowina. Fun togbuch 1914–1917* (jid., *Zagłada Żydów w Polsce, Galicji i na Bukowinie*, Warszawa 1921–1922) opisał spustoszenia dokonane w czasie I wojny światowej przez armię rosyjską oraz własne próby ratowania zabytków. W trakcie I wojny światowej był zaangażowany w pomoc jej ofiarom, głównie ludności żydowskiej poszkodowanej w wyniku pogromów na terenie Galicji, organizując tzw. komitety ratunkowe. Z kolei scenarzysta Andrzej Marek mieszkał w Sanoku, gdzie ukończył szkołę średnią. Drugi scenarzysta Alter Kacyzne pod wpływem Szymona An-skiego i prowadzonych przez niego badań etnograficznych na Wołyniu i Podolu zaczął dokumentować codzienne życie społeczności żydowskiej, początkowo w Warszawie i jej najbliższych okolicach, później także na Lubelszczyźnie, w Galicji oraz na Kresach, przez jakiś czas przebywał we Lwowie, zmarł w Tarnopolu<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> Sz. Weiss, *Dusza podróżująca*, „Wprost” 2007, nr 24, s. 115.

<sup>14</sup> D. Mazur, *Dybuk...*, s. 18.

<sup>15</sup> Por. *Polski Słownik Judaistyczny*, [https://web.archive.org/web/20201019180230/http://www.jhi.pl/psj/An-Ski\\_\(An-ski\)\\_Sz\\_\(Szymon\)\\_pseud](https://web.archive.org/web/20201019180230/http://www.jhi.pl/psj/An-Ski_(An-ski)_Sz_(Szymon)_pseud) (dostęp: 25.11.2020); *Czy wiesz kto to jest?*, red. S. Łoza, Wydawnictwo Głównej Księgarni Wojskowej, Warszawa 1938, s. 466; A. Majchrowska, *31 maja. Rocznica urodzin Altera Kacyzne, pisarza i fotografa*, <https://www.jhi.pl/artykuly/31-maja-rocznica-urodzin-alter-kacyzne-pisarz-fotograf,515> (dostęp: 25.07.2021).

Zanim zostanie przytoczony pierwowzór literacki tego dzieła filmowego, warto przypomnieć genezę i znaczenie zjawiska w kulturze wierzeń żydowskich. Dybuk (hebr. דַּבּוּק dibbuk)<sup>16</sup>, idąc śladem wierzeń żydowskich, to akt wejścia w ciało osoby żyjącej duszy, która pragnie oczyszczenia. Wątek ten, obecny w kulturze żydowskiej od czasów talmudycznych, opisany został dopiero w XVII w. Osobliwość ta zawładnęła wyobraźnią ludową w XVII i XVIII w., stając się powszechnym wyobrażeniem. To zjawisko w szczególności miało znaczny wpływ na literaturę. Najważniejszym dramatem, podejmującym ten właśnie wątek, jest *Dybuk* An-skiego, który to w latach 1911–1914 podróżował, poszukując informacji etnograficznych, po Ukrainie, ważnym ośrodku chasydzkim. Jego dramat mistyczny *Dybuk. Na pograniczu dwóch światów* powstał pierwotnie w języku rosyjskim. Na jidysz przetłumaczony został w 1916 r. Dramat

traktuje o nieszczęśliwej miłości jeszybotnika Chonena do Lei, córki bogatego Żyda. Parze kochanków nie jest dane połączyć się. Ojciec wybiera dla dziewczyny bogatego narzeczonego, a zrozpaczony Chonen, usiłując przez kabalistyczne zaklęcia zdobyć majątek pozwalający na małżeństwo, ginie porażony przez pozaziemskie moce, po czym wstępuje w ciało Lei jako dybuk – grzeszna dusza szukająca ukojenia<sup>17</sup>.

Całość skonstruowana jest w taki sposób, że w przebiegu wypadków czytelnik dochodzi do odkrycia źródeł historii. Ten ibsenowski model konstrukcji akcji sprzyja budowaniu napięcia, stopniowemu wyjaśnianiu zagadek i tajemnic. An-ski, budując swój dramat, rozwinął istniejące w folklorze żydowskim wątki w taki sposób, że stał się on kanwą nie tylko wspomnianego wyżej filmu, ale i licznych sztuk teatralnych. Pierwszą inscenizację teatralną zrealizowano w 1920 r. na deskach warszawskiego teatru Elizeum. Następnie było Wilno oraz inne sceny europejskie i światowe. Sztuka doczekała się tłumaczenia na 18 języków (w tym esperanto).

Uniwersalizm *Dybuka* polega na przedstawieniu świata mistycznego i duchowości, które zyskują w tej opowieści znaczącą przewagę nad sprawami doczesnymi. Paralela świata rzeczywistego i metafizycznego wizerunku świata częściowo tłumaczy tajemniczy sens życia i utwierdza w przekonaniu o wartościach, które prowadzą do głębokich refleksji.

---

<sup>16</sup> Dybuk – w folklorze żyd. – dusza zmarłego grzesznika, która zamieszkała w ciele osoby żywej, za: W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Warszawa 2004, s. 134.

<sup>17</sup> D. Mazur, *Dybuk...*, s. 21.

Temat *Dybuka* wyrastający z tradycji, wierzeń i starych obrzędów wypełnia przestrzeń wyobrażeń zwykłego człowieka. Zawiera w sobie magię tajemnicy, której podobnie jak istoty wiary nie da się ostatecznie zgłębić. Literacki, pełen enigmatycznych, mistycznych treści pierwowzór An-skiego został wzbogacony o melodramatyczny wątek ziemskiej, nieszcześnie miłości. To wszystko zapewniło autorowi sukces, który dalej przełożył się na adaptacje teatralne i liczne produkcje filmowe.

Filmowego sukcesu *Dybuka* Michała Waszyńskiego nie da się porównać z żadną inną adaptacją. Duże znaczenie dla wyrazistości tego obrazu miał fakt utrwalenia w nim śladów *jidyszkeit*. Dodatkowym walorem było wkomponowanie treści żydowskich w konwencję modernizmu. Artystyczny wizerunek tradycyjnych wierzeń miał stać się formą korespondencji starego z nowym, dialogu obrzędowych wierzeń z nowoczesnym językiem artystycznej wypowiedzi. Realizacja Waszyńskiego oddaje ducha literackiego pierwowzoru, z drugiej zaś strony, zachowując wierność oryginałowi, buduje nowy syntetyczny kształt materii składającej się na obraz filmowy. Filmowa adaptacja *Dybuka* zdecydowanie przyczyniła się do rozsławienia literackiego oryginału, pomnożyła jego popularność i wniosła do historii kina nowe arcydzieło. Hanoch Kon na łamach prasy zachwyca się warsztatem i umiejętnościami reżysera:

Posiada on ogromnie rozwinięte wycucie filmowe i nie szuka po omacku. Oko ma jak doskonały obiektyw, a ucho jak prawdziwy mikrofon. Gdy kręci scenę, niech by nie wiem jak bardzo skomplikowaną, to z całą pewnością wie, co z tego wyjdzie, jaki będzie efekt<sup>18</sup>.

Film pokazano premierowo 29 września 1937 r. w warszawskim kinie Sfinks. W repertuarze pozostawał bez przerwy przez trzy miesiące i cieszył się olbrzymią popularnością nie tylko wśród żydowskiej, ale także polskiej publiczności. Również recenzenci nie szczędzili pochwał: „Jest dziełem prawdziwej, poważnej sztuki; nie tej komercyjnej, obliczonej na efekt handlowy, lecz tej, która płynie z istoty talentu, z niezafałszowanego natchnienia twórczego”<sup>19</sup>.

Film jako dzieło wielowymiarowe współtworzony jest przez wiele elementów, zarówno wizualnych, jak i dźwiękowych. W przypadku *Dybuka*

<sup>18</sup> H. Kon, „Literarisze Bleter” (Warszawa) 1936, nr 30, s. 469 w: N. Gross, *Film żydowski w Polsce*, Kraków 2020, s. 93.

<sup>19</sup> M. Sztycer, *Na srebrnym ekranie*. „Dybuk” – kino Sfinks, „Film” 1937, nr 28, s. 4.

Waszyńskiego mamy do czynienia z niezwykle pięknym obrazem plastycznym, nieprzeciętną scenografią zaprojektowaną przez Rotmila i Norrisa, niecodziennym sposobem operowania światłem, przeniesieniem technik teatralnych do filmu i ekspresjonistycznym klimatem scen. Film realizowano w Kazimierzu. Jego okolice tworzyły wymarzoną scenerię „dla dramatycznej legendy An-skiego, w której snute są niczym w mistycznej tkaniu, żydowski folklor i romans tęsknoty jak ze snu”<sup>20</sup>.

## Ścieżka dźwiękowa Henocha Kona

Warto zwrócić szczególną uwagę na warstwę muzyczną filmu. Została ona powierzona najlepszemu polskiemu kompozytorowi żydowskiego pochodzenia Henochowi Konowi. Wcześniej oprował on muzyką wspomniane wyżej najważniejsze filmy kina żydowskiego (*Za grzechy*, 1936, *Droga młodych*, 1936, *Weseli biedacy*, 1937). Jednak to *Dybuk* stał się najważniejszą ilustracją filmową tego kompozytora.

Muzyczna koncepcja filmu jest wyrazem zrozumienia idei współgrania i polifonii warstw. W wielu momentach filmu muzyka nadaje tempo akcji dramatycznej lub ją świadomie spowalnia. Fabuła jest przepleciona różnego rodzaju muzyką. Henoch Kon, wybitny kompozytor muzyki teatralnej i filmowej, tak wkomponował różne struktury muzyczne w warstwę obrazu, że współlistnieją ze sobą zgodnie zarówno folklor, tańce żydowskie, śpiewy synagogalne, jak i muzyka symfoniczna dokonowana w celu ilustracji nastroju, zbudowania atmosfery i podkreślenia charakteru fabuły. Muzyka pełni też rolę inicjującą tworzenie nowych skojarzeń i paralel znaczeniowych. Tak dzieje się w momencie, kiedy rozbrzmiewają *Pieśni nad pieśniami*, które w interpretacji odnoszą się również do związku nie tylko kobiety i mężczyzny, ale Boga i Izraela. To zjednoczenie w muzycznej symbolice wyraża tęsknotę narodu, jego chęć powrotu do ojczyzny. Kompozytor do pracy zabrał się z wielką uwagą:

Do pisania tej muzyki przystąpiłem jak do świętości. Każdy ton, każdy takt są u mnie przemyślane. Skrupulatnie przestrzegam jednolitości stylu, aby nie wkraść się obcy ton. W ciągu całego mojego życia nie pracowałem z aż

---

<sup>20</sup> E.A. Goldman, *Vision, Images, and Dreams. Yiddish Film Past and Present*, Ann Arbor 1983, s. 97 (tłum. autorki), w: D. Mazur, *Dybuk...*, s. 39.

tak wielkim poświęceniem jak obecnie. Wiem, że film ukaże się na całym świecie i moją ambicją jest dowieść, co żydowski kompozytor potrafi utworzyć, jeżeli daje mu się ku temu możliwość<sup>21</sup>.

## Sukcesy i krytyka prasowa *Dybuka*

Sukces filmu podkreślały wszystkie czasopisma filmowe. Pomimo nie najlepszych dotąd recenzji, reżyser doczekał się należytej mu uwagi, a jego film wszedł do grona najlepszych polskich produkcji przedwojennych. Wiesław Bończa-Tomaszewski, redaktor naczelny tygodnika ilustrowanego „X Muza”, pisał o premierowym filmie: „fenomeny z dziedziny spirytyzmu i okultyzmu odtworzone zostały w tym filmie z dość dużą precyzją”<sup>22</sup>.

Dybuk jako wątek fabularny wyjątkowo dobrze nadawał się na opowieść filmową. Natan Gross punktuje walory tego pomysłu ze względu na „symbolizm, zetknięcie się dwóch światów, tajemniczość, mistykę, obrzędowość, wielobarwność postaci, ludowość, egzotykę świata chasydów, ubiory oraz spotkanie tego, co niepojęte – z realizmem”<sup>23</sup>. Ten komplet atutów literackiego pierwowzoru, ale i scenariusza Altera Kacyzne, który do współpracy zaprosił jednego z najlepszych ówczesnych żydowskich reżyserów Marka Arnszteina, sprawił, iż film ten zapisał się na stałe na kartach historii.

W zupełnie innym tonie brzmią recenzje Stefanii Zahorskiej, która ocenia ten film bardzo krytycznie. W „Wiadomościach Literackich” pisze o *Dybuku*, że „poziom filmu jest niski, jest on odpowiednikiem wybujałych indywidualności twórczych, odkrywa pewną przeciętną i szablonową strukturę wyobraźni. Wymowa tego szablonu i tej przeciętności jest jasna – wskazuje na nieuchronne przenikanie wartości”<sup>24</sup>. Zauważa jednak zjawisko przenikania się i korespondencji sztuk. Według Stefanii Zahorskiej na obrazy filmowe w *Dybuku* miała również niebagatelny wpływ twórczość polskich malarzy. Wymienia tu Artura Grottgera, Władysława Podkowińskiego czy Jana Matejki, których malarskie wizje cmentarzy korespondują nastrojem z kadrami filmu Waszyńskiego. W jej krytycznych recenzjach znaleźć możemy porównania z mickiewiczowskimi *Dziadami*

<sup>21</sup> H. Kon, za: N. Gross, *Film żydowski...*, s. 93.

<sup>22</sup> W. Bończa-Tomaszewski, *Dybuk*, „X Muza”, Warszawa 1937, nr 21, s. 2.

<sup>23</sup> N. Gross, *Film żydowski...*, s. 92.

<sup>24</sup> S. Zahorska, *Nowe filmy. Dybuk*, „Wiadomości Literackie” 1937, nr 44, s. 6.

i *Nie-boską komedią*. Jej krytycyzm mógł wypływać z uprzedzeń wobec reżysera, którego nazywała „wstydem polskiego kina”. Jednak głos ten został zagłuszony szeregiem entuzjastycznych recenzji nie tylko w Polsce, ale i za granicami. Wypowiadano się o nim jako o prawdziwym skarbie kultury, „dziele prawdziwej poważnej sztuki”<sup>25</sup>. Określany jako „najwyższe osiągnięcie artystyczne w produkcji filmów w języku żydowskim, realizowanych przez polską kinematografię”<sup>26</sup>, stanowi nie tylko zapis artystycznych działań twórców, ale jest wyrazem silnego związku z żydowską tradycją. Żydzi podkreślają tę postawę w wielu działaniach, nie tylko artystycznych, nazywając ten wewnętrzny przykaz dbałości o tradycję wyprawą do korzeni, co w języku tego narodu określane jest jako „masa leszoraszim”.

## Wątki żydowskie w wybranych filmach amerykańskich

Na zakończenie, w kontekście produkcji filmowych, które podejmują wątki żydowskie, warto przypomnieć *Overture to glory*. I choć nie jest to polska produkcja filmowa, opowiada o polskim kompozytorze Stanisławie Moniuszce i okolicznościach powstania *Halki*, które pozwoliły na przedstawienie fabularnych wątków żydowskich. Jest to produkcja w języku jidysz. To niezwykle przykład korespondencji sztuk i splotu kultur: polskiej i żydowskiej. Ten amerykański film z 1940 r. jest z oczywistych względów historycznych jedną z ostatnich produkcji w języku jidysz. Film ten zaczęto realizować w Ameryce w listopadzie 1939 r., premiera odbyła się trzy miesiące później. Akcja filmu rozgrywa się w Warszawie i Wilnie, a kanwą opowieści jest wspomniane wystawienie opery *Halka* Stanisława Moniuszki. Do języka jidysz zostały dołączone również dialogi w języku polskim. Zarówno w warstwie scenograficznej, jak i doborze kostiumów mamy do czynienia z prezentacją polskiego folkloru góralskiego. Scenariusz filmu powstał na kanwie teatralnej sztuki Marka Arnsztejna *Der Vilner Balebesl*. W polskiej wersji językowej sztuka wystawiana była na początku wieku na deskach łódzkiego teatru. Zarówno pierwowzór, jak i amerykański film osnute są na opowieści o losach młodego Moniuszki, który trafia w wi-

---

<sup>25</sup> M. Szytcer, *Na srebrnym ekranie, Dybuk – kino Sfinks*, „Film” 1937, nr 28, s. 4.

<sup>26</sup> J. Toeplitz, *Historia sztuki filmowej*, t. IV, Warszawa 1969, s. 406.

leńskiej synagodze na nabożeństwo i zachwyca się śpiewem żydowskiego kantora Yoela Davida Strashunsky'ego. Pada propozycja udziału w przygotowywanej w Warszawie premierze opery *Halka*.

Pojawia się dylemat wyboru, który na dwóch przeciwległych szalach stawia karierę i religijną powinność, oddanie modlitwie i sceniczną sławę. To niezwykle mocny w wymowie film, zrealizowany mistrzowsko. Jak na swoje czasy jest także niezwykle wymowny w kontekście polskiego patriotyzmu. Polskość, widziana oczyma realizatorów filmu, staje się tu dodatkowym walorem. Równoległe do wątków polskich przedstawione zostały jakże ważne dla jednego z głównych bohaterów filmu – synagogałnego kantora filmu – źródła i konteksty kultury żydowskiej.

Na zakończenie nie sposób nie wrócić do źródeł filmowych i nie przytoczyć filmu, który otworzył erę światowej produkcji filmu dźwiękowego i w warstwie fabularnej zawiera wątki żydowskie. *Śpiewak jazzbandu* Alana Croslanda (1927), ten pierwszy w historii kina film ze ścieżką muzyczną i włączonym integralnie do obrazu dialogiem aktorów, podejmuje powracający w kinematografii żydowskiej wątek wyboru pomiędzy sławą a tradycją religii. Utalentowany syn rabina, od dziecka zainteresowany rodzącym się w amerykańskiej kulturze jazzem, naraża się na gniew ojca i dopiero na łożu jego śmierci dokonuje wyboru. Powracając do rodzinnych źródeł, w finałowej scenie wykonuje poruszające i jakże znaczące w żydowskiej tradycji *Kol nidrei*. Film ten znany był szeroko nie tylko w Ameryce, ale także w całej Europie. Jego znaczenie polega nie tylko na rewolucyjnym zabiegu włączenia dźwięku do filmu. Bez wątpienia stał się także drogowskazem dla twórców kina żydowskiego, którzy stale podkreślali silny związek z religijnością i znaczenie tradycji. Powraca tu, jakże uniwersalny w kinie dylemat wyboru, konwencja filmu drogi, którą bohater musi przejść, aby przyznać znaczenie kluczowej roli własnym korzeniom i zrozumieć siłę tradycji.

## Continuum

Perspektywa przedwojennego kina żydowskiego nie rozciąga się na długie dekady, jednakże odgrywa znaczącą rolę nie tylko w kształtowaniu przestrzeni kina żydowskiego, ale wpływa na charakter kinematografii światowej. Nie bez znaczenia pozostaje proces budowania świadomości odbiorcy pochodzenia żydowskiego, co odbywa się w niezmiennych regułach posza-

nowania tradycji i wiary, powrotów do korzeni i wzmocnienia więzów społeczno-kulturowych. Z tej konsekwencji twórczych działań wyłania się obraz kinematografii o spójnych cechach, wyrazistej obyczajowości bohaterów i dobitnych przesłaniach. Mocna pozycja kina żydowskiego, rozwijającego się na terenach przedwojennej Polski, przełożyła się na całokształt polskiej produkcji filmowej. Niestety historia przerwała tę dobrą passę kina żydowskiego, które dopiero w ostatnich dekadach zaczęło się odradzać i stopniowo rosnąć w siłę. Współczesne kino izraelskie, mimo skromnej produkcji i wąskiej dystrybucji kinowej, zachwyca sposobem konstruowania fabuł, definiowaniem wartości, kreowaniem kontekstów współczesnego świata. Choć ciągle jest to kino wąskiego odbiorcy, zdecydowanie zmierza w ostatnich latach na wyżyny sztuki kinematograficznej, którą z pewnością już niebawem, podobnie jak przed stu laty, doceni świat miłośników dobrego kina.

## Bibliografia

- Czajka Katarzyna, *Kina żydowskie w Warszawie w dwudziestoleciu międzywojennym*, „Kwartalnik Historii Żydów” 2013, nr 3.
- Gierszewska Barbara, *Czasopiśmiennictwo filmowe w Polsce do 1939 roku*, Wyższa Szkoła Pedagogiczna im. Jana Kochanowskiego, Kielce 1995.
- Goldberg Judith N., *Laughter through tears: the Yiddish cinema*, Fairleigh Dickinson University Press, 1983.
- Gross Natan, *Film żydowski w Polsce*, Rabid, Kraków 2002.
- Hoberman Jim, *Bridge of Light: Yiddish Film Between Two Worlds*, Museum of Modern Art – Schocken Books, New York 1991.
- Janicki Stanisław, *Polskie filmy fabularne 1902–1988*, Warszawa 1990
- Jewsiewicki Władysław, *Polska kinematografia w okresie filmu dźwiękowego w latach 1930–1939*, Łódzkie Towarzystwo Naukowe, Łódź 1967.
- Kajczyk Agnieszka, *Dybuk z celuloиду. Przedwojenne kino żydowskie w Polsce*, Żydowski Instytut Historyczny (<https://jhi.pl>).
- Kopaliński Władysław, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Warszawa 2004.
- Łoza Stanisław (red.), *Czy wiesz kto to jest?*, Wydawnictwo Głównej Księgarni Wojskowej, Warszawa 1938.
- Majchrowska Anna, *31 maja. Rocznica urodzin Altera Kacyzne, pisarza i fotografa*, <https://www.jhi.pl/artykuly/31-maja-rocznica-urodzin-alter-kacyzne-pisarz-fotograf,515> (dostęp: 25.07.2021).
- Mazur Daria, *Dybuk*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2007.
- Mazur Daria, *Kino jidysz na ziemiach polskich do wybuchu drugiej wojny światowej – konteksty społeczno-polityczne i kulturowe*, „Images”, vol. XVII, no. 26, Poznań 2015, s. 129–138.

Szablowska-Zaręba Monika, *Dziennikarki międzywojennej prasy polsko-żydowskiej (wstępne rozpoznanie)*, „Archiwum Emigracji, Studia, szkice, dokumenty”, Toruń 2014, z. 1–2 (20–21).

Toeplitz Jerzy, *Historia sztuki filmowej*, t. IV, Warszawa 1969.

Toeplitz Jerzy (red.), *Historia filmu polskiego*, t. I i II, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1988.

Weiss Szewach, *Dusza podróżująca*, „Wprost” 2007, nr 24.

Włodek Roman, *Na początku było Le'chajim. Bardzo krótka historia kina żydowskiego*, Towarzystwo Społeczno-Kulturalne Żydów, Szczecin 2013.

### **Czasopisma**

„Film” 1937, nr 28.

„Wiadomości Literackie” 1937, nr 44.

„X Muza” 1937, nr 21.

### **Strony internetowe**

[\(https://web.archive.org/web/20201019180230/http://www.jhi.pl/psj/An-Ski\\_\(An-ski\)\\_Sz\\_\(Szymon\)\\_\(pseud\)\)](https://web.archive.org/web/20201019180230/http://www.jhi.pl/psj/An-Ski_(An-ski)_Sz_(Szymon)_(pseud)) (dostęp: 25.11.2020).

[\(https://www.jhi.pl/artykuly/31-maja-rocznica-urodzin-alter-kacyzne-pisarz-fotograf,515\)](https://www.jhi.pl/artykuly/31-maja-rocznica-urodzin-alter-kacyzne-pisarz-fotograf,515) (dostęp: 25.07.2021).

## **Overview of the Golden Years of Jewish Film in Poland**

### **Abstract**

The article presents the rich history of pre-war Jewish cinema in Poland. It describes the most important films, storylines, and the range of interest of Jewish film directors. The golden age of Jewish film in Poland begins in 1936. Numerous film productions developed during that time are worth remembering due to their artistic value. Among the most important works, *The Dybbuk* by Michał Waszyński (1937) deserves special attention. Its success consists in recording the traces of Yiddishkeit on film and presenting them in the light of values important for the Jewish community. *The Dybbuk* has become a form of correspondence between the old and the new, a dialogue between ritual beliefs and the modern language of artistic expression. The film adaptation of *The Dybbuk* decidedly contributed to the fame of its literary source, increased the popularity of the play and brought a new masterpiece to the history of cinema.

**Keywords:** Jewish cinema, pre-war Polish film, Waszyński, *Dybbuk*, history of Polish cinematography

## Muzyka i taniec w syjonistycznym ruchu młodzieżowym „Akiba” w latach międzywojennych

W dwudziestoleciu międzywojennym w Polsce ruch syjonistyczny pełnił ważną rolę w politycznym i kulturalnym życiu polskich Żydów. Społeczeństwo żydowskie było jednak podzielone ideologicznie nawet w ramach światopoglądu syjonistycznego i reprezentowało szerokie spektrum poglądów, zawierających się między lewicującymi, socjalistycznymi ideami, a koncepcją narodową. Różna też był rola religii i tradycji w poszczególnych odłamach syjonizmu polskich Żydów. Przekładało się to na formację młodzieży licznie zrzeszonej w organizacjach, będących przybudówkami poszczególnych partii politycznych, formujących w ten sposób swoich ideologicznych sukcesorów.

Jednym z wielu takich ruchów był Związek Młodzieży Hebrajskiej „Akiba”<sup>1</sup>. W swojej ideologicznej formacji akibowcy zwracali uwagę na

---

<sup>1</sup> „Akiba” (hebr. Agudat Hanoar Haiwri „Akiba”) – była niesocjalistyczna organizacja blisko powiązana z ideami syjonizmu ogólnego w Polsce, wykorzystująca skauting jako jedną z metod formacji. Początki ruchu sięgają roku 1901. Powstał on w Krakowie i rozprzestrzenił się na terenach zachodniej Galicji i Śląska. W 1924 r. członkowie Akiby utworzyli organizację młodzieżową Agudat Hanoar Haiwri Akiba. W 1931 r. ruch młodzieżowy zaczął robić starania w kierunku zachowania swojej ideologicznej niezależności odbiegającej nieraz od głównego nurtu syjonizmu ogólnego, podkreślając swoje przywiązanie do religijnej tradycji i silny opór przed asymilacją kulturową. Począwszy od tego przełomu, liczba aktywnych członków Akiby szybko wzrastała (od 2500 w 1932 do 20 000 w 1935 r.), a ruch rozprzestrzenił się także poza granice Polski. Publikowano regularnie prasę. Po rozłamie w 1933 r. aż do początku tzw. Drugiej Wojny ukazywał się tygodnik „Diwrej Akiba” dla najstarszej grupy członków oraz nieregularnie pismo „Ceirim” dla najmłodszych członków. W 1934 r. ruch został oficjalnie zarejestrowany. Siedziba Sekretariatu Naczelnego mieściła się przy ul. Dietla 91 w Krakowie. Zob. N. Aleksion, *Agudat Ha-noar Ha-iwri „Akiba”*, hasło w: *Polski słownik judaistyczny*, t. 2, s. 51; I. Bassok, *Akiva*, w: *The YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe*, online: <https://yivoencyclopedia.org/article.aspx/Akiva> (dostęp: 29.12.2020).

przestrzeganie zaleceń religijnych i przywiązanie do tradycji, co różniło ich od innych ogólnych syjonistów, jednak odżegnywali się stanowczo od religijnego syjonizmu ortodoksyjnej partii Mizrahi czy ideologicznej postawy członków Agudat Israel (z zasady przeciwnej syjonizmowi, jednak z czasem przychyłającej się do idei emigracji do Palestyny)<sup>2</sup>. Muzyczne kształtowanie nowych form wspólnego życia, rytuałów towarzyszących ważnym wydarzeniom, celebracji świąt, lecz także codziennych zajęć, tak by pomieściły zarówno tradycję, jak i nowe idee, odbywało się stopniowo. W szeregach „Akiby” pojawiali się zarówno częściowo zasymilowani, świeccy członkowie, jak i osoby głęboko przywiązane do tradycji i przestrzegające zasad judaizmu. Wypracowanie drogi środka nie mogło być na dłuższą metę jedynie kompromisem między tymi postawami, lecz miało bazować na ideologii pozytywnej, niosącej nową energię, dowartościowującej zarówno umiarkowane podejście do religii, wierność tradycji, jak i nowoczesne postulaty syjonizmu. Dostosowywanie się do zasad Akiby, proklamowanych niejednokrotnie także na łamach wydawanych przez organizację periodyków, przebiegało nie bez zamieszania i sporów. Rezygnowano niejednokrotnie z uciążliwych nakazów, starając się jednak zachować ducha żydostwa w ujęciu Achad Ha-Ama<sup>3</sup> i przykładając dużą wagę do wspólnego obchodzenia świąt żydowskich, którym jednak nadano nowe oblicze. Akibowcy zdawali sobie nieraz sprawę z tego, że ich formacja ideologiczna jest po części wybiórcza i że nieraz nie potrafią sprostać w praktyce postulowanym przez siebie zasadom. Przyjęty przez nich model był jednak na tyle dynamiczny i elastyczny, że jeden z uczestników ruchu nazwał go „drogą niekonsekwencji”. Określenie to doskonale oddaje napięcie między wytyczonym ideologicznie kierunkiem, którego uczestnicy byli dobrze świadomi, a praktycznymi rozwiązaniami w codziennym

---

<sup>2</sup> Mizrahi (hebr. *merkaz ruhani*, centrum duchowe) – ortodoksyjny ruch syjonistyczny założony w 1902 r. w Wilnie. Opowiadał się za syjonizmem, przyjmując większość jego postulatów, jednak odrzucał całkowicie świecki światopogląd i interpretował religijnie jego podstawowe założenia. Agudat Israel (hebr., związek Izraela) – międzynarodowa polityczna organizacja ortodoksyjnych Żydów, powołana na konferencji w Katowicach w 1912 r.

<sup>3</sup> Achad Ha-Am, właściwie Aszer Cwi Ginzberg (1856–1927) – myśliciel i twórca ideowy syjonizmu, podkreślający wiodącą rolę żydowskiej tradycji i kultury w utrzymaniu jedności narodu. Oparcie się na judaizmie i przestrzeganie tradycji miało pozwolić Żydom zachować tożsamość mimo życia w rozproszeniu i postępującej akulturacji, niezależnie od braku podmiotowości politycznej i własnej ziemi. Zob. S.J. Zipperstein, *Ahad ha-Am*, w: *The YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe*, online: [https://yivoencyclopedia.org/article.aspx/Ahad\\_Ha-Am](https://yivoencyclopedia.org/article.aspx/Ahad_Ha-Am) (dostęp: 20.10.2020).

życiu nieoczekiwanych problemów powstałych na styku tradycji i nowoczesności.

Na naszych koloniach i gniazdach staraliśmy się wprowadzić religię. I tak zaczęło się zapalać świece w piątek wieczór, modlić się *becibur* [z hebr. publicznie], ale gdy chodziło o niegotowanie w sobotę, to z trudem udawało się zrealizować; albo gdy trzeba było zgasić lampę w szopie, by uniknąć pożaru, to ciężko było iść po „szabes” goja, a mając lampkę elektryczną w ręce można ją było zapalić, nie wiedząc nawet o tym. (...) Życie jest strasznym labiryntem, z którego wydobyć się nie można, tysiące grzechów czyhają na człowieka na każdym kroku i nawet świadomi tego nie mogą ostać się konsekwencji, która pyta: dlaczego nie przestrzegacie wszystkich przepisów? A wszystkich tych rzeczy przestrzegać nie można, dlatego konsekwencja [jest] niemożliwa<sup>4</sup>.

Świętowanie było ważnym elementem ideologii i formacji w każdym ołdanie syjonizmu, gdyż te organizacje, które rezygnowały z żydowskiej tradycji religijnej, wymyślały swoje własne święta lub modyfikowały istniejące, tworząc rytuały i zręby nowej obrzędowości, niezwykle istotnej w ruchach młodzieżowych. Oprócz świąt religijnych syjonizm miał swoje własne uroczystości, związane z ważnymi dla ruchu wydarzeniami. Jedną z takich okazji było listopadowe świętowanie rocznicy deklaracji Balfoura. Uroczystości obchodzono też rocznicę śmierci twórcy syjonizmu politycznego, Teodora Herzla, z przejawami typowego dla tego okresu kultu jednostki. Nie świętowano za to 1 maja, dnia ważnego dla socjalizującej części syjonistów, co stawało się nieraz powodem zadrażnień między różnymi frakcjami syjonistycznymi<sup>5</sup>.

Wypracowanie własnych rytuałów wokół rocznego cyklu świąt cementowało wspólnotę ideologiczną, dostarczało też okazji do **celebrowania** swoistych progów wtajemniczenia, będących momentami inicjacji młodszych członków ruchu. W doświadczeniu tym chodziło o aspekt przeżycia i zintegrowania na poziomie emocjonalnym takich wartości, jak naród, jedność, ciągłość tradycji, wspólnota. Jednocześnie pulsowanie

---

<sup>4</sup> *Z problemów ideologicznych. Problem religii w naszym życiu organizacyjnym*, „Diwrej Akiba”, R. 2, nr 4, s. 79.

<sup>5</sup> „Długa i ciężka była nasza walka przeciw oficjalnemu święceniu 1-go Maja przez Hechaluc, przeciwko czerwonym sztandarom na uroczystościach i zjazdach. Żmudną była walka o stworzenie takich ram Hechalucu, które by pozwoliły na skupienie tej młodzieży, dotychczas poza tą organizacją pozostającej”. D.K., *Kilka uwag o zjeździe Hechalucu*, „Diwrej Akiba”, R. 2, nr 8, s. 185.

w rytmie świąt i zwyczajnych dni organizowało pracę uczestników ruchu w rocznym cyklu. Na to nakładał się rytm zbiórek, zazwyczaj cotygodniowy, choć często zdarzały się odstępstwa od regularności, a nawet codzienne zajęcia w lokalu (miejscu pracy tzw. gniazda, czyli miejscowej jednostki organizacyjnej, w której skład wchodziło kilka drużyn). Trzecim, niezbyt regularnym pulsem wspólnotowego życia, były większe wydarzenia – tzw. *pgisze* (z hebr. spotkanie) i zjazdy, gromadzące większe jednostki organizacyjne ruchu, przebiegające w uroczysty sposób, a także kolonie i obozy. Do tego dochodziła praca na farmach (tzw. *hachszarach*<sup>6</sup>), gdzie młodzi pionierzy przygotowywali się do emigracji do Izraela poprzez pracę na roli. Muzyka i taniec były nieodłącznymi elementami wszystkich tych wydarzeń. Pojawiały się w sposób spontaniczny, będąc znakiem radości z bycia razem, manifestacji wspólnotowości i wyznawanej ideologii. Z czasem dopracowano się kilku stałych rytuałów, wspólnych zresztą dla większości młodzieżowych ruchów syjonistycznych, jednak swobodne wyrażanie emocji w tańcu i śpiewie obecne było zawsze.

Chociaż syjonistyczne ruchy młodzieżowe powstawały **często** jako ideowa przybudówka konkretnej partii, ich charakter nie był do końca sterowany „z góry”, zwłaszcza z czasem, gdy w rolę młodej kadry wchodziły osoby będące wciąż w procesie formacyjnym. Nie były to zatem typowe ruchy „dla młodzieży” stworzone przez dorosłych (czym był z założenia brytyjski skauting), nie były też jednak organizowane oddolnie w duchu niemieckiego Wandervogel, jako „ruch młodzieży dla młodzieży”. Ideowy cel organizacji znajdował się przede wszystkim poza nią samą, choć poczucie wspólnoty i przynależności, jakie dawała grupa, oraz ciekawe propozycje spędzania wspólnego czasu były na pewno potężnym magnesem dla młodych ludzi pozbawionych do tej pory podobnych możliwości. Młodym syjonistom przyświecały bardzo konkretne ideały, a ich realizacja w grupie stanowiła rodzaj misji i sens istnienia wspólnoty wyrażający się także w działaniach skierowanych „na zewnątrz” grupy, jak to wyraził jeden z uczestników:

---

<sup>6</sup> Hachszara – nazwa ośrodka przyszłych osadników przygotowujących się do wyjazdu do Palestyny. Najczęściej było to gospodarstwo rolne tworzone przez organizacje młodzieżowe, w tym He-Chaluc, większość z nich powstała w latach 20. i 30. XX w., przeważnie w Polsce, na Litwie i w Niemczech. Zob. R. Żebrowski, *Hachszara*, hasło w: *Polski słownik judaistyczny...*, t. 1, s. 536.

Obce nam jest ujęcie ruchu młodzieży jako czynnika odrębnego i samodzielnie w życiu, budującego świat dla siebie. Jesteśmy „szansą narodu”, związaną głęboko z całym jego życiem, dźwigającą wspólne jarzmo naszego losu. Nie chcemy mocy, która w nas tkwi, roztrwonić na budowanie pięknej wyspy młodości, ale chcemy zużyć ją w walce o lepsze jutro naszego narodu, o pięćdziesiąt ziem własnej pod stopami i szmat nieba nad głową, o wolność oddechu i poszanowanie godności człowieka<sup>7</sup>.

Droga do tych celów wytyczona była poprzez regularną pracę w gniazdach, polegającą na nauce hebrajskiego, historii Żydów i geografii Palestyny, a także przygotowaniu członków do wyjazdu na hachszarach, gdzie nieraz w trudnych warunkach uczono się pracy na roli. Stale obecna muzyka i taniec okazały się ważną pomocą w osiągnięciu tych zamierzeń.

W „Akibie” deklarowano przywiązanie do tradycji i religii, nic zatem dziwnego, że obchodzonym przez nich świętom z kalendarza żydowskiego towarzyszyła tradycyjna muzyka. Oto krótki opis celebrowania Święta Szafasów<sup>8</sup> przez członków organizacji:

Wokół białego nakrytego stołu siedzimy, śpiewamy „zmirot”<sup>9</sup>, te same, które w tej chwili śpiewają nasi ojcowie. Płyną melodie radosne, pełne mocy i siły, zda się, rozsadzą ściany. Tradycyjne łańcuchy „kajten”<sup>10</sup> zwieszające się z sufitu nasuwają nieodparte wspomnienia całego łańcucha pokoleń, którego pierwszym ogniwem było ono pokolenie pustynne, które sobie budowało szałas, znajdując się w drodze do Kanaan. I my teraz znajdujemy się w drodze do Erec i jak owo pokolenie pustyni, przesiadujemy przez 7 dni w szałasie, nieprzepartą tęsknotą gnani<sup>11</sup>.

Tradycyjny repertuar, do którego sięgnęli akibowcy, stanowił dla nich coś więcej niż tylko łącznik międzypokoleniowy wyrażający więź z rodzicami śpiewającymi w tym samym czasie te same pieśni. „Ojcowie” symbolizowali ciągłość na poziomie historycznym, byli „ojcami narodu”, mieszkającymi w namiotach na pustyni przed tysiącami lat. Zamieszka-

<sup>7</sup> *Sprawozdanie Sekretariatu Naczelnego dla XV Konferencji Krajowej org. sjon. w Krakowie. A.H.H. „Akiba” jako czynnik społeczny*, „Diwrej Akiba”, R. 2, nr 15, s. 357.

<sup>8</sup> Sukot (hebr., namioty), Święto Kuczek, Święto Namiotów – jedno z trzech świąt pielgrzymich związane z kulturą rolniczą, przypadające jesienią po zebraniu plonów. Biblia nadaje świętu znaczenie historyczne, wiążąc je z wyjściem Izraelitów z Egiptu. Zob. M. Bendowska, *Sukot*, hasło w: *Polski słownik judaistyczny...*, t. 2, s. 588–589.

<sup>9</sup> *Zmirot* (hebr.) – pieśni biesiadne śpiewane w czasie szabat.

<sup>10</sup> *Keit, keitn* (jid., łańcuch, łańcuchy) – element ozdobnego wystroju szałasu.

<sup>11</sup> Gena, *Z ruchu. Sukot w pludze żywieckiej*, „Diwrej Akiba”, R. 3, nr 3, s. 65.

nie młodych ludzi w szafasach na podobieństwo dawnych Izraelitów było nie tylko religijnym gestem uświęconym tradycją, lecz alegorią wędrówki. Odwoływało się do konkretnej ziemi, do której chcieli powrócić, obecne miejsce zamieszkania zaś traktowane było jako etap podróży.

Akibowcy szczególnie świątecznie obchodzili szabat, będący centralnym punktem tygodnia, dniem odpoczynku, wspólnego bycia razem i zabawy. Rozpoczął się w piątek wieczorem wspólną modlitwą i uroczystą kolacją. W wielu *plugach*<sup>12</sup> pojawił się zwyczaj świętowania sobotniego *oneg szabat*, kiedy to tuż przed *hawdalą* (zakończeniem święta) bawiono się wspólnie, recytując, śpiewając i tańcząc<sup>13</sup>. Ta część święta nie miała już ściśle religijnego charakteru, służyła zabawie i integracji.

Ważny był aspekt religijny tego święta i przestrzeganie uświęconych tradycji, aczkolwiek, jak już wcześniej zauważyliśmy, czyniono pewne ustępstwa wobec ścisłych reguł. Przestrzeganie szabatu jednak było jedną z ważniejszych rzeczy, która odróżniała Akibę od lewicowych ruchów młodzieżowych (a także niektórych ugrupowań o charakterze ogólnosyjonistycznym), gdzie ten dzień nie miał wyjątkowego statusu. Akibowcy byli tego świadomi i zdawali sobie sprawę, że przestrzeganie szabatu jest istotnym elementem ich żydowskiej tożsamości:

Szerokie koła młodzieży Pracującej Palestyny, a w pewnej mierze młodzież pewnych kół ogólnosyjonistycznych są zwykle w wielkiej konsternacji, gdy nadchodzi święto. Daje się to szczególnie odczuć w poszczególnych kwucach<sup>14</sup>. Odrzucono z powodu socjalistycznego szablonu tradycyjne formy świąt, a nowych w ich miejsce nie potrafiono stworzyć. Sobota bez świec, bez modlitwy, bez nakrytego stołu i kiddusz<sup>15</sup> przeraża powszedniością, brak też podniosłego nastroju podczas świąt. Ludzie się kręcą, nie wiedzą, co mają ze sobą począć<sup>16</sup>.

Zdawali sobie jednak sprawę, że tradycyjna forma nie jest w stanie pomieścić zmian, które przyniósł syjonizm, w tym także zmian społecznych w modernizującym się społeczeństwie, choć jednocześnie wszelkie mo-

<sup>12</sup> *Pluga* (hebr., kompania) – jednostka organizacyjna większa od *kwucy* (por. przyp. 14).

<sup>13</sup> „Z instytucji kolonii należy również wymienić: chór i onegi szabat, ściągające gości z pobliskiego miasteczka”. *Z kolonii w Niemirowie*, „Diwrej Akiba”, R. 4, nr 37, s. 385.

<sup>14</sup> *Kwuca* (hebr., grupa) – podstawowa jednostka organizacyjna w ramach organizacji.

<sup>15</sup> *Kid(d)usz* (hebr., uświęcenie) – modlitwa odmawiana przez pana domu nad kielichem wina po powrocie z synagogi w wieczór szabatu i innych świąt i powtarzana następnego dnia rano. Zob. M. Bendowska, *Kid(d)usz*, hasło w: *Polski słownik judaistyczny*, s. 775.

<sup>16</sup> *Przed Szawuot*, „Diwrej Akiba”, R. 4, nr 31, s. 227.

dyfikacje uznawali za zabiegi drugorzędne, nieingerujące w istotę święta i obrzędu:

Możliwe, że nie zawsze wystarczająca jest forma tradycyjna. Trzeba coś dodać do piątku wieczór poza modlitwą i kiddusz: śpiew, czytanekę, referat. Ale nie ulega wątpliwości, że forma tradycyjna jest podstawowa, wnosi coś specyficznego, uroczystego, podniosłego. Sprawia również poczucie łączności naszej w tej chwili z całym „domem Izraela”, z jego przeszłymi pokoleniami oraz pokoleniem współczesnym, które tak samo obchodziły święto, tak samo siedzieli przy stołach, te same wyjątki z modlitw i hagady czytały. Czujesz się wtedy częścią historii, częścią narodu, którego korzenie tkwią gdzieś w zamierzchłych czasach, który po wszystkich krajach na kuli ziemskiej jest rozsiany, czujesz się małym ogniwem w łańcuchu pokoleń i wieków<sup>17</sup>.

Wspólne świętowanie nie zawsze miało jedynie wewnątrzorganizacyjny charakter<sup>18</sup>. Podobnie jak inne działania celowo skierowane na zewnątrz grupy, realizujące jej misję i odpowiadające doraźnym potrzebom (jak na przykład liczne akademie antyhitlerowskie organizowane po dojściu Hitlera do władzy i wzmożeniu prześladowań Żydów w Niemczech<sup>19</sup>), wychodzenie ze świętem do przestrzeni publicznej miało na celu zdobycie nowych członków ruchu. Przekonanie do siebie tradycyjnego społeczeństwa, dla którego syjonistyczny ruch skautowski stanowił groźne ideologiczne rozszczępienie, miało również na celu umożliwianie uczestnictwa dzieci i młodzieży z ortodoksyjnych domów, nieraz spotykających się w nich z oporem rodziny<sup>20</sup>. Otwarte na szerszą publiczność działania miały zwykle charakter akademii lub tzw. wieczorynek, zawierających program artystyczny związany z tematem spotkania czy obchodzonym właśnie

---

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 228.

<sup>18</sup> „Cicho płynie życie na hachszarze. Od czasu do czasu tylko zostaje przerwane ogólnym świętem ruchu, ogólną akcją, lub też – rzadziej – pluga wychodzi do społeczeństwa i na szerszym forum przedstawia wyniki swej pracy, prezentuje swój dorobek na wszystkich polach działalności, przygotowujących się do Erec chaluców”. B. K[rieger], *Uroczystość jubileuszowa plugi hachszary w Jarosławiu*, „Diwrej Akiba”, R. 2, nr 26, s. 140.

<sup>19</sup> „Niemniej intensywnie prowadzona jest nasza praca na zewnątrz. Gniazdo nasze przystąpiło do zorganizowania frontu antyhitlerowskiego. Urządziliśmy akademię antyhitlerowską, która zgromadziła wszystkie sfery społeczeństwa żydowskiego”. M. Hauptman, *Z gniazd. Z Turki pod Stryjem*, „Diwrej Akiba”, R. 2, nr 32, s. 288.

<sup>20</sup> T. Kawski, *Działalność Żydowskich Organizacji Skautowych „Hanoar Haiwri” i „Hanoar Hacijoni” na ziemiach polskich w latach 1928–1939*, s. 240, online: <http://repozytorium.ukw.edu.pl/handle/item/6141> (dostęp: 20.10.2020).

świętem. Piękna oprawa uroczystości, mundurki, sztandary, a szczególnie muzyka i taniec były niezwykle atrakcyjne, szczególnie dla najmłodszych członków żydowskiej społeczności, czego świadectwo znajdujemy w poniższym wspomnieniu, wydrukowanym w „Małym Przeglądzie”:

W tym roku dużo dzieci zapisało się do syjonistycznej organizacji „Akiba”. Ja się także zapisałam. W „Akibie” jest nam bardzo wesoło. Tańczymy i śpiewamy. Oprócz tego odbywają się co tydzień zbiórki, na których mówi się o rzeczach ciekawych i o tym, co każde dziecko wiedzieć powinno. Opowiadają wiele rzeczy o Erec, naszej ukochanej ojczyźnie<sup>21</sup>.

Publiczne świętowanie było także deklaracją ideową akibowców, świadectwem ich religijnej i narodowej formacji wewnątrz syjonistycznego ruchu, aczkolwiek zdarzały się wcale nierzadko wspólne obchody ważnych uroczystości przez różne odłamy syjonizmu<sup>22</sup>, zazwyczaj z wyłączeniem lewicującej, socjalistycznej frakcji. Jedną z ciekawszych inicjatyw społeczności akibowców, wychodzącą naprzeciw ich misji dotarcia do jak największej społeczności żydowskiej, była organizacja w Krakowie pochodu z okazji święta Purim, tzw. adlojady<sup>23</sup>. Było to wielkie przedsięwzięcie i, w przeciwieństwie do wielu innych wydarzeń, skierowane do szerszej społeczności żydowskiej, a nawet zaznaczające obecność Akiby także w nieżydowskiej przestrzeni miasta. Korespondent krakowski „Nowego Dziennika” informował, że:

---

<sup>21</sup> Irma, *Nasza organizacja*, „Mały Przegląd”, 27 listopada 1936, s. 4.

<sup>22</sup> Przykładem może być chociażby wspólne obchodzenie święta Lag Baomer przez różne ugrupowania syjonistyczne: „Komisja Lag-baomerowa przy Żydowskiej Organizacji Skautowej «Hanoar Hacijoni» niniejszym zaprasza wszystkich współpracowników i czytelników «Małego Przeglądu» na tradycyjną wielką wycieczkę, która odbędzie się w niedzielę 6-go maja. Komisja, stojąc na stanowisku, iż Lag-Baomer jest świętem wszystkich młodych, zdołała utworzyć wspólny komitet przy współudziale następujących organizacji: Achwa, Akiba, Gordonia, Hanoar-Hacijoni, Hatechija, Hechaluc Haklal-Cijoni, organizacje syjonistyczne na przedmieściach wraz z ich młodzieżą, szkoły Tarbut, cały szereg szkół [powszechnych, gimnazjów], i.t.d.” Zob. *Zaproszenie*, w: „Mały Przegląd”, 27 kwietnia 1934, s. 1.

<sup>23</sup> Adlojada (hebr. *ad-lo-jada*, żeby nie rozróżniał) – pochod karnawałowy z okazji święta Purim. Nazwa w języku hebrajskim i aramejskim nawiązuje do talmudycznego zalecenia picia alkoholu tak długo, by nie rozróżnić „błogosławionego Mordechaja” od „przekłętego Hamana”. W tradycji pierwszy uroczysty pochód miał miejsce w Tel Awiwie w 1912 r., obecny był także w innych miastach (w tym w Jerozolimie), jednak wobec przeważającej atrakcyjności telawiwskiej imprezy ostał się głównie tam aż do 1936 r., kiedy adlojady zostały zawieszono ze względów bezpieczeństwa. Zob. *Adloyada*, w: *Encyclopaedia Judaica*, ed. M. Berenbaum and F. Skolnik, vol. 1, 2007, s. 410.

Adlojada przejdzie od boiska Makkabi przy ulicy Dietlowskiej – Stradomem – św. Gertrudy – św. Sebastiana – Miodową – B. Ciała – pl. Wolnica – Krakowską – Dietlowską na boisko Makkabi z powrotem<sup>24</sup>.

Trasa pochodu wiodła zatem głównie przez dzielnicę Kazimierz, tradycyjnie zamieszkiwaną przez Żydów, choć mieszkali tam również chrześcijanie. Jednak nawet na Kazimierzu zaznaczenie swojej obecności w przestrzeni miejskiej było aktem o doniosłej wadze. Organizatorzy wydarzenia odwoływali się do bezpośredniej inspiracji, jaką była Adlojada w Tel Awiwie, organizowana tam cyklicznie od 1921 r. aż do jej zawieszenia w 1936 r. z powodu konfliktu żydowsko-arabskiego. Telawiwski pochód purimowy prędko zyskał status wielkiego wydarzenia, a samo miejsce stał się celem podróży, które słusznie można nazwać pielgrzymkami z całego kraju<sup>25</sup>, urastając do rangi symbolu: pierwszego współczesnego prawdziwie żydowskiego miasta w Palestynie. Była to zatem manifestacja przejścia w posiadanie ziemi i stworzenia od początku struktury miejskiej. Żydowscy mieszkańcy Krakowa siłą rzeczy musieli odnosić się do tego na poziomie symbolicznym, zdając sobie sprawę, że w ich przypadku „objęcie w posiadanie” krakowskich ulic jest ograniczone w czasie, a co więcej, wcale nie jest ich ostatecznym celem. Pochód nabierał znaczenia metaforycznej podróży, która wiodła nie na boisko Makkabi, lecz do żydowskiego miasta w Palestynie, w którym stare łączyło się z nowym<sup>26</sup>. Pochód zatem dla krakowskich uczestników miał wielopoziomowe znaczenie religijne, nie tylko jako sposób świętowania Purim, lecz także jako symboliczna pielgrzymka, wydarzenie o charakterze sakralnym, w którym dotychczasowe więzy z rzeczywistością zostały czasowo unieważnione<sup>27</sup>. Poczucie łączności i solidarności z innymi świętującymi, tworzącymi w tym miejscu

---

<sup>24</sup> Zob. *Adlojada Purimowa*, „Nowy Dziennik”, R. 22, nr 64 (5 marca 1939), s. 13.

<sup>25</sup> Hizky Shoham, „A huge national assemblage”: *Tel Aviv as a pilgrimage site in Purim celebrations (1920–1935)*, „The Journal of Israeli History”, vol. 28, nr 1 (March 2009), s. 1–20.

<sup>26</sup> Nazwa Tel Awiw (hebr., wzgórze wiosny) pochodzi z parafrazowania przez Nachuma Sokołowa tytułu książki twórcy syjonizmu Teodora Herzla *Altneuland* (niem., staro-nowy kraj). Słowo wiosna (hebr. *awiw*) oddawać miało symbolicznie to, co nowe, podczas gdy *tel* (hebr., wzgórze, w nomenklaturze archeologicznej także miejsce nagromadzonych ruin) reprezentowało to, co dawne i stanowiące gwarancję ciągłości historycznej.

<sup>27</sup> Religijność w rozumieniu Émile Durkheima jako przeciwstawienie sacrum i profanum, zob. É. Durkheim, *Elementary Forms of the religious life*, Newburyport 2012, s. 40–41.

rodzaj Turnerowskiej *communitas*, rozciągało się dużo szerzej niż wskazywał rzeczywisty szlak pochodu, dosięgając wszystkich Żydów łączących się duchowo z centrum, którym tego dnia mogło być wyłącznie Białe Miasto.

Co ciekawe, Tel Awiw jako miasto nie był nigdy centralnym punktem odniesienia dla młodych syjonistów z Polski. W panteonie ich wartości znajdował się raczej kult rolnictwa, kolektywna praca w kibucach, produktywność, siła fizyczna i natura, nie zaś miasto z zasiedlającą je klasą średnią, kapitalizm i komercja. Hizky Shoham zwraca uwagę, że dzięki cyklicznej organizacji Adlojady w Tel Awiwie nowo powstała tradycja miejskiego świętowania była na gruncie palestyńskim przełomowa poprzez wprowadzenie do tradycyjnie pojmowanego syjonizmu zupełnie odmiennych wartości, kojarzonych dotąd z tym, co wydawało się jego zaprzeczeniem: kapitalizmu i burżuazyjnego hedonizmu<sup>28</sup>. Stało się to szczególnie wyraźne, gdy pochody przeszły w fazę całkowitego odgórnego planowania i zarządzania, po początkowej fazie spontanicznej organizacji. Wydaje się, że „miejski syjonizm” (*urban zionism*) w Krakowie nie miał szans się rozwinąć, nie tylko zresztą z powodów ideologicznych (silne ciśnienie w kierunku kolektywnej pracy na farmach jako ideałowi realizacji syjonizmu w diasporze), polityczno-społecznych (poczucie bycia nie do końca u siebie), lecz także ekonomicznych: Adlojady organizowane były oddolnie przez grupę entuzjastów przy ich ogromnym wkładzie pracy i znikomym nakładzie środków materialnych. Nie miały zatem możliwości przekształcić się w wydarzenia o charakterze komercyjnym, jakim prędko stało się telawiwskie świętowanie.

Kulisy przygotowania imprezy oraz jej przebieg w 1934 r. w Krakowie oddał jeden z kronikarzy Akiby w entuzjastycznym i pełnym dumy artykule:

Nawiązując do tradycji purimowych i telawiwskiej „Adlojady” pokusiło się gniazdo krakowskie o urządzenie popularnej ludowej imprezy dla całego żydostwa krakowskiego. Choć na razie impreza miała być utrzymana w skromnych ramach, to jednak miała być pierwszą tego rodzaju próbą zapoczątkowania podobnej tradycji na gruncie krakowskim. Rokrocznie tłumy Żydów purimowego wieczoru wylęgają na ulicę centrum żydowskiego (Krakowską i przyległe), gdzie to tu, to tam przewija się maska lub grupa masek. Radość to była „chaotyczna”, nieskoordynowana, niepodporządkowana centralnej myśli, nie ciążyła na niej świadomość, że jest to święto,

---

<sup>28</sup> Hizky Shoham, *op. cit.*

wspólne święto narodu żydowskiego. Inicjatywa gniazda krakowskiego miała ująć ludową część obchodu purimowego w określone ramy i nadać mu narodowe piętno.

Grupa domorosłych „artystów” gniazda krakowskiego, mając do dyspozycji śmieszne znikome środki, podjęła się zorganizowania pochodu purimowego. Inicjatywa poparta kilku deskami i listwami, kilkunastu złotymi na ozdoby i własną pracą, zrodziła – cztery wozy pięknie udekorowane, symbolizujące naszą drogę do odrodzenia narodu. Pierwszy wóz obrazował żniwa i winobranie. Wokół zbożowych snopów splecionych w „Magen Dawid”<sup>29</sup> i dumnie wznoszących się w górę stali chalucim w białych koszulach, z kosami w rękach, przy pracy. Obok żęły chalucot zboże sierpami. A ponad gromadą żniwiarzy, ponad snopy, wznosił się wyniośle palestyński kosz owoców: winogron i pomarańcz. Całość pięknie obrazowała błogosławieństwo pracy chalucim<sup>30</sup> w Erec.

Drugi wóz „anu olim” obrazował grupę chaluców i chalucot w ich drodze naprzód, ku górze, codzienną pracę – ku realizacji szczytnych haseł. Trzeci wóz stanowił satyrę na „pomoc” okazywaną nam przez Anglię w budowie Żydowskiej Siedziby Narodowej. Anglik dumnie trzymał w rękach olbrzymi klucz do bram Palestyny i z istic angielską „flegmą” patrzył na transparenty noszone przez chaluców żądające otwarcia aliji. Czwarty wóz zajęła kilkumetrowych rozmiarów puszka Keren Kajemet<sup>31</sup>, z jednej strony mająca wygląd ściennej puszkę, a z drugiej przedstawiająca mapę Palestyny z zaznaczonymi obszarami ziemi znajdującej się w rękach żydowskich, zwłaszcza K.K.L. Puszka obstawiona była wokół emblematami K.K.L. i szeregiem chaluców, ponad głowy których wysoko się wznosiła.

Pochód poprzedzany grupą żniwiarzy i zamknięty autem wiozącym chór organizacyjny ruszył wśród tłumów widzów i członków gniazda krakowskiego z boiska Makkabi pod mieszkanie posła Dr. Thona<sup>32</sup>, następnie pod mieszkanie kuratora ruchu Dr. Hilfstena<sup>33</sup>, poczym już blisko północy skie-

---

<sup>29</sup> Magen Dawid (hebr., tarcza Dawida) – sześcioramienna gwiazda, będąca symbolem Izraela.

<sup>30</sup> *Chaluc*, l. mn. *chalucim* (hebr., pionier, pionierzy) – nazwa odnosi się do pionierów, członków ponadpartyjnej syjonistycznej organizacji He-Chaluc. Celem organizacji była emigracja do Palestyny i życie z pracy własnych rąk.

<sup>31</sup> Keren Kajemet Le-Israel (hebr., Żydowski Fundusz Narodowy) – fundusz stworzony w 1901 r. w celu skupywania i zagospodarowywania ziemi w Palestynie. Organizacje syjonistyczne systematycznie zbierały środki wśród własnych członków oraz w szerszej zakrojonych akcjach. Symbolem K.K.L. była niebieska puszkę, do której wrzucano pieniądze.

<sup>32</sup> Abraham Ozjasz Thon (1870–1935) – jeden z czołowych działaczy syjonistycznych i twórców tego ruchu w Galicji, długoletni poseł na Sejm, współzałożyciel Instytutu Nauk Judaistycznych w Warszawie, publicysta, autor wielu prac z dziedziny filozofii i polityki.

<sup>33</sup> Chaim Hilfstein (1876–1950) – działacz syjonistyczny, założyciel pierwszego Stowarzyszenia Syjonistycznego „Ha-Szachar” w Krakowie, długoletni kierownik Żydowskiego Funduszu Narodowego, lekarz, działacz społeczny.

rował się do centrum purimowego obchodu w Krakowie, ku ulicy Krakowskiej. Niewidziane dotąd w dniu tego święta rzesze wyczekiwały cierpliwie nadejścia pochodu, który witany entuzjastycznie wśród śpiewu pieśni palestyńskich sunął naprzód. Pochód prezentował umiejętnie zharmonizowaną całość i spotkał się z nader przychylnym przyjęciem żydowskiego społeczeństwa krakowskiego. Wykonawcy zdobyli wiele doświadczenia, które w przyszłym roku niepomrotnie ułatwi im pracę i pozwoli im na znaczne rozszerzenie imprezy, która nadała obchodowi purimowemu w Krakowie myśli przewodniej i celu<sup>34</sup>.

Krakowski pochód zainspirował członków Akiby z Oświęcimia, którzy rok później urządzili adlojadę w swoim mieście. Z jeszcze większym entuzjazmem, wręcz z uniesieniem, relacjonowano przebieg uroczystości na łamach „Diwrej Akiba”:

Masy narodu żydowskiego nie mają mocy do wydobycia z siebie radości – dziś, w tak niesłychanie ciężkim dla nas okresie. Ale właśnie dlatego całą siłą, jaka się mieści w człowieku, wybucha ta radość w Purim. Śmiać się, cieszyć i jeszcze raz się śmiać, na przekór wszystkiemu! Nie wiesz, co się z tobą jutro stanie, co ci nieprzyjaciel zgotuje. Raduj się dziś! – Bojamim hahejn bazman haze<sup>35</sup> został naród wybawiony z zagłady. Ciesz się, to los może zdarzyć, że dzisiejsi Hamanim skończą tak, jak ich praojciec sprzed stuleci dwudziestu. Oddycha się swobodniej. Nie ma tego strachu przed „szajgecem”, który zawsze towarzyszy „radującym się”. Dumnie wzbija się pod niebo pieśń palestyńska. Arcecha Israel tibane<sup>36</sup>. Po raz pierwszy na ulicach Oświęcimia rozbrzmiewa tak swobodnie pieśń hebrajska, hymny odradzającego się narodu. Akiba urządza Purim! Hej, co za radość bije z twarzy dziarskiej braci na wozie palestyńskim! Wyjechali za miasto, aby budzić Żydów, którzy nie znają radości. „Garmoszka” i amatorska „orkiestra” przygrywa. „A o ziemi nie zapominajcie!” woła ogromna, bo rozmiarów człowieka puszcza Funduszu Wyzwolenia Ziemi. Hej, to Akiba urządza!” – woła szowinistyczna pieśń „Kadima Akiba”<sup>37</sup> „wydzierająca się” z gardeł pochodu masek. Od Machabeuszki poprzez Hamana, Mordechaja, Esterę, Żydów z ghetta, aż do młodych chaluców, wieśniaków i wieśniaczek palestyńskich. A mały bobas z okrętem K.K.L. na głowie przypomina o obowiązkach. Nie brak całej maskarady najprzeróżniej-

<sup>34</sup> *Purim w gniazdach. W Krakowie, „Diwrej Akiba”, R. 2, nr 17, s. 416.*

<sup>35</sup> Hebr., „W tych dniach, w tym czasie”. Cytat z uroczystej pieśni chanukowej: *Mi jemalél* (hebr., kto opowie).

<sup>36</sup> *Arcecha Israel tibane* (hebr., twoja ziemia Izraelu zostanie zbudowana). Pieśń nieznanego autorstwa, zaadaptowana do melodii ludowej, najprawdopodobniej chasydzkiego pochodzenia. Do tej samej melodii śpiewane były także inne pieśni.

<sup>37</sup> Brak informacji związanych z tym utworem.

szych strojów. Karnawał. Pochodnie – światła – jasno – wesoło. Mały Tel Awiw. Bo i auto jest. Wielka, trzech metrów wysokości Palestyna, do której wejście zatarasowuje dyplomatycznym ruchem ręki – Tommy. – Stop! Ze wszystkich stron wciskają się Żydzi do ojczyzny – dla nich wejście zamknięte. Równocześnie otworem specjalnie przez Tommy zostawionym tłoczy się „brać” arabska. Po przeciwnej stronie, na równie wielkim szkielecie rozpięty krajobraz palestyński, kwitnący zielenią i pięknym zabudowań. Przy prowizorycznym murze stoi murarz i prowadzi budowę do góry. (...) Późna noc. W mieszkaniu plugi uczta. Już mało kto odróżniłby między Mordechajem i Hamanem. Ad-lo-jada. Starsi syjoniści przyszli do nas, by razem z nami spędzić kilka pięknych chwil prawdziwego Purim. Twarze żydowskie, radość żydowska – atmosfera rodzima, nasza – żydowska<sup>38</sup>.

Warte podkreślenia wydają się słowa, w których relacjonujący zdarzenie pisze o pieśniach. Podkreśla doniosłość chwili, kiedy to pierwszy raz ze swobodą, a nawet dumą i bez strachu śpiewa się hebrajskie pieśni na ulicach Oświęcimia. Włączenie ich w pejzaż dźwiękowy miasta sankcjonuje obecność śpiewających, ich prawo do manifestowania własnej kultury, odrębności i całej egzotycznej dziwności, jaką niesie ze sobą purimowa maskarada. Być może nie do końca świadomie dla piszącego wydarzenie to należało rozpatrywać właśnie w kategorii Bachtinowskiego karnawału, a więc całkowitego odwrócenia porządku społecznego: ci, co do tej pory nie mieli głosu (ze strachu, z braku sił, z poczucia wyobcowania), nagle wypełniają ulicę śpiewem, graniem i tłumem kolorowo przebranych postaci. Entuzjazm taki nie mógł trwać długo, bo codzienna rzeczywistość zapewne prędko dała o sobie znać. Z drugiej strony fraza o „odradzającym się narodzie” przesuwająca centrum uroczystości daleko poza Oświęcim, znacznie nawet dalej niż siostrzany Kraków, aż do źródła – Palestyny i miasta Tel Awiw. Ulice miasteczka stają się na ten krótki czas symbolem innej rzeczywistości, ku której zmierzały wszystkie wysiłki i starania ideowych uczestników, ucieleśnieniem wspólnoty wyobrażonej skupionej na własnej ziemi.

Oddziaływanie takich wydarzeń, w tym muzyki i tańca, na nieżydowską część społeczeństwa stanowiło raczej uboczny efekt działań niż zamierzony cel, niemniej jednak mogło stanowić istotny czynnik psychologiczny wspierający kształtowanie się tożsamości, będący efektem manifestacji

---

<sup>38</sup> R.B., *Z prowincjonalnego miasta: Oświęcim – Akiba – Purim*, „Diwrej Akiba”, R. 3, nr 29, s. 684–685.

własnej kultury wobec dominującej większości. Akibowcy czuli dumę płynącą z otwartego wyrażania siebie, a nawet z tego, że obce środowiska wchodziły w interakcję z ich własnym modelem kulturowym<sup>39</sup>. We wspomnieniach dzieci żydowskich z okresu międzywojennego w Polsce duma z własnej tradycji nie pojawia się jednak zbyt często, zazwyczaj mamy do czynienia z ambiwalencją uczuć i rozdarciem między przywiązaniem do rodzimej kultury a poczuciem niższości wynikającym z odrzucenia i pogardy okazywanej przez nieżydowskie otoczenie. Tym cenniejsze wydają się wspomnienia doświadczeń przynoszących pozytywne ugruntowanie, poczucie sprawczości i przynależności.

Napięcie międzykulturowe dawało znać o sobie przy okazji innego święta – Chanuki – które wypadało często w okolicach chrześcijańskiego Bożego Narodzenia. Tradycje związane z tym ostatnim były atrakcyjne w kołach bardziej zasymilowanych Żydów w Polsce, toteż nieraz świętowanie Chanuki i unikanie elementów kojarzących się z Bożym Narodzeniem (choinka, kolędy) stawało się probierzem wierności tradycji. Jeden z liderów Akiby Jehuda Ohrenstein przypisywał syjonizmowi i charyzmie jego założyciela Herzla wyrwanie ze szponów asymilacji wielu indyferentnych religijnie i narodowo Żydów. Prosty gest zapalania chanukowych świeczek przy akompaniamencie tradycyjnej pieśni przywracał im ich własne dziedzictwo:

Dziś jednak z żadnego domu żydowskiego nie dojdzie cię głos kolędy, natomiast ze skruczą w sercu będą śpiewać powracający synowie: Maoz cur Jeszuti<sup>40</sup>. (...) Zaktualizowała się Chanuka, pogłębiła się jej treść i dziś migotają w Chanukę światełka prawie we wszystkich domach żydowskich, a może i w wielu gniazdach, gdzie wśród krystalizujących się form życia organizacyjnego, nawiązującego do tradycji, zaświecenie świeczki chanukowej wśród uroczystej zbiórki z roku na rok przybiera coraz bardziej ustalony charakter<sup>41</sup>.

Inne ważne dla Akiby święto to Lag ba Omer, uroczystość szczególnie istotna również dla niereligijnych lewicujących ruchów syjonistycznych,

---

<sup>39</sup> „W każdym żydowskim domu wisi dziś niebieska puszka, a cała wieś – Żydzi i nie Żydzi – śpiewa *Am Israel hai* [hebr., Naród Izraela żyje, przyp. aut.]” M. Frey, *Z gniazd. Horyniec*, „Diwrej Akiba”, R. 2, nr 19, s. 459.

<sup>40</sup> *Maoz cur* (hebr., twierdza ze skały) – liturgiczny hymn śpiewany na święto Chanuki po zapaleniu świeczek, pochodzący najprawdopodobniej z XIII w. Wykonywany początkowo w domach, a od XIX w. także podczas nabożeństwa w synagodze.

<sup>41</sup> J. Ohrenstein, *Chanuka*, „Diwrej Akiba”, R. 3, nr 12, s. 275–176.

które ten dzień obchodziły jako święto młodzieży lub święto wiosny<sup>42</sup>. Uroczystościom wypadającym na wiosnę towarzyszyły zazwyczaj wycieczki za miasto połączone z aktywnością sportową, paleniem ognisk, śpiewami i tańcem. Akcentowany aspekt kultury fizycznej, kontaktu z naturą i swobody wędrówki miały być zaprzeczeniem stereotypowego już wyobrażenia bladego i słabego żydowskiego dziecka zgarbionego nad księgą w dusznym chederze. Natura i żywotność były też zaprzeczeniem gnuśnego, drobno-mieszczkańskiego życia skupionego na przyjemnościach typowych dla asymilującej się klasy średniej – a więc dancinгах i podobnych rozrywkach urastających do symbolu kajdan wiążących młodych Żydów z diasporą:

Lag be'omer stał się świętem odrodzonej młodzieży żydowskiej, rewią jej tężyzny, symbolem jej siły. Nie dla wszystkich młodych jednakże świętem jest Lag be'omer – nie wszyscy już uwolnili się od kajdan golusu<sup>43</sup>, nie wszyscy powstali do nowego życia. Wołamy więc do Was! Niech Lag be'omer stanie się świętem całej młodzieży żydowskiej – niech się stanie dniem twardej decyzji wkroczenia w nowy okres Waszego życia. – Wy wszyscy, którzy wzgardziliście rzeczywistością – wy wszyscy, w których sercach bunt płonie i woła do wskrzeszenia nowego Żyda, zerwijcie z hańbiącym młodzieńca bezczynem, splećcie swe życie z losami twórczej radosnej gromady ruchu młodzieży. Od świata snobów, filistrów i karierowiczów – do życia zwycięskiej awangardy chalucowej Jutra – odległość wielka. Od życia gnuśniejącego w murach miasta mieszczaucha, zdemoralizowanego bezczynnością i brakiem celu, przestrzeń potężna do wolnego życia skautów żydowskich w bezkresie pól przy blasku ognisk, w wiatrem podszytych namiotach kującego swą drogę życiową<sup>44</sup>.

Akibowcy pragnęli sięgnąć jeszcze głębiej do genezy uroczystości nawiązującej do ich patrona Akiby<sup>45</sup>. Chcieli nadać jej szczególny wydźwięk

<sup>42</sup> J. Walicki, *Ruch syjonistyczny w Polsce w latach 1926–1930*, Łódź 2005, s. 91.

<sup>43</sup> *Golus* (hebr. *galut*, wygnanie) – koncepcja odnosząca się do kondycji życia żydowskiego w diasporze, w wyobcowaniu w krajach osiedlenia. Zob. R. Żebrowski, *Polski słownik judaistyczny*, t. 1, s. 457.

<sup>44</sup> *Tydzień Młodzieży Agudat Hanoar Haiwri „Akiba”*, „Diwrej Akiba”, R. 2, nr 25, s. 104.

<sup>45</sup> Akiba ben Josef (50–135) – żydowski rabin, tannanita, jeden z twórców kanonu Biblii Hebrajskiej, przyczynił się także do powstania *Miszny*. Poparł powstanie Bar Kochby przeciw Rzymianom, za co po jego klęsce ujęto go, był torturowany i w końcu zamordowany. Choć nie pozostawił pisemnej spuścizny, przyczynił się do powstania i rozwoju judaizmu rabinicznego, a w Talmudzie został nazwany *Rosz la-Chachamim* (hebr., największym z mędrców). Tradycja wiąże jego postać z zarazą, która zabiła tysiące jego uczniów i ustąpiła na jeden dzień – odtąd jest to dzień radości i zabawy. Zob. Z. Borzymińska, *Akiwa (Akiba) [ben Josef]; rabi Akiwa*, hasło w: *Polski słownik judaistyczny*, t. 1, s. 61.

i odpowiednią oprawę, nie udało im się jednak do końca wypracować własnej tradycji<sup>46</sup>. Dominują wszakże radosne wspomnienia uczestników lagbaomerowych wycieczek, pełne muzyki i tańca. Spontaniczne śpiewy zaczynały się już po drodze do celu:

Jeżeli nawet wyjazd nie nastąpił punktualnie o szóstej, to jednak pysznie się jechało rano, ze świeżą pieśnią i – pustym żołądkiem. Nie przeszkadzał nam turkot wozów i trzaskanie z bicza. Nadwyręźaliśmy, co sił starczy, nasze struny głosowe – i kładły się pieśni nasze akibowe na zaroszone pola, na kwiaty wznoszące dopiero główki ku słońcu<sup>47</sup>.

Uroczystemu apelowi towarzyszyły specjalne pieśni, lecz w radosnej zabawie, połączonej z tańcami, wykorzystywano utwory dobrane według znajomości i upodobania. Zarówno przy okazji świeckich świąt, jak i nieobrzędowej części świąt religijnych korzystano z repertuaru, na który składały się przede wszystkim hebrajskie pieśni syjonistyczne. Tworzone były niemal od początku masowej emigracji do Palestyny, a młodzi członkowie wszystkich syjonistycznych frakcji uczyli się ich od przyjeżdżających z *Erec* chaluców, przekazując je sobie nawzajem. Nową piosenką była zawsze radosnym wydarzeniem w kwocy, a młodzież wyrażała do nich swoje ogromne przywiązanie. Słowa do niektórych z nich tworzyli współcześni hebrajscy poeci, m.in. Chaim Nachman Bialik, autor wiersza – hymnu szomrów *Techezakna*, śpiewanego zawsze na zakończenie spotkania<sup>48</sup>, czy Rachel Bluwstein,

---

<sup>46</sup> „Żydzi zachowali w pamięci walki powstańcze w postaci symbolicznego strzelania z łuków, dążność do wolności życia związanego z rolą objawia się w wycieczkach, jakie tradycyjnie urządza się w ten dzień. Ale w Lag Baomer tkwi o wiele większy sens moralny i możliwe, że ten właśnie pierwiastek, jaki wniosła kabała, rozwinie się w przyszłości. Organizacja nasza, która powinna kontynuować drogę r[abiego] Akiby i zasłużyć na miano prawdziwych jego uczniów, powinna dzień ten przemienić w święto pełne głębokiej treści. Dzisiaj jeszcze ta rzecz jest daleka od nas, ale powoli zapewne potrafimy stworzyć nasze święto organizacyjne, które zapewne pozostanie nie tylko w ramach naszego ruchu”. Z *po-gadaniek kibucowych*, „Diwrej Akiba”, R. 4, nr 32, s. 258.

<sup>47</sup> Dola D., *Z ruchu. Dwa dni. Z życia gniazda w Chorzwowie*, „Diwrej Akiba”, R. 4, nr 33, s. 290.

<sup>48</sup> *Techezakna* (hebr., bądź silny) – pieśń do wiersza *Birkat am* Chaima Nachmana Bialika (1873–1934), napisanego w 1894 r. i opublikowanego rok później w wiedeńskim magazynie „Mi-Mizrah u-Mi-Ma-araw”, wydawanym przez Reubena Brainina, a następnie, już jako pieśń, w opublikowanym w 1900 r. w Warszawie zbiorze „Kinor Syjon”. Z liczącego 8 strof poematu śpiewana jest tylko pierwsza strofa. Melodia zaczerpnięta z rewolucyjnej pieśni rosyjskiej (ros. *Майская песня* – *Pieśń majowa*) została zaadaptowana w Odessie około 1905 r. i od tej pory rozpoczęła się błyskotliwa kariera *Techezakny*, która zyskała status zbliżony do hymnu i przez długi czas stanowiła nawet konkurencję dla *Hatikwy*. Ostatecznie zwyciężyła

Saul Czernichowski, Awraham Szłoński. Melodie tworzyli znani bądź anonimowi twórcy, czasem bywała ona zapożyczona (jak np. we wspomianej przez jednego z akibowców pieśni na cześć Josefa Trumpeldora *Ba Galil*, gdzie wykorzystano rosyjską lub ukraińską melodię<sup>49</sup>), najczęściej z folkloru żydowskiego, rosyjskiego lub niemieckiego. W szczególnie podniosłych momentach śpiewano *Hatikwę*<sup>50</sup>. Inną pieśnią bardzo dla akibowców ważną była *Am Israel Chai*. Pieśni oddawały ich stan ducha, emocje (od melancholijnych po radosne i entuzjastyczne), radość z bycia razem, bycia jednym narodem. Teksty pieśni opowiadały o pięknie Palestyny, czynach poległych za nią bohaterów, o wspólnej pracy przy budowie kraju, nazywały wytęskniony kraj „ojczyzną”. Świadomość, że ten sam repertuar śpiewany jest zarówno w Europie, jak i Palestynie, przyczyniał się do budowania nowej, „wirtualnej” tożsamości „bez ziemi”. Istotny był walor edukacyjny i formacyjny pieśni – teksty w języku hebrajskim podkreślały jedność wszystkich Żydów i kształtowały tożsamość nowego człowieka – chaluca pracującego dla swojego narodu na własnej ziemi. Pieśni takie towarzyszyły niemal każdej zbiórce, gdzie służyły rozrywce i integracji, były jednym z głównych punktów tzw. wieczorynek, ważną częścią akademii, wycieczek, kolonii i świąt. W wielu kwucach istniały chóry lub zespoły, czasami pieśniom towarzyszyły instrumenty, jak akordeon (wspomniana „izraelska garmoszka”) czy skrzypce.

Do roli pieśni przykładano dużą wagę. Jeden z liderów „Akiby” Icchak Ohrenstein zauważył, jak ważny był dla młodych taki radosny, spontaniczny śpiew:

U nas bardzo dużo się śpiewa. Niektóre plutony mogą godzinami siedzieć w swoim dusznym i ciasnym pokoju, nie przerywając śpiewu. Jedna po drugiej, pędzą pieśń z młodych ust, gonią się, zderzają jak szalone w małej przestrzeni organizacyjnych lokali. Śpiewacy młodzi, chłopcy i dziewczęta, o roześmianych błyszczących oczach wyrzucają z siebie cały zapas mło-

---

ta druga, nawiązująca w treści do Izraela, nie zaś do diaspory. Zob. D. Assaf, *Techezakna. Gilgulaw szel himnon poalim*, online: <http://onegshabbat.blogspot.com/search?updated-max=2020-08-21T05:44:00%2B03:00&max-results=10&start=17&by-date=false> (dostęp: 13.10.2020).

<sup>49</sup> M. Bosak, *Piosenka Golusu i wizja odrodzenia*, „Diwrej Akiba”, R. 4, nr 33, s. 289.

<sup>50</sup> *Hatikwa* (hebr., nadzieja) – hymn ruchu syjonistycznego oraz Państwa Izrael. Pierwotna wersja tekstu była wierszem Naftalego Herca Imbera, pochodzący z Mołdawii Samuel Cohen opatrzył go muzyką o niejasnym pochodzeniu. Wskazuje się na źródła mołdawskie, czeskie, polskie i wiele innych, które wykazują duże podobieństwo do melodii hymnu. Ostateczna wersja utworu skryształizowała się w 1948 r.

dzieńczej energii, którą nagromadzili w ciągu dnia przy pracy w warsztacie rzemieślniczym, zakurczonym sklepie, czy sztywnej szkole.

Ohrenstein zwrócił też uwagę, jak spontaniczny, entuzjastyczny śpiew młodych pozbawiał wykonanie walorów artystycznych, przydając mu jednak niezwykle cennej autentyczności:

Nic to, że pieśni, które rozbrzmiewają w małym pokoju, tracą powoli melodię, tracą harmonię swych dźwięków, zamieniając się w jeden głośny nieartykułowany krzyk, „oni” w tym znajdują radość i ujście swej żywotności. Tak raduje się młodość życia i energii. Daremnie szukasz tu Muzy, nie ma jej, uszła wraz z pierwszym śpiewanym dźwiękiem, pozostał krzyk rozradowanego dziecka. Wysublimowany dźwięk powrócił do swej pierwotnej postaci, kultura muzyczna pokoleń musiała ustąpić pod naporem młodego życia<sup>51</sup>.

Przeciwieństwem tego spontanicznego śpiewu były kształtujące się momenty organizacyjnej obrzędowości z udziałem śpiewu. I tu czyhało niebezpieczeństwo wpadnięcia w rutynę, które Ohrenstein opisał następująco:

Zdarza się, że kłamstwo wkrada się w śpiewane melodie i że śpiew zmienia się w konwencjonalną grzeczność ze strony plutonu, czy kwocy dla swojego kierownika. Tworzą się zwyczaje śpiewania w pewnych okolicznościach pewnych określonych pieśni. Tak to z małą przesadą wygląda „poważny” śpiew w naszej organizacji. Powoli wyzbywa się on melodii, a pozostaje sam nastrój mdły, bezkształtny<sup>52</sup>.

Zasadniczo jednak z relacji opisujących śpiew w „Akibie” przebija entuzjazm, poczucie dumy i radość z bycia razem. Śpiew był ważny i dbano o niego, o czym świadczą chociażby postulaty przygotowania śpiewników, wyrażony przez jednego z akibowców:

Niewątpliwie potrzebne jest tworzenie komisji artystycznej, której celem będzie podniesienie tych dwóch najważniejszych dziedzin na wyższy poziom artystyczny, przez tworzenie np. śpiewnika organizacyjnego, wraz z nutami, co położy kres „ustnemu” przekazywaniu pieśni, najczęściej fałszywie<sup>53</sup>.

Jakie jeszcze piosenki śpiewano podczas spotkań i wycieczek? Można przypuszczać, że sięgano też do repertuaru ludowych pieśni w jidysz, czego świadectwem jest jeden z artykułów w tygodniku „Diwrej Akiba”. Jego

---

<sup>51</sup> I. Ohrenstein, *Z problemów organizacji. Sztuka w organizacji*, „Diwrej Akiba”, R. 4, nr 25, s. 90.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

<sup>53</sup> C. Ehrlich, *Sztuka w organizacji*, „Diwrej Akiba”, R. 4, nr 26, s. 117.

autor wspominał w nim o dwóch źródłach: śpiewniku z pieśniami ludowymi wydanym przez Ludwiga Straussa w Berlinie<sup>54</sup> oraz pieśniach Mordechaja Gebirtiga<sup>55</sup>. Widział też sens w ich kolekcjonowaniu, wydawaniu i wykonywaniu. Pisał tak:

Trzeba dodać, że nic tak nie oddaje folkloru, jak prosta i szczerą piosenka ludowa. I tu mamy dwa rodzaje piosenek, jedne śpiewa prosty lud, drugie osnuwa na kanwie życia tego ludu poeta, liryk ludowy. Zbierać i wydawać trzeba i jedno i drugie. Bowiem w obu mieści się bogactwo folklorystyczne narodu żydowskiego. Dobrze zatem zrobił komitet Gebirtiga, że zebrał pieśni tego krakowskiego poety. Jeszcze lepiej, że zaopatrzył każdą piosenkę nutami, by można te pieśni śpiewać<sup>56</sup>.

Autor innego artykułu również nawiązał do pieśni Mordechaja Gebirtiga, będących „dokumentem uczuć szarego człowieka”<sup>57</sup>. Autor artykułu uważał je za niezwykle ważne świadectwo żydowskiej historii w diasporze i część żydowskiej tradycji:

Istnieją piosenki śpiewane przez stan cały, a nawet przez całe społeczeństwo, posługujące się językiem danej piosenki. Są to piosenki, których treść jest bliska dążeniom całego stanu lub uczuciom ogólnoludzkim. Tak więc pieśń śpiewana przez grupę w pewnym okresie jest dokumentem historycznym stanu psychicznego danej grupy w danym okresie<sup>58</sup>.

Jednocześnie jednak autor uważał, że świat przedstawiony w pieśniach ludowych w języku jidysz nie odpowiadał młodym syjonistom, był „ghetto-owy, wczorajszy”. Gebirtig nie dawał odpowiedzi na pytanie o wyjście z trudnej sytuacji, w jakiej się znaleźli Żydzi w diasporze. Co więcej, autor artykułu zauważa, że niezależnie od stronnictwa – czy to ortodoksyjnego, czy socjalistycznego – nie powstają pieśni w języku jidysz, które by taką odpowiedź dać mogły. Związek robotników „Bund” czy partia fółkistów również, zdaniem autora, nie wzniosły się na taki poziom, by dać wizję nowego świata w „pio-

---

<sup>54</sup> *Jüdische Volkslieder*, ausgew., aus dem Jidd. übers. und erl. von Ludwig Strauss, Schocke, Berlin 1935.

<sup>55</sup> Mordechaj Gebirtig, właściwie Bertig (1877–1942), poeta piszący w jidysz, ostatni żydowski bard ludowy. Socjalista, pracował jako szewc, w muzyce i poezji był samoukiem i nie znał zapisu nutowego. Opublikował kilka zbiorów wierszy z nutami i napisał ponad sto pieśni, które w okresie międzywojennym zyskały ogromną popularność.

<sup>56</sup> *Wydawnictwa żydowskie*, „Diwrej Akiba”, R. 4, nr 28, s. 171.

<sup>57</sup> M. Bosak, *Piosenka Golusu i wizja odrodzenia*, „Diwrej Akiba”, R. 4, nr 33, s. 287.

<sup>58</sup> *Ibidem*.

senkach o nastawieniu pozytywnej budowy nowej rzeczywistości<sup>59</sup>. Jedyną przyszłość odzwierciedlały i pomagały tworzyć pieśni hebrajskie:

Miejsce piosenki żydowskiej w odrodzonym żydostwie zajęła piosenka palestyńska. Pisałem wyżej, że zabarwieniem zasadniczym współczesności jest organizacja i uświadamianie społeczeństwa – skupienie tegoż dokoła idei. Idea ta nadaje zasadniczą linię psychice jednostki – uspołecznienie. Jasnym jest, że uczucia indywidualne nie giną, ulegają one jednak pewnym odchyleniom ku uczuciom zbiorowości społecznej, które tworzą też czasem samodzielne stany psychiczne (...). Przekształcenie (uspołecznienie) duszy – czyn Palestyny. Jeśli w Golusie istniała wspólnota doli i cierpień, to odbudowa Erec dała wspólnotę walki o nowy świat, nową przyszłość i związała serca w dążeniu do urzeczywistnienia marzeń. By piosenka została przyjęta przez ogół, musi wyrzucić wrażenie, wstrząsnąć spokój duszy, wzruszyć. Piosenki organizacji czysto żydowskich nie-palestyńskich tego nie dokonają. Brak im Wizji. Ideologia niczego nie dokona bez Wizji. Pędzony wizją oswobodzonej Polski bił się powstaniec o wolność Ojczyzny. Umacniana przez Wieszców kotłowała ta wizja w sercach synów narodu, nie dając im spokoju, ni w cytadeli, ni w tajgach Sybiru. (...) Nie po to śniły dziesiątki pokoleń sen o Mesjaszu, Zbawieniu, o Państwie żydowskim, o synhedronie i świątyni, by zadowolić się autonomią kulturalną w rozproszeniu. (...) Nie, zbyt dużo królewskość judzkiej, potęgi Dawidowej wsączono nam w krew, zbyt mocno paliły piaski pustynne nasze stopy, a niebo biblii błękitniało nad nami, zbyt dużo śniliśmy o Mesjaszu i sztandarach dumnie powiewających na tle błękitu nieba, by nas autonomia kulturowa zadowoliła. (...) Więc tylko Palestyna zdoła wstrząsnąć masami żydowskimi i tylko jej pieśń zdoła porwać swą Wizją<sup>60</sup>.

Autor wymienia też kilka pieśni palestyńskich, które szczególnie sobie ceni, jako „wyrosłych na grzędach krwią zdobywanej ziemi”. Wśród nich przytacza *Jeruzalaim*<sup>61</sup>, *Meal pizgat Har Hacofim*<sup>62</sup> *Bagalil be Tel*

---

<sup>59</sup> „Czy tylko Gebirtig? Wszak mamy organizacje, dla których język żydowski jest świętością – «Bund», «Folkiści» i inni «autonomiści» – dlaczego słyszymy tak mało piosenek współczesnego Żyda w tym języku, piosenek o nastawieniu pozytywnej budowy nowej rzeczywistości?” *Ibidem*.

<sup>60</sup> *Ibidem*, s. 288–290.

<sup>61</sup> *Jeruzalaim ir hakodesz* do słów poety Emanuela Harusi (1903–1979), napisana w 1928 r., opisująca ciężką sytuację robotników w Hajfie. Melodia najprawdopodobniej chasydzka.

<sup>62</sup> *Meal pizgat Har Hacofim*, inny tytuł *Jeruzalaim*. Tekst napisał Awigdor Hameiri (1890–1970), muzykę skomponował Max Janowski. Melodia oparta prawdopodobnie na motywach arii Jontka Szumią *jodly na gór szczycie* z opery *Halka* Stanisława Moniuszki.

*Chaj*<sup>63</sup>, czy wspomnianą wcześniej pieśń *Arcecha Israel tibane* z refrenem *Am Israel hai*<sup>64</sup>. Co ciekawe, nie odnosi się do pochodzenia melodii, niejednokrotnie wywiedzionych z nieżydowskiego środowiska. Być może nie jest tego nawet świadomy, może też geneza melodii nie ma znaczenia, jeśli funkcjonują one jako żydowskie pieśni, czy nawet – palestyńskie albo hebrajskie.

Ten dualizm światów diaspory, której symbolem stały się pieśni jidysz i nowego świata w Erec Israel, którą symbolizowały pieśni hebrajskie, odzwierciedlał się szerzej także w programach wieczorków artystycznych organizowanych przy różnych okazjach:

Gniazdo nasze urządziło w dużej sali czytelnicy „Hitachdutu” „Wieczór purimowy”. Udał się on nadzwyczajnie. Po raz pierwszy wystąpili oficjalnie nasi „aktorzy”. Program był bardzo dobrze dobrany. Pieśni chasydzkie, obrazy Żydów w golusie, i sztuka Szaloma Alejchema, złożyły się na część „golusową”. Część palestyńska – to piękne inscenizacje pieśni hebrajskich. Wielkie wrażenie wywarły inscenizacje pieśni o tle przyrodniczym (Achu ze hu hederi<sup>65</sup>) i pieśni Bonim przy oryginalnej dekoracji gmachu palestyńskiego. Byliśmy bardzo zadowoleni. Nie była nasza wieczorynka podobna innym. Nie śpiewaliśmy szlagerów tłumaczonych na język żydowski, nie daliśmy publiczności „humoresek”. Czuło się, że to właśnie był wieczór purimowy, żydowski. Może jeszcze niezupełnie taki, jaki powinien być, ale kierunek już jest...<sup>66</sup>.

Radosnym pieśniom często towarzyszył taniec w okręgu, zwany hora<sup>67</sup>, prawdopodobnie bałkańskiego pochodzenia, zaadaptowany jako narodowy taniec izraelski<sup>68</sup>. Dla młodych syjonistów taniec ten był doskonałym sposobem manifestacji poczucia wspólnoty, a także wyrazem ich radości i entuzjazmu. Zamknięty okrąg utworzony przez tańczących symbolizował równość uczestników i ich jedność, co stało w opozycji do tańców w parach kojarzonych z tym, co „burżuazyjne” i przynależące do starego świata

---

<sup>63</sup> *Bagalil be'Tel Chaj* – słowa napisał Abba Chuszi (1898–1969), melodia ukraińska. Pieśń została napisana w reakcji na śmierć Josefa Trumpeldora po jego śmierci pod Tel Chaj w potyczce z Arabami.

<sup>64</sup> Por. przyp. 36.

<sup>65</sup> Pieśń do słów poety Icchaka Kacnelsona (1886–1944), wydana po raz pierwszy w 1918 r. w Warszawie, przeznaczona do wykonania z elementami inscenizacji.

<sup>66</sup> *Z Tarnowa. Z listu do Sekretariatu Naczelnego*, „Dziwrej Akiba”, R. 2, nr 19, s. 460.

<sup>67</sup> Niekiedy nazywana też „horra”.

<sup>68</sup> A. Jeż, *Tradycyjny taniec w Izraelu wobec problemu tożsamości narodowej*, „Studia Choreologica”, vol. XIX, s. 268.

i rozrywek zasymilowanej młodzieży. Wspólny taniec dziewcząt i chłopców był też wyłomem wobec tradycyjnej religijnej obyczajowości zabraniającej tańców w parach mieszanych. Stosunkowo prosty układ kroków pozwalał na szybkie włączenie się do kręgu. Tańczono w lokalu, lecz także na zewnątrz, co było nieraz okazją do publicznego zaprezentowania się przed mieszkańcami<sup>69</sup>. Jeśli uczestników było wielu, formowało się kolejne koło wewnątrz większego okręgu. W samym środku stał zwykle instrumentalista. W przypadku jego braku tańczono do wtóru śpiewanych przez grupę melodii. Taniec taki mógł trwać godzinami i nie jest wykluczone, że nieraz wprawiało to uczestników w stan uniesienia zbliżony do transu:

Do późnej nocy rozbrzmiewały echa hebrajskich pieśni, a ziemia dudniła pod stopami uderzającymi w takt rytmicznej horry – wspominał jeden z uczestników letnich kolonii spędzony w naturze, sobotni „oneg szabat”<sup>70</sup>.

Poza możliwością ekspresji ruchowej i wyrażania radości z bycia razem hora stanowiła dla członków Akiby (a także innych ugrupowań syjonistycznych) niezwykle ważny symbol. Podobnie jak palestyńskie pieśni, znana była w syjonistycznej społeczności nie tylko w Polsce, lecz także w innych krajach, a przede wszystkim – w wytęsknionej Palestynie. Stanowiła zatem ogniwo łączące młodych syjonistów poza granicami państw. Była, podobnie jak muzyka, swego rodzaju wspólnym językiem ponad podziałami ideologicznymi, elementem tożsamości tym silniej oddziałującym, im większą mocą symboliczną go obdarzali tańczący. Szczególna moc hory brała się również z tego, że jako zjawisko wykreowane w nurcie tradycji wynalezionej reprezentowała nowy, idealny świat. Świat ten symbolicznie zrywał z tym wszystkim, co w diasporze ciążyło: poczuciem obcości i wykluczenia, społecznymi represjami, pogardą i poczuciem wstydu. Zarówno pieśni, jak i tańce palestyńskie były radosną manifestacją nowej tożsamości i ich zadaniem było tworzyć nowego człowieka, wspierając w nim poczucie narodowej wspólnoty, żywotność i radość. Gdy sytuacja w Polsce i Europie coraz mniej sprzyjała Żydom, w nastroju rosnącej grozy i poczucia bezsilności taka formacja była niezwykle ważną drogą do odzyskania nadziei i siły potrzebnej do realizacji wyznaczonych celów.

---

<sup>69</sup> „Nadto miało społeczeństwo Jarosławia sposobność ujrzenia po raz pierwszy tańców palestyńskich przy dźwiękach garmoszki”. B. K., *Pgisza w Jarosławiu*, „Diwrej Akiba”, R. 3, nr 5, s. 113.

<sup>70</sup> *Z ruchu*. „Lo-Masa Niemirow”, „Diwrej Akiba”, R. 4, nr 13, s. 451.

## Bibliografia

### Materiały źródłowe

#### **Diwrej Akiba. Pismo gduu pierwszego Ruchu Agudat Hanoar Haiwri Akiba, Kraków–Warszawa–Lwów 1933–1939:**

- Bosak Meir, *Piosenka Golusu i wizja odrodzenia*, „Diwrej Akiba”, R. 4, nr 33, 12 czerwca 1936, s. 286–290.
- B.R., *Z prowincjonalnego miasta: Oświęcim – Akiba – Purim*, „Diwrej Akiba”, R. 3, nr 29, 29 marca 1935, s. 682–685.
- Dola D., *Z ruchu. Dwa dni. Z życia gniazda w Chorzowie*, „Diwrej Akiba”, R. 4, nr 33, 12 czerwca 1936, s. 290–292.
- Ehrlich Cwi, *Sztuka w organizacji*, „Diwrej Akiba”, R. 4, nr 26, 17 kwietnia 1936, s. 115–117.
- Frey Mirjam, *Z gniazd. Horyniec*, „Diwrej Akiba”, R. 2, nr 19, 23 marca 1934, s. 458–459.
- Hauptman Mendel, *Z gniazd. Z Turki pod Stryjem*, „Diwrej Akiba”, R. 2, nr 32, 22 czerwca 1934, s. 287–288.
- K[rieger] B[enzion], *Uroczystość jubileuszowa plugi hachszary w Jarosławiu*, „Diwrej Akiba”, R. 2, nr 26, 11 maja 1934, s. 140–141.
- K[rieger] B[enzion], *Pgisza w Jarosławiu*, „Diwrej Akiba”, R. 3, nr 5, 12 października 1934, s. 113–114.
- K. D., *Kilka uwag o zjeździe Hechalucu*, „Diwrej Akiba”, R. 2, nr 8, 5 stycznia 1934, s. 185–186.
- Kolonia w Niemirowie*, „Diwrej Akiba”, R. 4, nr 37, 25 września 1936, s. 384–385.
- Ohrenstein Icchak, *Z problemów organizacji. Sztuka w organizacji*, „Diwrej Akiba”, R. 4, nr 25, 3 kwietnia 1936, s. 89–91.
- Ohrenstein Jehuda, *Chanuka*, „Diwrej Akiba”, R. 3, nr 12, 30 listopada 1934, s. 275–279.
- Przed Szawuot*, „Diwrej Akiba”, R. 4, nr 31, 22 maja 1936, s. 227–228.
- Purim w gniazdach. W Krakowie*, „Diwrej Akiba”, R. 2, nr 17, 9 marca 1934, s. 413–416.
- [Rand], *Gena, Z ruchu. Sukot w pludze żywieckiej*, „Diwrej Akiba”, R. 3, nr 3, 28 września 1934, s. 65–66.
- Sprawozdanie Sekretariatu Naczelnego dla XV Konferencji Krajowej org.sjon. w Krakowie. A.H.H. „Akiba” jako czynnik społeczny*, „Diwrej Akiba”, R. 2, nr 15, 23 lutego 1934, s. 357–368.
- Tydzień Młodzieży Agudat Hanoar Haiwri „Akiba”*, „Diwrej Akiba”, R. 2, nr 25, 4 maja 1934, s. 104.
- Z pogadaneek kibucowych*, „Diwrej Akiba”, R. 4, nr 32, 5 czerwca 1936, s. 254–258.
- Z problemów ideologicznych. Problem religii w naszym życiu organizacyjnym*, „Diwrej Akiba”, R. 2, nr 4, 8 grudnia 1933, s. 76–80.
- Z ruchu. „Lo-Masa Niemirow”*, „Diwrej Akiba”, R. 4, nr 13, 10 stycznia 1936, s. 451–452.

- Z ruchu wydawniczego. *Wydawnictwa żydowskie*, „Diwrej Akiba”, R. 4, nr 28, 1 maja 1936, s. 169–172.
- Z Tarnowa. *Z listu do Sekretariatu Naczelnego*, „Diwrej Akiba”, R. 2, nr 19, 23 marca 1934, s. 459–460.

**Mały Przegląd: Pismo dla dzieci i młodzieży. Tygodniowy dodatek bezpłatny do „Naszego Przeglądu”, Warszawa 1926–1939:**

- Irma, *Nasza organizacja*, „Mały Przegląd”, R. 11, nr 48, 27 listopada 1936, s. 4.
- Zaproszenie, „Mały Przegląd”, R. 9, nr 17, 27 kwietnia 1934, s. 1.

**„Nowy Dziennik”, Kraków 1818–1939:**

- Adlojada Purimowa*, „Nowy Dziennik”, R. 22, nr 64, 5 marca 1939, s. 13.

**Opracowania**

- Durkheim Émile, *Elementary Forms of the religious life*, Dover Publication, Newburyport 2012.
- Encyclopedia Judaica*, ed. Michael Berenbaum and Fred Skolnik, 2nd ed., vol. 1, Macmillan Reference USA, Detroit 2007.
- Jeż Agnieszka, *Tradycyjny taniec w Izraelu wobec problemu tożsamości narodowej*, „Studia Choreologica”, vol. XIX, s. 268.
- Polski słownik judaistyczny. Dzieje, kultura, religia, ludzie*, t. 1 i 2, red. Zofia Borzymińska, Rafał Żebrowski, Prószyński i S-ka, Warszawa 2003.
- Shoham Hizky, „A huge national assemblage”: *Tel Aviv as a pilgrimage site in Purim celebrations (1920–1935)*, „The Journal of Israeli History”, vol. 28, nr 1 (March 2009), s. 1–20.
- Walicki Jacek, *Ruch syjonistyczny w Polsce w latach 1926–1930*, Łódź 2005.

**Strony internetowe**

- Assaf Dawid, *Techezakna. Gilgulaw szel himnon poalim*, online: <http://onegshabbat.blogspot.com/search?updated-max=2020-08-21T05:44:00%2B03:00&max-results=10&start=17&by-date=false> (dostęp: 13.10.2020).
- Bassok Ido, *Akiva*, w: *The YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe*, online: <https://yivoencyclopedia.org/article.aspx/Akiva> (dostęp: 29.12.2020).
- Kawski Tomasz, *Działalność Żydowskich Organizacji Skautowych „Hanoar Ha-ivri” i „Haonar Hacijoni” na ziemiach polskich w latach 1928–1939*, online: <http://repozytorium.ukw.edu.pl/handle/item/6141> (dostęp: 20.10.2020).
- Zipperstein Steven J., *Ahad ha-Am*, w: *The YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe*, online: [https://yivoencyclopedia.org/article.aspx/Ahad\\_Ha-Am](https://yivoencyclopedia.org/article.aspx/Ahad_Ha-Am) (dostęp: 20.10.2020).

## **Music and Dance in the Zionist Youth Movement “Akiba” in the Interwar Period**

### **Abstract**

The article discusses the presence and function of music and dance in the Agudat Hanoar Haiwri “Akiba” Zionist youth movement, active in the interwar period in Poland, mainly in the area of former Galicia and Silesia. The movement’s task was to educate young Zionists and prepare them for emigration to Palestine. This was done using various methods, including British Scouting, mediated by the model developed by Polish scouting, but also through work on youth education, learning Hebrew, history and geography of the future homeland. The ideological attitude of the young members of the movement was extremely important – involvement in Palestinian politics, openness to new and sometimes difficult experiences, dedication and diligence. Music was also an important element of the formation. On the one hand, it was an opportunity for integration and recreation with dance, extremely valuable for shaping a sense of community and arousing the joy of life, on the other, it had an ideological function. The repertoire of Palestinian songs and dances, reaching the nests of the movement in Poland, fulfilled the task of a new tradition, shaping the identity of young people living in dispersion. The lyrics of the songs presented the old-new homeland in a symbolic way, emphasizing its beauty, reminding us of the heroes who gave their lives fighting for the country. In this way, they created an ethos that was written in the hearts and minds of young people who were looking for a place for themselves in the world on the eve of World War II.

**Keywords:** Jewish youth movements, Agudat Hanoar Haiwri “Akiba”, music, dance, ideological formation, identity, Zionism

## Biuro koncertowe Maksymiliana Türka w życiu muzycznym Lwowa w pierwszych dekadach XX wieku

W życiu społeczno-politycznym i kulturalnym Galicji Wschodniej początku XX w. znaczące miejsce zajmowała społeczność żydowska, trzecia co do wielkości po polskiej i ukraińskiej. Społeczność ta uaktywniła się po przeprowadzonych przez władze austriackie reformach lat 60. XIX w. Pracą w dziedzinie kultury wzbudziła publiczne uznanie, kształtując różnorodne oblicze kulturowe wielu ośrodków Galicji. Znalazło to odzwierciedlenie w powstaniu szeregu grup twórczych, m.in. żydowskiego chóru młodzieżowego „Kinor” (1902), amatorskich i akademickich zespołów mandolinowych „Gensl” (1907) i „Mendelssohn” (1911), chóru żeńskiego „Zirej Jehud”, Żydowskiego Chóru Akademickiego” (1928). Znaczącym osiągnięciem Żydów było utworzenie reprezentatywnej instytucji muzycznej – Żydowskiego Towarzystwa Muzycznego (1919) we Lwowie, którego wieloletnim prezesem był Alfred Plohn. Celem Towarzystwa było zjednoczenie muzyków-amatorów o różnych zainteresowaniach, aby „rozpowszechnić pasję do muzyki wśród szerokiego kręgu Żydów”<sup>1</sup>. Tak ambitny cel Towarzystwo miało osiągnąć, uprawiając śpiew chórally, muzykę symfoniczną, kameralną i mandolinową, popularyzując twórczość kompozytorów żydowskich. Ponadto zarząd Towarzystwa wyznaczył swoim członkom zadania edukacyjne: upowszechnianie wiedzy muzycznej, organizowanie konkursów na pisanie utworów muzycznych oraz prowadzenie biblioteki muzycznej<sup>2</sup>. Już wkrótce Żydowskie Towarzystwo Muzyczne stworzyło sprzyjające warunki do sprawnego działania orkiestry symfonicznej, chórów męskich i mieszanych, orkiestry mandolinowej, kwartetu

---

<sup>1</sup> A. Plohn, *Z Żydowskiego Towarzystwa Muzycznego*, „Chwila” 1920, nr 424, s. 5.

<sup>2</sup> A. Plohn, *Żydowskie Towarzystwo Muzyczne*, „Chwila” 1919, nr 307, s. 86.

smyczkowego, zespołów kameralnych i instrumentalnych. Grupy te przeżywały okresy wzlotów i upadków, popularyzując dzieła kompozytorów klasycznych i romantycznych (W. Mozart, L. Beethoven, F. Mendelssohn, F. Schubert, K.M. Weber, J. Brahms, R. Wagner, A. Dvořák i in.), oraz żydowskie pieśni ludowe i duchowe kompozytorów pochodzenia żydowskiego (L. Lewandowski, S. Sultzer, N. Blumenthal, F. Halevy, I. Dunajewski, etc.). Utwory te były wykonywane przy współudziale chórów męskich i mieszanych pod dyrekcją E. Sokalera, I. Fajwiszysa, V. Kozaka, E. Freiheitera, I. Heilmana, oraz orkiestry pod dyrekcją N. Hermelina, J. Weinbergera, M. Horowitza, W. Altmana.

Działalność Żydowskiego Towarzystwa Muzycznego z jednej strony świadczyła o wysokiej świadomości narodowej tej grupy etnicznej, z drugiej – o jej dążeniu do zachowania narodowej pamięci historycznej. Twórcza praktyka założonych przez Towarzystwo grup amatorskich pozwoliła zaangażować różne warstwy społeczne społeczności żydowskiej Lwowa w wykonawstwo muzyczne w celu wprowadzenia do praktyki koncertowej dzieł zachodnioeuropejskiej i żydowskiej sztuki muzycznej.

Niezwykle cenna w życiu muzycznym Lwowa w pierwszych dekadach XX w. okazała się działalność Galicyjskiego Biura Koncertowego Maksymiliana Türka (później występującego pod nazwą Biuro Koncertowe Maksymiliana Türka<sup>3</sup>), założonego w 1908 r. Jej szczegóły były omawiane głównie na łamach pisma gminy żydowskiej „Chwila. Dziennik dla spraw politycznych i kulturalnych”. Współpracując z biurem koncertowym Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego (później Polskiego Towarzystwa Muzycznego /PTM/), biuro M. Türka organizowało koncerty sławnych solistów i zespołów, jak np. wiedeńskiej Tonkünstler-Orchester, i orkiestry, m.in.: Filharmonii Warszawskiej, Wiedeńskiego Towarzystwa Muzycznego, Akademickiej (Studenckiej) Filharmonii Praskiej<sup>4</sup>. Niestety, mamy skąpe informacje o samej organizacji, co tłumaczy sporadyczne odwołania naukowców do tego tematu (L. i T. Mazepa, O. Drażnycia, M. Ferendowycz i in.).

<sup>3</sup> Nazwisko założyciela w mianowniku brzmi „Türk”, a nie „Türek”, jak często błędnie podają niektórzy badacze; por. A. Plohn, *Muzyka we Lwowie a Żydzi, Muzyka we Lwowie a Żydzi*, „De Musica”, Muzykalnia XIII, Judaica IV, 2012 (pierwotna publikacja „Almanach Żydowski”, Lwów 1936), s. 23.

<sup>4</sup> L. Mazepa, T. Mazepa, *Шлях до музичної академії у Львові / Szlak do Akademii Muzycznej we Lwowie*, Lwów 2003, t. 1, s. 86.

Głównym zadaniem Biura Koncertowego było organizowanie koncertów muzyki symfonicznej. Pomysł został zrealizowany poprzez zaangażowanie zarówno lwowskich orkiestr wojskowych, jak i orkiestr symfonicznych, które objeżdżały miasto, bardzo często na zaproszenie kierownictwa Filharmonii Lwowskiej i agencji koncertowej M. Türka. Tak więc już w 1908 r. koncertowała we Lwowie wspomniana orkiestra symfoniczna Wiedeńskiego Towarzystwa Muzycznego, a w 1909 r. – Orkiestra Filharmonii Monachijskiej pod dyrykcją austriackiego dyrygenta F. Löwego. Często „gościem” była (wymieniona również) wiedeńska Tonkünstler Orchester pod dyrykcją O. Nedbala. Kreacje artystyczne tego słynnego zespołu zostały zrealizowane w latach 1909, 1910, 1911, 1913, 1918. Występy zespołu każdorazowo „zapoznawały” lwowskich słuchaczy z mistrzowskimi wykonaniami, w tym nowych utworów, w szczególności: L. Beethovena, K.M. Webera, A. Brucknera, R. Wagnera, G. Mahlera, R. Straussa, G. Berliozą, Z. Noskowskiego, M. Karłowicza, M. Sołtysa, K. Szymanowskiego, B. Smetany, J. Sibeliusa, P. Czajkowskiego, M. Rimskiego-Korsakowa, A. Głazunowa<sup>5</sup>. Takie programy znacznie wzbogacały życie koncertowe, wpływając w pewnym sensie integrująco na wielonarodowe środowisko artystyczne Lwowa.

W 1912 r. we Lwowie odbył się koncert muzyki symfonicznej, reprezentowanej przez Orkiestrę Filharmonii Narodowej pod dyrykcją Z. Birnbauma, a w 1913 r. – Filharmonii czeskiej pod dyrykcją W. Zemanka. Dane o tych wydarzeniach muzycznych można znaleźć w „Gazecie Lwowskiej” z tego roku, ale programy koncertów nie zostały w niej uwzględnione.

Ponieważ środowisko muzyczne Lwowa w pierwszych dekadach XX w. borykało się z brakiem stałej orkiestry symfonicznej, dyrekcje organizacji koncertowych i dyrygenci próbowali stworzyć orkiestrę symfoniczną na wzór dawnej Filharmonii (przestała istnieć w pierwszej dekadzie XX w.), ale ich starania zakończyły się sukcesem dopiero w 1921 r. Jedną z kluczowych osób w organizacji zespołu był Maksymilian Türk, który został dyrektorem orkiestry symfonicznej Związku Muzyków Polskich. Orkiestra liczyła 106 instrumentalistów<sup>6</sup>. L. Mazepa sugeruje, że z tą grupą na chwilę odrodziła się Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Lwowskiej w latach 20. i na dłuższy okres w latach 30. XX w.<sup>7</sup>

<sup>5</sup> J. Fryling, *Ruch muzyczny*, „Widnokreśli” 1910, z. 5, s. 152–153.

<sup>6</sup> F. Neuhauser, *Ruch muzyczny we Lwowie*, „Gazeta Muzyczna” 1921, nr 1–2, s. 18.

<sup>7</sup> L. Mazepa, *Filharmonia Lwowska (Karty z dziejów instytucji)*, w: *Rozmyślenia i wspomnienia o Lwowie i Lwowiakach*, Lwów 2011, s. 116.

Historia powstania zespołu częściowo ujawniła się w ówczesnych periodykach. „Gazeta Muzyczna” podała, że we wrześniu 1919 r. Związek Muzyków Instrumentalnych we Lwowie wznowił działalność, wybrał nowe kierownictwo, na którego czele stanął Mieczysław Sołtys, z zamiarem powołania dużej orkiestry symfonicznej. Jak twierdzi A. Plohn, w 1920 r. orkiestra rozpoczęła swoją działalność:

Tak jak to było w ubiegłym roku [1920 – I. B.] w Krakowie, „Lwowski Związek Muzyków”, a więc profesjonalne stowarzyszenie wszystkich instrumentalistów we Lwowie, zorganizował orkiestrę symfoniczną<sup>8</sup>.

W skład orkiestry wchodził muzycy Teatru Miejskiego, liczne orkiestry salonowe oraz – zdaniem L. Mazepy – profesjonaliści z Polskiego Towarzystwa Muzycznego. Szlachetne intencje dwóch zaangażowanych muzyków zostały zrealizowane i wkrótce orkiestra symfoniczna przygotowała swój pierwszy koncert. Miało to miejsce 29 maja 1921 r. w holu Teatru Miejskiego pod dyrekcją M. Sołtysa. W programie znalazła się rapsodia *W głębi morza* G. Fitelberga, *III Symfonia* K. Saint-Saënsa oraz *Fantazja* na fortepian i orkiestrę W. Friemanna<sup>9</sup>. Przytoczone fakty dobitnie świadczą o wyróżniającej się działalności Maksymiliana Türka w organizacji życia muzycznego Lwowa, które wiązały się z funkcjonowaniem omawianego zespołu.

Miesiąc później kolejny program koncertowy przygotował i przedstawił mieszkańcom Lwowa dyrygent B. Wolfstal. Pod jego kierunkiem orkiestra wykonała *Leonorę* L. Beethovena, *VI Symfonię* Czajkowskiego oraz *Forspiel do Śpiewaków norymberskich* R. Wagnera<sup>10</sup>. Udana występy zespołu to efekt sumiennej pracy dyrygenta B. Wolfstala, połączonej z wdzięcznym „czytaniem” programu, szczególną energią dyrygenckiego gestu. Jego indywidualne zdolności prowadzenia orkiestry przyczyniły się do powierzenia kolejnego, trzeciego koncertu (w październiku 1921 r.) właśnie temu dyrygentowi<sup>11</sup>.

Czwarty wieczór symfoniczny odbył się we Lwowie 26 grudnia 1921 r. Orkiestrę poprowadził A. Stadler, dyrygent operetki Teatru Miejskiego.

<sup>8</sup> A. Plohn, *Koncert symfoniczny Pol. Związku Muzyków*, „Chwila” 1921, nr 85, s. 3.

<sup>9</sup> L. Mazepa, *Filharmonia Lwowska (Karty z dziejów instytucji)...*, s. 116.

<sup>10</sup> Kronika, *Z muzyki*, „Chwila” 1921, nr 875, s. 9.

<sup>11</sup> F. Neuhauser, *Koncert Polskiego Związku Muzyków*, „Gazeta Lwowska” 1921, nr 221, s. 3.

Wykonano następujące utwory: *Symfonię G-dur* A. Dvořáka, poemat symfoniczny *Preludia* F. Liszta, dwie kompozycje własne dyrygenta: uwerturę do wystawionej niedawno opery *Warszawa* i *Fantazję symfoniczną*<sup>12</sup>.

W grudniu 1923 r. dzięki wspólnym staraniom zarządów Związku Muzyków Polskich i Polskiego Towarzystwa Muzycznego przygotowano kolejny program koncertowy. Członkowie pierwszego stowarzyszenia wystąpili na koncercie bezpłatnie, a Polskie Towarzystwo Muzyczne – zapewniło salę, partytury, dyrygenta<sup>13</sup>. Wydarzenie było poświęcone twórczości L. Beethovena, w programie znalazła się *VII Symfonia*, uwertura do baletu *Twory Prometeusza* oraz *Koncert D-dur* na skrzypce i orkiestrę mistrzowsko poprowadzone przez A. Sołtysa.

Kolejny koncert symfoniczny, zainicjowany przez te same stowarzyszenia w lutym 1924 r., odbył się również pod kierunkiem A. Sołtysa. W programie koncertu znalazły się następujące utwory: *I koncert* na fortepian i orkiestrę P. Czajkowskiego, uwertura *Król Stefan* op. 117 i *VII Symfonia* Beethovena<sup>14</sup>.

W kwietniu 1924 r. orkiestra Związku Muzyków Polskich przygotowała program koncertowy, który przedstawił słuchaczom czeski dyrygent Milan Zuna. Wykonano *Rapsodię litewską* M. Karłowicza, *Serenadę włoską* E. Wolfa-Ferrarię, symfonię *Wiejskie wesele* K. Goldmarka oraz *Forspiel do Śpiewaków norymberskich* R. Wagnera<sup>15</sup>.

Instytucją koncertową, z którą współpracował Maksymilian Türk, była – po utworzeniu – Filharmonia Lwowska. Ten zaangażowany organizator życia muzycznego włączył się w działania mające na celu reorganizację orkiestry symfonicznej we Lwowie, co formalnie udało się dopiero w 1933 r. za sprawą wybitnego dyrygenta, wspomnianego już Adama Sołtysa. W nowo powstałym zespole znaleźli się muzycy z Orkiestry Polskiego Towarzystwa Muzycznego i Teatru Miejskiego. Mimo że orkiestra otrzymała niewielką subwencję, władze Lwowa zobowiązały ją do udziału we wszystkich wydarzeniach muzycznych w mieście, nawet w przedstawieniach teatralnych, w tym operowych („stagione operowe”). Początkowo orkiestra działała pod auspicjami Polskiego Towarzystwa Muzycznego, wykazała się ścisłą współpracą z kreatywnymi zespołami Towarzystwa,

<sup>12</sup> *Kronika, Z sali koncertowej*, „Chwila” 1921, nr 1050, s. 4.

<sup>13</sup> A. Plohn, *Koncert symfoniczny*, „Chwila” 1923, nr 1711, s. 5.

<sup>14</sup> F. Neuhauser, *Z muzyki*, „Gazeta Lwowska” 1924, nr 48, s. 5.

<sup>15</sup> A. Plohn, *Koncert symfoniczny Związku Muzyków*, „Chwila” 1924, nr 1823, s. 6.

ale później PTM odmówiło organizowania i przeprowadzania koncertów filharmonicznych, chociaż współpraca między obiema instytucjami była kontynuowana. Trudności, jakie pojawiły się w pracy zespołu, nie przeszkodziły mu w zdobyciu wysokiej reputacji. Podkreślał to A. Plohn:

udało się wspomnianym kierownikom [W. Horzycy i M. Türkowi – I. B.] postawić powierzoną ich opiece instytucję na odpowiednim poziomie artystycznym, w czym w bardzo dużej mierze dopomogła im orkiestra, która w tym krótkim stosunkowo czasie zrobiła olbrzymie postępy<sup>16</sup>.

A. Sołtys, który początkowo łączył funkcje dyrektora i dyrektora artystycznego, znacząco przyczynił się do podniesienia poziomu artystycznego zespołu. Później jednak dyrekcja Filharmonii celowo nie zatrudniła stałego dyrygenta, preferując artystów koncertujących – zarówno po to, by zaciekawić publiczność „nowościami”, jak i po to, by lokalni muzycy „wyciągnęli wnioski z doświadczenia metrów”<sup>17</sup>.

O ile informacje o koncertach symfonicznych są sporadyczne, to o koncertach kameralnych, które organizowało Biuro Koncertowe Maksymiliana Türka, są bardziej regularne. Na łamach lwowskich periodyków znajdziemy relacje i recenzje z wykonań kwartetów smyczkowych – jednej z najbardziej uznanych form wykonawczych. Tak więc Biuro Koncertowe organizowało wieczory muzyki kameralnej we Lwowie, w szczególności z udziałem kwartetów: Ševčika, brukselskiego i drezdeńskiego. Występy tych zespołów nie tylko ożywiały życie muzyczne, ale także wprowadzały pewną nowość. Na przykład każdy program koncertowy Kwartetu Ševčika prezentował co najmniej jeden utwór czeskiego kompozytora, kwartet brukselski Beethovena, a kwartet drezdeński za każdym razem nowy, mniej znany utwór. I tak oto w grudniu 1907 r. jeden z najlepszych kwartetów europejskich, kwartet brukselski, wystąpił w składzie: F. Schörg, (?) Daucher, (?) Miry i (?) Galliard. W programie znalazły się kwartety: nr 15 *B-dur* Mozarta i *F-dur* op. 59 Beethovena<sup>18</sup>. Pomimo że wszyscy uczestnicy mieszkali w różnych miastach, a skład kwartetu czasem się częściowo zmieniał, zespół osiągnął wysoki poziom artystyczny. Ten sam zespół wystąpił w 1911 r. we Lwowie z dwoma koncertami, na pierwszym – wykonano

---

<sup>16</sup> A. Plohn, *Bilans sezonu. XIV Koncert*, „Chwila” 1935, nr 5784, s. 7; pisownię wszystkich cytatów w niniejszym artykule uwspółcześniono.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> L. Gruder, *Z sali koncertowej*, „Gazeta Narodowa” 1907, nr 285, s. 2.

kwartety L. Beethovena (op. 18 nr 6, op. 95, op. 130), na drugim – kwartety E. Donagny'ego, E. Griega i C. Francka. Ponadto program drugiego koncertu ubarwiony został wykonaniem kwintetu, w skład którego wchodził lwowski pianista Teodor Pollak. W jego wykonaniu publiczność usłyszała kwintet C. Francka.

W latach 1913–1914 z inicjatywy M. Türka odbyły się kolejne koncerty kwartetu brukselskiego. W jego wykonaniu zabrzmiały wszystkie kwartety smyczkowe L. Beethovena. Edmund Walter wyróżnił jakość wykonania utworów, pisząc: „Gra Brukselczyków to koronka brabancka, jak ktoś powiedział i słusznie. Jak ona delikatna, przejrzysta i czysta, dzieło artyzmu i rąk, którymi kieruje prawdziwa miłość sztuki”<sup>19</sup>. Program każdego koncertu obejmował trzy kwartety, i to z określonego okresu twórczości mistrza. Występy zespołu zebrały pozytywne recenzje:

Brukselczycy grali Beethovena, a grali gotak, jak to oni tylko potrafią: z przedziwnym namaszczeniem i romańską kulturą, z tym zupełnym oddaniem się geniuszowi wielkiego mistrza tonów i wczuciem się w jego intencje<sup>20</sup>.

Częstym gościem Lwowa był inny zespół – kwartet drezdeński, którego muzycy (G. Fritzsche, F. Schneider, G. Riphon, A. Kropholler) byli, zdaniem A. Plohna, „najwyższej klasy kameralistami, a ich zespół grał na najwyższym poziomie wykonawczym sztuki”<sup>21</sup>. Tę elegancką „jednostkę” muzyczno-twórczą cechowała spójność zespołowa, synchroniczność wykonania, konsolidacja wysiłków wykonawców. Takie cechy wykonania przyczyniły się do osiągnięcia „nieskazitelnej czystości intonacji, pięknego brzmienia, poetycznej i pełnej mistycznych momentów interpretacji”, co wzbudzało zachwyt i dawało „najpiękniejsze przeżycia artystyczne”<sup>22</sup>. A. Plohn podkreślał umiejętność każdego członka kwartetu w zależności od potrzeby wysunięcia się na pierwszy plan lub „dyskretnie zadowalać się rolą akompaniatora”<sup>23</sup>. Szereg recenzji we lwowskich periodykach potwierdza, że na zaproszenie dyrekcji Biura Koncertowego M. Türka kwartet drezdeński koncertował we Lwowie w latach: 1926, 1927, 1929 i 1932. Niestety tylko kilka przekazów obejmuje repertuar zespołu. A. Plohn i S. Łobaczewska wymienili kwartety:

<sup>19</sup> E. Walter, *Z muzyki*, „Gazeta Lwowska” 1911, nr 4, s. 4.

<sup>20</sup> E. Walter, *Z muzyki*, „Gazeta Lwowska” 1913, nr 273, s. 4.

<sup>21</sup> A. Plohn, *Z sali koncertowej*, „Chwila” 1926, nr 2493, s. 4.

<sup>22</sup> W. Gołębiowski, *Koncerty – Opera – Operetka*, „Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie” 1927, nr 11 (24), s. 4.

<sup>23</sup> A. Plohn, *Z sali koncertowej*, „Chwila” 1929, nr 3826, s. 18.

P. Hindemitha (1927)<sup>24</sup>, „Myśliwski” W.A. Mozarta, *G-dur* op. 161 F. Schuberta i G. Verdiego *e-moll* (1928)<sup>25</sup> oraz O. Respighiego *e-moll* (1932)<sup>26</sup>.

We Lwowie koncertował także znakomity wiedeński Kwartet Arnolda Rosého w składzie: A. Rosé, P. Fischer, A. Rusitski, A. Walter, który wykonał trzy kwartety Beethovena (op. 18 nr 6 oraz op. 131 i 133) „z nadzwyczajną, temu zespołowi tylko właściwą doskonałością”<sup>27</sup>. Ich grę wyróżniały następujące cechy: „niezwykle delikatna gra kolorów, lot i temperament, doskonała koordynacja i szlachetna barwa”<sup>28</sup>. Repertuar kwartetu wiedeńskiego różnił się odmiennością stylistyczną: od kompozycji klasycznych po modernistyczne (M. Ravel, K. Szymanowski). Zespół zrealizował pięć programów koncertowych. O ile pierwsze występy kwartetu wzbudziły zainteresowanie lwowskiej publiczności zarówno wykonawstwem artystycznym, jak i technicznym, o tyle ostatnie rozczarowały spadkiem poziomu umiejętności wykonawczych.

Na zaproszenie Biura Koncertowego M. Türka w trasę koncertową przyjechał do Lwowa również (jak wyżej wspomniano) czeski Kwartet Ševčika. Z relacji w „Gazecie Lwowskiej” dowiadujemy się, że w 1909 r. muzycy (B. Lhotski, K. Prohazka, K. Moravec i B. Vaska, z których trzech było uczniami O. Ševčika) zaprezentowali publiczności kwartety: L. Beethovena *C-dur*, K. Debussy’ego *g-moll* i *Kwintet fortepianowy f-moll* op. 34 J. Brahmsa<sup>29</sup>. Zarówno na tym koncercie, jak i następnym, zorganizowanym w 1912 r., wystąpił z Kwartetem Ševčika znany czeski pianista Vilem Kurz. Obok wspomnianego *Kwintetu fortepianowego f-moll* op. 34 J. Brahmsa artysta wykonał jeszcze kwartety: *F-dur* A. Dvořáka op. 96, *d-moll* F. Schuberta i *Es-dur* op. 23 J. Jongena<sup>30</sup>. Obydwa koncerty można zaliczyć do niezwykłych wydarzeń artystycznych lwowskiego środowiska muzycznego początku XX w.

Również późniejsze występy czeskich muzyków Kwartetu Ševčika otrzymały pozytywne recenzje w prasie. O wrażeniach z koncertu, który odbył się w kwietniu 1923 r., na łamach „Gazety Lwowskiej” pisał Fran-

<sup>24</sup> A. Plohn, *Z sali koncertowej*, „Chwila” 1927, nr 3079, s. 4.

<sup>25</sup> S. Łobaczewska, *Z sali koncertowej*, „Gazeta Lwowska” 1928, nr 268, s. 5.

<sup>26</sup> A. Plohn, *Z sali koncertowej*, „Chwila” 1932, nr 4898, s. 5.

<sup>27</sup> A. Plohn, *Ze sceny i estrady*. „Chwila” 1927, nr 2843, s. 4.

<sup>28</sup> A. Plohn, *Z sali koncertowej*, „Chwila” 1925, nr 2388, s. 4.

<sup>29</sup> D. Baranowski, *Z muzyki*, „Gazeta Lwowska” 1909, nr 38, s. 4.

<sup>30</sup> E. Walter, *Z muzyki*, „Gazeta Lwowska” 1912, nr 257, s. 4.

ciszek Neuhauser: „Wykwintna pod względem frazowania, stylu i odcieni dynamiczna gra tych artystów (...) olśniewa zaletami przede wszystkim intelektualnymi”<sup>31</sup>. W tej samej relacji ten wymagający krytyk muzyczny zauważył jednak nierównowagę w brzmieniu całościowym i proporcji poszczególnych instrumentów.

Ponieważ łatwiej było zapraszać do Lwowa małe grupy mobilne, biorąc pod uwagę tę okoliczność, Biuro Koncertowe M. Türka często organizowało koncerty takich właśnie zespołów, a więc triów, kwartetów i kwintetów. Koncertowały tu m.in. kwartety: Capeta, Roségo, Kolisha, Ondříčka, oraz tria: Poźniaka i holenderskie.

Kwartet Capeta wystąpił we Lwowie tylko jeden raz. W 1912 r. paryski zespół przybył właśnie na zaproszenie zarządu Biura Koncertowego M. Türka, co podkreślał recenzent „Gazety Lwowskiej” Edmund Walter. Zespół ten zyskał sławę w europejskiej przestrzeni muzycznej interpretacjami kwartetów Beethovena, z których wiele uznano za wzorcowe, zwłaszcza z późnego okresu twórczości (1822–1826). Muzycy zaprezentowali we Lwowie kwartety Mozarta, Beethovena i Brahmsa. W recenzji E. Waltera czytamy: „ujmują Paryżanie jakąś naturalną, szlachetną elegancją gry, nadspodziewanie dobrze nadającą się także do dzieł klasyków”<sup>32</sup>.

Biuro Koncertowe M. Türka zainicjowało kolejne występy Kwartetu Roségo z Wiednia w składzie: A. Rosé (lider), P. Fischer, A. Ruzitski i A. Walter, które wzbudziły we Lwowie wielki podziw. W repertuarze zespołu znalazły się kwartety L. Beethovena, J. Brahmsa, E. Korngolda, H. Pfitznera, M. Regera, F. Schmidta, A. Webera, A. Schönberga. W 1923 r. na jednym z koncertów muzycy wykonali kwartety: Beethovena op. 18 nr 5, Brahmsa op. 51 i Schuberta *Śmierć i dziewczyna*. F. Neuhauser w następujący sposób zrecenzował występ tego zespołu:

W grze wiedeńskiego kwartetu „Rosé” odnajdzie więc muzykalny słuchacz wszystkie te zalety, których może zapragnąć dusza znawcy, nawet wybrednego, że tylko wspomnę o najważniejszych, o niezwyklej przejrzystości, uplastyczniającej poszczególne tematy, o stylowości (zwłaszcza w dziełach Beethovena) i o tym prawdziwie pełnym namaszczenia utrzymaniu nastroju, którym odznaczała się interpretacja kwartetu Brahmsa<sup>33</sup>.

<sup>31</sup> F. Neuhauser, *Z muzyki*, „Gazeta Lwowska” 1923, nr 95, s. 2.

<sup>32</sup> E. Walter, *Z muzyki*, „Gazeta Lwowska” 1912, nr 28, s. 5.

<sup>33</sup> F. Neuhauser, *Z muzyki*, „Gazeta Lwowska” 1923, nr 228, s. 4.

W 1927 r. wysoką ocenę Kwartetowi Roségo, który zaprezentował trzy kwartety Beethovena: op. 18 nr 6, oraz op. 131 i 133, wystawił także Alfred Plohn. Recenzent wyróżnił następujące cechy stylu gry zespołu:

Piękność i szlachetność tonu, idealne zgranie się we wszystkich czterech instrumentach, choćby najdrobniejszych szczegółów rytmicznych i dynamicznych i wszystko to, co się rozumie pod określeniem „stylowa interpretacja” tworzą tę niedoścignioną wielką zaletę tego zespołu<sup>34</sup>.

Spośród wielu kwartetów smyczkowych, które przyjechały do Lwowa na zaproszenie Biura Koncertowego M. Türka, na uwagę zasługuje również Kwartet Kolischa. Zespół dwukrotnie występował we Lwowie w kwietniu i październiku 1930 r. Zróżnicowany program repertuaru zespołu (dzieła W. Mozarta, L. Beethovena, J. Brahmsa, B. Bartóka, C. Debussy'ego, A. Berga, A. Schönberga i in.) świadczy o jego szerokich możliwościach wykonawczych i artystycznej charyzmie. Na koncertach lwowskich pierwszeństwo miały jednak utwory klasyczne, chociaż odbył się jeden występ z kwartetami kompozytorów XX w. W 1930 r. wysoki poziom zespołu potwierdził A. Plohn na łamach „Chwili”:

obojętną zupełnie jest rzeczą, (...) czy grają kwartet Mozarta, czy też Beethovena, czy wreszcie skrajnie modernistyczny Beli Bartóka, gdyż wszystkie te utwory, wykonują pod każdym względem doskonale<sup>35</sup>.

O drugim wykonaniu Kwartetu Kolischa wspomniany krytyk muzyczny napisał:

Szlachetna barwa, która wydaje się pochodzić z jednego instrumentu, perfekcyjna i na wskroś artystyczna interpretacja oraz wysoka kultura muzyczna to główne atuty kwartetu i nadają jego wykonaniu specyficznego uroku<sup>36</sup>.

Doniesienia w periodykach wskazują, że także inne zespoły kameralne z Europy występowały we Lwowie na zaproszenie Biura Koncertowego M. Türka. Są to następujące kwartety: angielski Catterall Quartet (1925), czeski Ondříčka (1928), francuski Krettly (1931), brukselski Pro Musica (1932). Ponadto odbyły się koncerty triów: holenderskiego, (1910), Poźniaka (1922, 1930) oraz Paryskiego Kwintetu Instrumentalnego (1924,

<sup>34</sup> A. Plohn, *Ze sceny i estrady*, „Chwila” 1927, nr 2843, s. 4.

<sup>35</sup> A. Plohn, *Z sali koncertowej*, „Chwila” 1930, nr 3985, s. 10.

<sup>36</sup> A. Plohn, *Z sali koncertowej*, Chwila” 1930, nr 4150, s. 10.

1928). Wzbogaciły one panoramę występów kameralnych we Lwowie, kształtując artystyczne potrzeby lokalnej społeczności.

Działalność Biura Koncertowego M. Türka w zakresie animacji życia muzycznego Lwowa odegrała w pierwszych dekadach XX w. znaczącą rolę. Istotnie przyczyniła się do propagowania wysokiego poziomu wykonawstwa muzycznego we Lwowie. Angażując najlepsze zespoły muzyczne, które reprezentowały szeroką panoramę muzyki głównie klasycznej, a także romantycznej i sporadycznie współczesnej mistrzów europejskich, jednocześnie spełniała ważną misję edukacyjną. Propagowanie szerokiego repertuaru miało znaczenie nie tylko w kwestii kształtowania gustów muzycznych, lecz również w promowaniu europejskich osiągnięć muzyki pierwszych dekad XX w.

Ostatecznie cenną działalność Biura Koncertowego Maksymiliana Türka można określić jako jeden z elementów kulturotwórczych, który odegrał istotną rolę w kształtowaniu i pielęgnowaniu tradycji muzycznych społeczności żydowskiej Lwowa oraz umacnianiu jej pozycji w przestrzeni szeroko rozumianej kultury Galicji Wschodniej.

## **Bibliografia**

- Baranowski Dante, *Z muzyki*, „Gazeta Lwowska” 1909, nr 38.  
Baranowski Dante, *Z muzyki*, „Gazeta Lwowska” 1909, nr 256.  
Fryling Jan, *Ruch muzyczny*, „Widnokreśli” 1910, z. 5.  
Gołębiowski Władysław, *Koncerty – Opera – Operetka*, „Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie” 1927, nr 11 (24).  
Gruder Leon, *Z sali koncertowej*, „Gazeta Narodowa” 1907, nr 285.  
Kronika, *Z muzyki*, „Chwila” 1921, nr 875.  
Kronika, *Z sali koncertowej*, „Chwila” 1921, nr 1050.  
Łobaczewska Stefania, *Z sali koncertowej*, „Gazeta Lwowska” 1928, nr 268.  
Mazepa Leszek, *Filharmonia Lwowska (Karty z dziejów instytucji)*, w: *Rozmyślenia i wspomnienia o Lwowie i Lwowiakach*, Lwów 2011.  
Mazepa Leszek, Mazepa Teresa, *Шлях до музичної академії у Львові / Szlak do Akademii Muzycznej we Lwowie*, 2003, t. 1.  
Neuhauser Franciszek, *Koncert Polskiego Związku Muzyków*, „Gazeta Lwowska” 1921, nr 221.  
Neuhauser Franciszek, *Ruch muzyczny we Lwowie*, „Gazeta Muzyczna” 1921, nr 1–2.  
Neuhauser Franciszek, *Z muzyki*, „Gazeta Lwowska” 1923, nr 95.  
Neuhauser Franciszek, *Z muzyki*, „Gazeta Lwowska” 1923, nr 228.  
Neuhauser Franciszek, *Z muzyki*, „Gazeta Lwowska” 1924, nr 48.

- Plohn Alfred, *Bilans sezonu. XIV Koncert*, „Chwila” 1935, nr 5784.  
Plohn Alfred, *Koncert symfoniczny*, „Chwila” 1923, nr 1711.  
Plohn Alfred, *Koncert symfoniczny Związku Muzyków*, „Chwila” 1924, nr 1823.  
Plohn Alfred, *Muzyka we Lwowie a Żydzi*, „De Musica”, Muzykalia XIII, Judaica IV, 2012 (pierwotna publikacja „Almanach Żydowski”, Lwów 1936).  
Plohn Alfred, *Z sali koncertowej*, „Chwila” 1925, nr 2388.  
Plohn Alfred, *Z sali koncertowej*, „Chwila” 1926, nr 2493.  
Plohn Alfred, *Z sali koncertowej*, „Chwila” 1927, nr 3079.  
Plohn Alfred, *Z sali koncertowej*, „Chwila” 1929, nr 3826.  
Plohn Alfred, *Z sali koncertowej*, „Chwila” 1930, nr 3985.  
Plohn Alfred, *Z sali koncertowej*, „Chwila” 1930, nr 4150.  
Plohn Alfred, *Z sali koncertowej*, „Chwila” 1932, nr 4898.  
Plohn Alfred, *Z Żydowskiego Towarzystwa Muzycznego*, „Chwila” 1920, nr 424.  
Plohn Alfred, *Ze sceny i estrady*, „Chwila” 1927, nr 2843.  
Plohn Alfred, *Żydowskie Towarzystwo Muzyczne*, „Chwila” 1919, nr 307.  
Walter Edmund, *Z muzyki*, „Gazeta Lwowska” 1911, nr 4.  
Walter Edmund, *Z muzyki*, „Gazeta Lwowska” 1912, nr 28.  
Walter Edmund, *Z muzyki*, „Gazeta Lwowska” 1912, nr 257.  
Walter Edmund, *Z muzyki*, „Gazeta Lwowska” 1913, nr 273.

## **Maximilian Türk’s Concert Bureau in the Musical Life of Lviv in the First Decades of the 20th Century**

### **Abstract**

In the social, political and cultural life of eastern Galicia in the early 20th century, a prominent place belonged to the Jewish community, the third largest after the Ukrainian and Polish communities, which became much more active after the reforms carried out by the Austrian authorities in the 1860s. The Jewish community achieved public recognition, equal rights with other ethnic groups, and began dynamic work in the cultural field. They established a myriad of creative groups, namely: the Jewish Musical Society (1919), whose longtime chairman was A. Plohn, Jewish youth choirs – „Kinor” (1902), „Zirej Jehud” (women choir) and „Jewish Academic Choir” (1928), amateur and academic mandolin groups – „Hensel” (1907) and „Mendelssohn” (1911), etc. Perhaps the most important role in the development and revitalization of the musical life of the Lviv Jewish community belongs to the Galician Concert Bureau of Maximilian Türk. This group organized performances of well-known creative groups, which represented in Lviv the chamber and symphonic compositions of different representatives – from classics to contemporaries (composers who worked in the first third of the twentieth century).

eth century). For instance, Symphony orchestras of the Vienna Music Society, the Polish Composers Union, Munich, Warsaw and Czech Philharmonics took part in the concerts organized by the M. Türk's Concert Bureau. But the most notable area of the group's activity was chamber music concerts, in particular string quartets, which gladly came to Lviv, representing works of W. Mozart, L. Beethoven, E. Grieg, M. Ravel, J. Brahms, B. Bartok, C. Debussy, A. Berg, A. Schoenberg and others. The Concert Bureau of Maximilian Türk fulfilled an important educational mission acquainting a wide range of citizens, especially the Jewish community, with a number of different musical works, caring for their cultural level, influencing the formation of musical tastes, promoting the assimilation and adaptation of European musical achievements.

**Keywords:** Maksymilian Türk, Lviv, musical life, Jews

