

KWARTALNIK  
POŚWIĘCONY  
HISTORII I TEORII  
MUZYKI

\*

INSTYTUT SZTUKI  
POLSKA AKADEMIA NAUK

# MUZYKA

## Treść

### Artykuły

- Lenka Mrázková* Kodeks wrocławski w kontekście życia muzycznego utrakwistycznych Czech około 1500 roku ..... 3
- Paweł Gancarczyk* Nieznane rękopisy liturgiczno-muzyczne XIII–XVII wieku w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie ..... 21
- Marek Nahajowski* Kategoria melancholii w pieśniach Johna Dowlanda ..... 37
- Maciej Gołqb* Garść informacji o Józefie Kofflerze i jego rodzinie z ksiąg metrykalnych gminy żydowskiej w Stryju ..... 61
- Beniamin Vogel* „Na wierzbach zawiesiliśmy nasze... skrzypce”. Rzec o dawnych instrumentach, macewach, synagogach i klezmerach ..... 75

### Komunikaty

- Agnieszka Rogalińska* Józef Hofmann – stan badań w Polsce oraz polska bibliografia hofmannowska za lata 1957–2003 ..... 115

### Sprawozdania

- Władysław Malinowski* Raymond Knapp: Brahms and the Challenge of the Symphony. Stuyvesant, NY 1997 ..... 123
- Władysław Malinowski* Krzysztof Penderecki's Music in the Context of 20th-century Theatre. Studies, Essays and Materials. Red. Teresa Malecka. Kraków 1999 ..... 127
- Magdalena Walter-Mazur* Jane A. Bernstein: Print Culture and Music in Sixteenth-century Venice. Oxford 2001 ..... 131
- Urszula Ciołkiewicz* Katarzyna Kasperek: Krystyna Moszumańska-Nazar. Katalog tematyczny utworów. Kraków 2004 ..... 133
- Urszula Ciołkiewicz* Kazimierz Płoskoń: Marek Stachowski. Katalog tematyczny utworów. Kraków 2004 ..... 136
- Informacje ..... 139
- Kronika ..... 145

*Beniamin Vogel*

Lund-Szczecin

„NA WIERZBACH ZAWIESILIŚMY NASZE... SKRZYPCE”.  
RZECZ O DAWNYCH INSTRUMENTACH, MACEWACH,  
SYNAGOGACH I KLEZMERACH\*

Ten fragment z popularnego *Psalmu 137*<sup>1</sup> sygnalizuje podjęcie tematu instrumentów muzycznych w symbolice religijnej, ale tym razem żydowskiej, a konkretnie wystroju nagrobków i synagog na ziemiach polskich, jako źródła ikonograficznego do dziejów instrumentarium muzycznego. Rozważania dotyczą głównie okresu od XVIII w. do dziś, przede wszystkim ziem w granicach zaborów, bez Śląska i Pomorza, gdzie kultura żydowska miała nieco inny, bardziej niż w zaborach zasymilowany charakter. Materiał wyjściowy jest bardzo ograniczony ze względu na znaczne zniszczenia synagog i cmentarzy w czasie II wojny światowej. Niezbyt obszerna jest również literatura przedmiotu, reprezentowana przede wszystkim przez zeszyt monograficzny rocznika „Polska Sztuka Ludowa” (1989 nr 1–2), poświęcony kulturze Żydów polskich i jej związkom z kulturą polską. Znajdują się tam m.in. artykuły Moniki Krajewskiej<sup>2</sup> oraz Marii i Kazimierza Piechotków<sup>3</sup>. Ponadto ci ostatni autorzy wydali niegdyś *Bóżnice*

---

\* Jestem niezmiernie wdzięczny Paniom Jadwidze Hadryś i Grażynie Piaseckiej za wsparcie duchowe i merytoryczne oraz dociekliwość zmuszającą do zgłębiania tematu, a Panu Przemysławowi Szpilmanowi, kierownikowi Cmentarza Żydowskiego w Warszawie, za pomoc w odczytaniu epitafiów i innych napisów na nagrobkach.

<sup>1</sup> Wg numeracji liturgicznej *Psalm 136*.

<sup>2</sup> *Cmentarze żydowskie w Polsce: nagrobki i epitafia*, s. 27–44; *Symbolika płaskorzeźb na cmentarzach żydowskich w Polsce*, s. 45–59; zob. też: Monika Krajewska: *Symbolika nagrobków żydowskich*. W: *Kalendarz żydowski 1984–1985*. Red. Ewa Świdorska. Warszawa 1984 s. 90–98, oraz tejże: *Symbolika nagrobków żydowskich*. W: *Judaizm*. Red. Marian Dziwisz. Kraków 1989 s. 155–164.

<sup>3</sup> *Polichromie polskich bóżnic drewnianych*, s. 65–87.

*drewniane*<sup>4</sup>, obecnie uaktualnione w formie obszernych opracowań jako *Bramy nieba. Bóżnice drewniane na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej*<sup>5</sup> oraz *Bramy nieba. Bóżnice murowane na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej*<sup>6</sup>. Pomocne są również przedwojenne i najnowsze artykuły dotyczące tej problematyki i dziedzin pokrewnych, takie jak np. praca Andrzeja Trzcińskiego *Zachowane wystroje malarskie bóżnic w Polsce*<sup>7</sup>. Materiał ikonograficzny jest ograniczony do kilkunastu zachowanych fotografii wystroju nie istniejących już synagog oraz kilku nagrobków na warszawskim Cmentarzu Żydowskim przy ulicy Okopowej (dawniej ulica Gęsia)<sup>8</sup>.

W Biblii czytamy: „Nie czyn sobie podobizny rzeźbionej czegokolwiek, co jest na niebie w górze, i na ziemi w dole, i tego, co jest w wodzie pod ziemią”<sup>9</sup>. Dlatego w żydowskiej religii zakazuje się przedstawiania postaci zarówno Boga, jak i istot żywych, a szczególnie ludzkich na ich „obraz i podobieństwo”<sup>10</sup>. Stąd dekoracja nagrobków, tzw. macew, na cmentarzach jest bardzo specyficzna, ograniczona przede wszystkim do inskrypcji „literackiej” (wersety biblijne), ozdobnego liternictwa, ornamentyki, polichromii, elementów architektonicznych (pilastry, półkolumny itp.) i bardzo charakterystycznych w swej tematyce płasko-rzeźb wklęsłych lub wypukłych. Typowe nagrobki warszawskiego cmentarza z ostatnich dwu stuleci mają kształt pionowych kamiennych płyt o wysokości 75–150 cm, zakończonych u góry prostokątnie, trójkątnie lub półkoliście. Całość może być podzielona na kilka płycin usytuowanych piętrowo, wypełnionych rozbudowanym epitafium, obramowanych dekoracją rzeźbiarską<sup>11</sup>. Dla naszych rozważań najważniejszy jest zwieńczający płytę górny fragment, tzw. przyczółek,

<sup>4</sup> Warszawa 1957.

<sup>5</sup> Warszawa 1996, wyd. nowe, w j. angielskim pt. *Heaven's Gates: Wooden Synagogues in the Territories of the Former Polish-Lithuanian Commonwealth*. Warszawa 2004.

<sup>6</sup> Warszawa 1999, zob. też: Maria i Kazimierz Piechotkowie: *Bóżnice polskie XIV–XVIII w.* W: *Kalendarz żydowski 1985–1986*. Red. Ewa Świdorska. Warszawa 1985 s. 63–83.

<sup>7</sup> „Studia Judaica” IV 2001 nr 1–2 s. 67–95, zob. też: Andrzej Trzciński: *Formy nagrobkowe na cmentarzach żydowskich w Polsce*. W: *Kalendarz żydowski 1984–1985*. Jw., s. 80–89; Tomasz Wiśniewski: *Bóżnice Białostockizny. Żydzi w Europie Wschodniej do roku 1939*. Białystok 1992; Eleonora Bergman, Jan Jagielski: *Zachowane synagogi i domy modlitwy w Polsce. Katalog*. Warszawa 1996; *Po żydowsku... Tradycje judaistyczne w kulturze i literaturze*. Red. Daniel Kalinowski. Słupsk 2005.

<sup>8</sup> Niewiele tu wnoszą opracowania cmentarzy żydowskich na terenie całej Polski z ostatniej dekady, jak np.: Kazimierz i Stradom. *Judaica: Bóżnice, budowle publiczne i cmentarze*. Red. Izabella Rejduch-Samkowa, Jan Samek. W serii: *Katalog zabytków sztuki w Polsce*. T. IV cz. 6., Kraków, Warszawa 1995; Andrzej Trzciński, Marcin Wodziński: *Cmentarz żydowski w Lesku*. Cz. 1. *Wiek XVI i XVII*. Kraków 2002; Maciej Łagiewski: *Stary cmentarz żydowski we Wrocławiu*. Wrocław 2004.

<sup>9</sup> Druga Księga Mojżeszowa 20:4, cyt. za: *Biblia to jest Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*. Nowy przekład z języków hebrajskiego i greckiego przez Komisję Przekładu Pisma Świętego. Warszawa 1975.

<sup>10</sup> Zob. jw. Przestrzegali tego zwłaszcza Żydzi aszkenazyjscy (Aszkenazim, zamieszkujący m.in. ziemie polskie) podczas gdy sefardyjscy (Sefardim) byli mniej rygorystyczni.

<sup>11</sup> Szerzej na temat rodowodu, funkcji i dekoracji nagrobków zob.: Monika Krajewska: *Cmentarze żydowskie w Polsce: nagrobki i epitafia*. „Polska Sztuka Ludowa” XLIII 1989 nr 1–2 s. 27–44.

gdzie oprócz typowych, symbolicznych kompozycji figuralnych, często obramowanych werselem biblijnym, zdarzały się m.in. nawiązania do imienia, profesji lub cech charakteru zmarłego.

Nawiązania te były bardzo zawoalowane ponieważ, jak już wspomniano, na nagrobkach nie wolno przedstawiać postaci ludzkiej, a przede wszystkim twarzy. Zmarłego często reprezentują jedynie dłoń lub dłonie trzymające jego narzędzie pracy, np. pióro w przypadku „sofera” (kopisty świętych tekstów), lancet w przypadku „mohela” (dokonującego obrzezań). Między innymi dłonie w geście błogosławieństwa oznaczają „kohenów” – kapłanów, potomków arcykapłana Aarona; misa i dzban (czasem z dodaną dłonią trzymającą dzban lub obmywaną wodą lejącą się z dzbana) reprezentują „lewitę” (z rodu Lewiego, pełniącego niższe posługi kapłańskie w dawnej Świątyni Jerozolimskiej); księgi lub zwój tory – pobożność i uczoność. Typowym motywem nagrobków kobiet są świeczniki, symbolizujące zapalenie i błogosławieństwo szabasowych świec, należące do ich podstawowych obowiązków religijnych<sup>12</sup>.

Bardzo rzadko występują tu instrumenty muzyczne, z wyjątkiem może szofaru – rogu baraniego, w który dmie się w święto Nowego Roku (Rosz Hoszana). Szofar mógł symbolizować piastowaną przez zmarłego za życia funkcję noworocznego trębacza, co świadczyło o jego wysokim prestiżu i zarazem szacunku, jakim się cieszył w danej gminie religijnej. Jeden z zachowanych na cmentarzu warszawskim nagrobków przedstawia płaskorzeźbę z motywem instrumentów muzycznych oraz dzbanem i misą. Symbolizuje ona muzyka pochodzącego z rodu lewitów<sup>13</sup>. Sądząc po odwzorowanych dość wyraźnie instrumentach nagrobek pochodzi prawdopodobnie z I poł. XIX wieku. Ze względu na ograniczone miejsce i wymogi kompozycji, zostały tu zachwiane wzajemne proporcje poszczególnych instrumentów. Z lewej strony widoczny jest klarnet z sześcioma otworami palcowymi i ustnikiem. Artyście nie udało się zmieścić na nim wszystkich ośmiu otworów (wierzchnich, dodatkowo znajduje się pod spodem instrumentu) ani zamarkować choćby jednej klapy. Usytuowanie ustnika wskazuje na umieszczenie stroika od spodu, podobnie jak stosuje się to w praktyce muzycznej do dziś. W XVIII w. grano jeszcze ze stroikiem umieszczonym na ustniku od góry. Z klarnetem krzyżuje się rodzaj metalowego rogu naturalnego z jednym zwojem, w formie trąbkowej. Być może jest to trąbka naturalna, którą z braku miejsca rzeźbiarz nieco skrócił zaokrąglając zwój przewodu, aby móc przepleść przezeń ozdobną wstęgę. Z prawej strony misy widać instrument strunowy pocierany wraz ze smyczkiem. Mimo pewnej stylizacji (szyjka wraz ze strunami przechodzi bezpośrednio w końcową wolutę, symbolizującą ślimak główki instrumentu, zbyt

<sup>12</sup> Szerzej na ten temat zob.: Monika Krajewska: *Symbolika płaskorzeźb na cmentarzach żydowskich w Polsce*. „Polska Sztuka Ludowa” XLIII 1989 nr 1–2 s. 45–59.

<sup>13</sup> Mimo kilkakrotnych prób nie udało mi się owego nagrobka odnaleźć. Zarówno ilustrację, jak i informacje o nim przytaczam za: Monika Krajewska: *Symbolika płaskorzeźb...*, jw., s. 60, il. 66, zob. też Aneks, il. 13.

długi strunociąg, za bardzo spłaszczona, a nawet wklęśła góra korpusu rezonansowego) można z całą pewnością uznać go za skrzypce (widoczne efy, kołki boczne na główce oraz cztery struny; smyczek typowy dla tego okresu, z wyraźnie zaznaczoną żabką i śrubką do napinania włosia).

Nagrobek Dawida Königsbergera, syna Jeremiasza, zmarłego (wg żydowskiego kalendarza) 13 cheshvan 5587 r., czyli 13 XI 1826 r., nawiązuje motywem instrumentów do imienia jego biblijnego poprzednika, króla Dawida, który grą na harfie miał rozchmurzyć przygnębionego króla Saula. Na płaskorzeźbie<sup>14</sup> widoczna jest w centrum lira ze spiralnymi ramionami, zakończonymi orlimi głowami i zwieńczona koroną (mogącą symbolizować z jednej strony królewskość Dawida, a z drugiej Torę<sup>15</sup> – korony wieńczą wałki, na które nawinięte są jej zwoje). Zachowały się też ślady (otwory) po pięciu strunach, zapewne wykonanych niegdyś z drutu. Po lewej stronie liry widoczny jest rodzaj naturalnego, metalowego instrumentu dętego z jednym zwojem. Sądząc po bardzo szerokiej, konicznej części z dźwięcznikiem, należy on do rodziny rogów. Jest to rodzaj buglehornu używanego do sygnalizacji w formacjach wojskowych. Miejsce zetknięcia się zwoju z głównym przewodem jest owinięte ozdobnym, skręconym sznurem, zakończonym z jednej strony dwoma chwostami, a z drugiej pętlą, za którą instrument jest zawieszony na lewym ramieniu liry. Z prawego ramienia zwisa fletnia Pana (multanka) złożona z siedmiu piszczałek, przewiązanych poprzecznie dwoma paskami.

Zarówno lira, jak i multanka, nie były stosowane w praktyce muzycznej na ziemiach polskich tak w XIX, jak i w XVIII w. (multanka wyszła tutaj z użycia jeszcze w XVI w.). Prawdopodobnie za wzór służyły więc rzeźbiarzowi rekwizyty teatralne, stosowane w tak popularnych wówczas dramatach starogreckich i sztukach nawiązujących do antyku. Świadczy o tym choćby bardzo wyszukana dekoracja liry, nosząca wyraźne znamiona stylu empire. Liczba pięciu strun jest również tylko symboliczna, ponieważ antyczne liry miały ich od trzech do dziesięciu, ale praktycznie nigdy pięć. Podobnie symboliczna i teatralna jest fletnia Pana, składająca się tylko z siedmiu piszczałek, jak na przedstawieniach antycznych, podczas gdy fletnie stosowane w nowożytnej muzyce ludowej miały i mają ich co najmniej czternaście. Być może oryginalny instrument, kopowany przez rzeźbiarza, miał podwójne piszczałki (dwa rzędy po siedem). Jest to jednak bardzo mało prawdopodobne, ponieważ podobny system znamy jedynie z pozaeuropejskiej praktyki muzycznej. Wymienione instrumenty są też swego rodzaju komentarzem do okalającego je wersetu, będącego modyfikacją tekstu biblijnego.

<sup>14</sup> Zob. Aneks, il. 7, por. też: Monika Krajewska: *Commentarze...*, jw., s. 35, il. 17.

<sup>15</sup> Monika Krajewska: *Symbolika płaskorzeźb...*, jw., s. 47.

„Słowa «newel we-kinor» – cytra i harfa (Ps 150, 3) zamienione zostały na podobnie brzmiące «ewel kinoremu» – żaloba naszych harf, przez co uzyskano tekst: «Czy nasze harfy zamieniły się w żalobę, bo umarł Dawid, radość naszego serca»<sup>16</sup>.

Macewa Dawida Königsbergera ma rzeźbiony jedynie przyczółek i skromną, prostą część główną z epitafium (ma też nietypową wysokość ok. 180 cm). Natomiast nagrobek Miriam, córki Jehudy Lejba z Kutna, z tego samego cmentarza, reprezentuje wysoki kunszt sztuki rzeźbiarskiej. Całość ma kształt prostokąta zwieńczonego u góry dekoracyjnym, eklektycznym gzymsem, u dołu głęboką płyciną wypełnioną rzeźbioną wazą z wspiętymi lwami po bokach, i bocznymi, mniejszymi płycinami z dekoracją o motywach roślinnych. Część główna, oskrzydłona empirowymi kolumnami, składa się z epitafium i, w górnej części, przyczółka wyróżnionego półokrągłym gzymsem – wstęgą z wyrytym na nim biblijnym werselem. Ów cytat nawiązuje do postaci prorokini Miriam, siostry Aarona, która w Księdze Wyjścia (15, 20) prowadziła za sobą wszystkie kobiety i grała na bębenku, sławiąc tańcem i śpiewem szczęśliwe przejście Żydów przez Morze Czerwone. Ponownie ów cytat został sparafrazowany. W wersecie „I wzięła Miriam bęben w swoje dłonie”, słowo „tof” – „bęben” zastąpiono słowem „tow” – „dobro”, co zmieniło sens całości na: „Miriam zabrała ze sobą dobro”<sup>17</sup>.

Do owego wydarzenia nawiązuje przyczółek macewy, udekorowany płasko-rzeźbą, rodzajem winiety z instrumentów muzycznych. Niestety w epitafium nie wymieniono daty śmierci córki Jehudy Leiba, ale wyraźnie klasycystyczny wystrój nagrobka może wskazywać na I połowę XIX w.<sup>18</sup>. Na pierwszym planie widać dwa skrzyżowane ze sobą klarnety z zawieszonym na nich (w miejscu krzyżowania się) instrumentem smyczkowym. Na drugim planie umieszczono dwa wysokie bębny wojskowe (tzw. tarabany) oraz dwa instrumenty dęte blaszane: z lewej trąbkę naturalną z jednym zwojem, umocowanym sznurem nawiniętym na przewody powietrzne, z prawej rodzaj naturalnego rogu sygnałowego z jednym zwojem, w formie trąbkowej. Instrumenty przedstawione są bardzo starannie z wyjątkiem ich wzajemnych proporcji, wymuszonych przez dość ograniczone pole przyczółka macewy. Zarówno bębny, jak i instrument smyczkowy są miniaturowe w stosunku do klarnetów i rogu. Trąbka została również skrócona z braku miejsca. Klarnety mają dość schematycznie (w równych odległościach) rozmieszczone otwory palcowe i w rezultacie zbyt wiele, bo aż po dziewięć każdy. Na bębnach zaznaczono wyraźnie obręcze napinające membranę oraz pomiędzy nimi osznurowanie w kształcie litery W.

Najwięcej pytań rodzi instrument smyczkowy, ponieważ poza kształtem korpusu rezonansowego i dość symboliczną szyjką nie można odróżnić innych szcze-

<sup>16</sup> Monika Krajewska: *Cmentarze...*, jw., s. 39.

<sup>17</sup> Jw.

<sup>18</sup> Zob. Aneks, il. 12.

głów budowy. Forma korpusu wskazuje wyraźnie na wiołę i gdyby przyjąć, iż instrument odwzorowano proporcjonalnie do bębnow, to można by ją uznać za wiołę kolanową (da gamba). Ponownie rodzi się pytanie, skąd artysta czerpał wzory do swego przedstawienia. Konstrukcja instrumentów dętych (klarnety bez klap, trąbka i róg bez klap czy wentyli) wskazuje na pierwsze dekady XIX w., natomiast wiole wyszły z użycia całkowicie już w końcu XVIII w., wyparte przez rodzinę skrzypiec. Jest więc bardzo prawdopodobne, iż pierwowzorem owej winiety był jakiś drzeworyt lub księga nutowa powstałe jeszcze w XVIII wieku. Oprócz omówionych powyżej nagrobków Monika Krajewska wspomina też uszkodzoną macewę z motywem instrumentów (bez epitafium) na cmentarzu w Żelechowie<sup>19</sup>. Motywy instrumentów znane są także z żydowskich nekropolii w innych krajach. Na przykład na starym cmentarzu żydowskim w Pradze czeskiej znajduje się wiele nagrobków miejscowych muzyków z wizerunkami skrzypiec lub harfy, jako symbolem profesji<sup>20</sup>.

Dość nietypowym przykładem zastosowania wizerunków instrumentów jest grobowiec (ohel) Berka (Wow Ber) Szmulowicza vel Sonnenberga, syna Szmula zwanego Zbytkowerem, zm. 18 XI 1822, pochowanego również na Cmentarzu Żydowskim w Warszawie<sup>21</sup>. Zmarły był znanym kupcem i przedsiębiorcą, jednym z najbogatszych w Królestwie Polskim, fundatorem synagogi i bet midrasza<sup>22</sup> na Pradze. Jego ojciec Szmul Zbytkower, owiany legendą z czasów powstania kościuszkowskiego, był również kupcem i właścicielem m.in. wsi Targówek, gdzie założył osadę zwaną Szmulowizną (ufundował tamże synagogę, a na Bródnie cmentarz). Rzeźbiony grobowiec Berka Sonnenberga, wzniesiony w 1831 r., był dziełem znanego artysty Dawida Friedlandera (Fridlendera, Frydlandera)<sup>23</sup>. Niestety został zniszczony przez nieznanych sprawców w latach osiemdziesiątych XX w., ale odrestaurowany w 2003 roku. Płaskorzeźba na jednej z jego bocznych, dłuższych ścian przedstawia otoczone murami miasto z wieżami, synagogą, bet midraszem i wiatrakiem. Na rzece widoczne są barki towarowe, pod murami miasta cmentarz z macewami, a na horyzoncie pałac. Jest to wyraźne nawiązanie do Szmulowizny – pałac był darem króla Stanisława Augusta Poniatowskiego w uznaniu zasług Zbytkowera.

Płaskorzeźba na drugim długim boku grobowca przedstawia z lewej strony warowne miasto nad rzeką, na której brzegach rosną drzewa. Z prawej strony widoczna jest spiralna budowla – biblijna wieża Babel. Rzeką płyną trzy statki (łodzie) żaglowe, a na drzewach wisi kilka instrumentów, podczas gdy dwa inne leżą pod nimi. Wątpli-

<sup>19</sup> Monika Krajewska: *Symbolika płaskorzeźb...*, jw., s. 57.

<sup>20</sup> Alfred Sendrey: *The Music of the Jews in the Diaspora (up to 1800)*. New York, South Brunswick, London 1970 s. 349.

<sup>21</sup> Zob. Aneks, il. 8.

<sup>22</sup> Bet ha-midrasz (betmidrasz) – „dom nauki”, miejsce studiowania Tory.

<sup>23</sup> Por.: Monika Krajewska: *Czas kamieni*. Warszawa 1982, il. 150–151; Henryk Kroszczor, Henryk Zimler: *Cmentarz żydowski w Warszawie*. Warszawa 1983 s. 23, il. 22–23.

wości co do idei kompozycji rozwiewa umieszczona u góry wstęga z werselem biblijnym. To znany, wspomniany już na początku, *Psalm 137* (136), którego pierwsze trzy strofy w poetyckiej staropolszczyźnie Jana Kochanowskiego brzmią następująco:

„Siedząc po niskich brzegach babilońskiej wody  
A na piękne syjońskie wspominając ogrody  
Co nam inszego czynić, jeno płakać smutnie,  
Powieszawszy po wierzbach niepotrzebne lutnie?

Lecz poganin niebaczny w tej naszej żalobie  
Przedsię piosnkę syjońską każe śpiewać sobie.  
Przebóg! Jako to ma być, aby pieśni Pańskich  
Głos kiedy miał być słyszany w krainach pogańskich?

Jeślibych cię zapomniał, o kraino święta,  
Niech moja swej nauki ręka zapamięta;  
Niechaj mi język uschnie, kiedy cię przepomnię,  
Kiedy cię na początku wesela nie wspomnię”<sup>24</sup>.

Wśród instrumentów zawieszonych na drzewach znajdują się u góry od lewej: trąbka naturalna z jednym zwojem, róg leśny (waltornia) naturalny z jednym zwojem, klarnet, w dolnym rzędzie bęben wysoki (taraban), bassetla, róg pocztowy naturalny z jednym zwojem w formie waltorniowej. Na brzegu rzeki leżą „porzucone” skrzypce i szofar. Konstrukcyjnie owo instrumentarium odpowiada okresowi powstania sarkofagu (instrumenty dęte blaszane bez systemu wentylowego, klarnet bez klap – widocznych sześć otworów palcowych wierzchnich, bęben z osznurowaniem typu W, podobny do już wymienionego z nagrobka Miriam).

Omówiona kompozycja rzeźbiarska była bardzo nietypowa dla nagrobków, czy nawet grobowców. Stanowiła natomiast typowy element wystroju budowanych na ziemiach polskich synagog, skąd została przejęta a nawet, być może, skopiowana z którejś z nich na grobowiec Sonnenberga. Instrumenty muzyczne znacznie częściej można było spotkać w dekoracji żydowskich świątyń. Stanowiły one głównie ilustrację popularnych tekstów *Psalmu 137* oraz *Psalmu 150*. Najwcześniejsze nawiązanie do tego pierwszego w dekoracji malarskiej synagog polskich znane jest z II poł. XVIII w.<sup>25</sup>. Później należało do bardzo popularnych, szczególnie w XX wieku. Umieszczano je na ścianie zachodniej<sup>26</sup>. Przeważnie był to pejzaż miasta nad rzeką, z rosnącymi na jej brzegach drzewami, najczęściej wierzbami, na których wisały instrumenty muzyczne. Czasem kompozycji towarzyszyła inskrypcja – cytaty pierwszych wersów psalmu.

<sup>24</sup> Jan Kochanowski: *Psalterz Dawidów*. Opr. Jerzy Ziomek. Wrocław 1960.

<sup>25</sup> Andrzej Trzeciński: *Zachowane wystroje malarskie bóżnic w Polsce*. „Studia Judaica” IV 2001 nr 1–2 s. 85.

<sup>26</sup> Maria i Kazimierz Piechotka: *Polichromie polskich bóżnic drewnianych*. „Polska Sztuka Ludowa” XLIII 1989 nr 1–2 s. 71.

Takie dekoracje znane są z synagog w Przedborzu<sup>27</sup>, Chęcinach<sup>28</sup>, Peczeniżynie<sup>29</sup>, Żydaczowie<sup>30</sup>, Grójcu<sup>31</sup>, Dąbrowie Tarnowskiej, Krakowie (synagoga Ku-pa) i Włodawie (stary bet ha-midrash)<sup>32</sup>. Kompozycja malarska z Przedborza (Świętokrzyskie) pochodzi z l. 1755–60, kiedy powstała sama synagoga, a jej dekoracja przypisywana jest Jehudzie Lejbowi<sup>33</sup>. Przedstawia na drugim planie miasto otoczone warownymi murami i rzeką, na której drugim brzegu, na pierwszym planie, widoczne są drzewa z zawieszonymi na nich instrumentami. Zachowana fotografia z 1936 r. nie jest zbyt wyraźna, a i sama polichromia również miejscami wyblakła. Namalowano ją na deskach, a widoczne między nimi poprzeczne szczeliny (na jednym ze zdjęć także dwa poprzecznie umocowane przewody elektryczne w połowie wysokości instrumentów) dodatkowo gmatwują rysunek.

Mimo to można odróżnić następujące instrumenty (od lewej): róg z jednym zwojem w formie waltorniowej, ozdobiony sznurem z dwoma chwostami, trąbkę naturalną prostą, trąbkę naturalną z jednym zwojem, ozdobioną sznurem z chwosem, trapezoidalne cymbały, basowy instrument smyczkowy, instrument dęty drewniany, skrzypce i smyczek. Nie widać wielu szczegółów namalowanych instrumentów. Dysproporcja niektórych z nich (olbrzymie w porównaniu z pozostałymi instrumentami cymbały) i miejscami licentia poetica dodatkowo utrudniają ich identyfikację. Róg (myśliwski?) ma dzwięcznik umieszczony nienaturalnie prostopadle do zwoju (dla uzyskania symetrii?), podczas gdy w rzeczywistości jest on umieszczony na stycznej do zwoju i stanowi jedno z jego zakończeń. Na główce basowego instrumentu smyczkowego widoczne są cztery kołki (klucze) do strojenia tyłu strun. Korpus rezonansowy ma formę skrzypcową. Całość można uznać za kontrabas (który mógł być w tym czasie jeszcze pięcio-sześciostrunowy, jak w wiekach poprzednich) lub wiolonczelę. Instrument dęty drewniany to najprawdopodobniej obój, choć ustnik jest słabo widoczny. Ostatnim z namalowanych instrumentów mogła być lira da gamba lub, być może, nieco przestylizowane skrzypce.

Zdjęcie fragmentu polichromii z murowanej synagogi w Chęcinach (Kieleckie), którą restaurowano m.in. w 1668 r. po pożarze w 1657 r.<sup>34</sup>, przedstawia

<sup>27</sup> Jw., s. 77, il. 20; tychże: *Heaven's Gates...*, jw., s. 147, il. 224; zob. też Aneks, il. 6.

<sup>28</sup> Maria i Kazimierz Piechotka: *Bramy nieba. Bóżnice murowane na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej*. Warszawa 1999 s. 148, il. 160; zob. też Aneks, il. 1.

<sup>29</sup> Maria i Kazimierz Piechotka: *Heaven's Gates...*, jw., s. 306, il. 501.

<sup>30</sup> Jw., s. 381–382, il. 641; zob. też Aneks, il. 4.

<sup>31</sup> Maria i Kazimierz Piechotka: *Polichromie...*, jw., s. 84, il. 29; tychże: *Heaven's Gates...*, jw., s. 206, il. 313.

<sup>32</sup> Andrzej Trzciński: *Zachowane...*, jw., s. 85; zob. też Aneks, il. 2.

<sup>33</sup> Maria i Kazimierz Piechotka: *Polichromie...*, jw., s. 70, 79; Andrzej Trzciński, Marcin Wodziński: *Wystrój malarski synagogi w Pińczowie*. „*Studia Judaica*” III 2000 nr 1 s. 95–96.

<sup>34</sup> Maria i Kazimierz Piechotka: *Bramy nieba...*, jw., s. 145.

fragment budowli miejskich z prawej strony, rzekę z lewej oraz pomiędzy nimi wierzby (sądząc po kształcie liści) z trojgiem zawieszonych na nich skrzypiec<sup>35</sup>. Ze względu na nieczytelność trudno jest też interpretować fotografię fragmentu ściany zachodniej (pod chórem, na lewo od drzwi) z synagogi w Peczeniżynie (koło Kołomyi na Ukrainie). Dekoracja ta z 1795 r. spłonęła w czasie I wojny światowej. Wyraźnie widoczny jest na niej, wiszący na drzewie, róg naturalny w formie waltorniowej z jednym zwojem, oraz cymbały. Zdaniem Kazimierza Piwkowskiego, który zapewne oglądał bardziej czytelne zdjęcie lub zdjęcia, na polichromii odwzorowano trąbkę naturalną, róg pocztowy, dziesięciochórowe cymbały, psalterium, tenorową i altową wiołę da gamba oraz bęben<sup>36</sup>. Na bardzo rozbudowanej polichromii synagogi z 1742 r. w Żydaczowie (koło Stanisławowa, dziś Iwanofrankowsk na Ukrainie), zniszczonej w czasie II wojny światowej, widoczne są wiszące na drzewach m.in. skrzypce, bassetla, cymbały, klarnet, róg naturalny (leśny) w formie waltorniowej z kilkoma zwojami, obój i harfa. Wykonanie samej dekoracji datuje się na l. 1792–1809 i przypisuje Jekielowi Michaelowi, synowi Perets i Samuela, syna Salomona.

Inna, wspomniana już polichromia z połowy XIX w., oparta na *Psalmie 137*, znajdowała się na ścianie zachodniej synagogi w Grójcu<sup>37</sup>. Przedstawiała pejzaż z rzeką na pierwszym planie. Z prawej widoczne było miasto, z lewej biblijna wieża Babel (podobnie jak na opisanym wyżej sarkofagu Berka Sonnenberga), a pomiędzy nimi, na brzegu rzeki, drzewa ze zwisającymi instrumentami. Są to od lewej: kontrabas lub wiolonczela ze smyczkiem, skrzypce ze smyczkiem, trąbka (na zachowanej fotografii trudno odróżnić, czy jest to instrument naturalny, z klapami, czy też z wentylami) oraz róg naturalny w formie trąbkowej z jednym zwojem, zagiętym półkoliście. Pod drzewem, na lewo od trąbki, znajduje się rodzaj stosu porzuconych instrumentów, wśród których można z trudem wyróżnić kształty przypominające wysoki bęben i werbel, oraz wystające ku górze ustniki tkwiące w końcowych fragmentach przewodów dwóch instrumentów dętych blaszanych – jeden z pojedynczym zwojem, drugi z charakterystycznym dla waltorni, zwiniętym w pętlę wymiennym krąglikiem do przestrajania<sup>38</sup>. Sama synagoga, zbudowana na początku XIX w. w miejsce spalonej w 1812 r., nie przetrwała II wojny światowej, podobnie jak większość synagog drewnianych. Autorem polichromii był wspomniany już Dawid Friedlander.

<sup>35</sup> Tadeusz Przykowski, autor zachowanego w zbiorach IS PAN w Warszawie zdjęcia z 1946 r., nazwał je „grającym drzewem”.

<sup>36</sup> Maria i Kazimierz Piechotka: *Heaven's Gates...*, jw., s. 305 przyp. 2. W książce Aloisa Breiera, Maxa Eislera i Maxa Grunwalda, na którą powołują się Piechotkowie (*Holzsynagogen in Polen. Baden bei Wien 1934* s. 18–19, il. XXII–XXIV), nie ma reproduktowanej przez nich ilustracji.

<sup>37</sup> *Encyclopaedia Judaica*. T. VII Berlin 1930 s. 687, 690, 1214, cyt. za: Maria i Kazimierz Piechotkowie: *Polichromie...*, jw., s. 84, il. 29.

<sup>38</sup> Waltornie osiemnastowieczne miały zazwyczaj sześć różnej wielkości tzw. krąglików włączanych pomiędzy ustnik i zwój główny przewodu, co umożliwiło zmienianie stroju instrumentu w zależności od potrzeb.

Tekst *Psalmu 137* i jego przekłady rodzą wątpliwości z dwu powodów. Po pierwsze, czy w Azji i graniczącej z nią Afryce, gdzie znajdowały się ziemie biblijne, rosną wierzby? Po drugie, jakież to właściwie instrumenty wisiały na drzewach nad rzekami Babilonu, skoro na przytaczanych, zachowanych przykładach widać wiele różnych, ale nie ma tam lutni, jak np. w tekście Kochanowskiego? Zgodnie z przewodnikami przyrodniczymi i encyklopediami wierzby, a także spokrewnione z nimi topole, występujące w niektórych polskich i angielskich wersjach Starego Testamentu, rosną do dziś na terenach „biblijnych”. O wierzbach mówią zarówno oryginalny tekst hebrajski, jak i angielskie, niemieckie czy szwedzkie tłumaczenia *Psalmu 137*.

Ponieważ dotąd nie znamy źródeł zawierających opis lub ilustrację biblijnych instrumentów, to zarówno późniejsze tłumaczenia ich nazw, jak i przedstawienia plastyczne są bardzo różnorodne. Polskie wersje *Psalmu 137* ostatnich stuleci wspominają o lutniach<sup>39</sup>, podczas gdy łacińska, będąca w średniowieczu podstawą do tłumaczeń na inne języki (tzw. Wulgata, IV–V w.), o cytarze („Super flumina Babylonis ibi sedimus et flevimus cum recordaremur Sion super salices in medio eius suspendimus citharas nostras”), a hebrajska<sup>40</sup> owe instrumenty określa jako „kinor” („kinnor”) czyli harfę. Takież instrument występuje w angielskich wersjach psalmu: „By the rivers of Babylon we sat and wept when we remembered Zion. There on the poplars we hung our harps”<sup>41</sup>, a także w *Biblii* Marcina Lutra z 1534 r.: „An den Wassern zu Babel saßen wir und weinten, wenn wir an Zion gedachten. Unsere Harfen hängten wir an die Weiden dort im Lande”, czy też w bibliach francuskojęzycznych. Do harfy powraca m.in. tzw. Biblia Tysiąclecia:

„Nad rzekami Babilonu –  
tam myśmy siedzieli i płakali,  
kiedyśmy wspominali Syjon.  
Na topolach zawiesiliśmy nasze harfy”<sup>42</sup>.

<sup>39</sup> M.in. również *Księga Psalmów* w przekładzie z hebrajskiego Czesława Miłosza (Paris 1979 s. 301).

<sup>40</sup> Także: *Modlitewnik żydowski. Sidur Pardes Lauder*. Przekł. Ewa Gordon. Red. rabin Sacha Pecaric. Kraków 2005 s. 160: „Nad rzekami Babilonu, tam siedzieliśmy i płakaliśmy wspominając Syjon. Na wierzbach zawiesiliśmy nasze harfy, gdy tamci, co nas pojmali, żądali od nas słów pieśni, nasi gnębiciele – rozweselenia”.

<sup>41</sup> *Bible. New International Version (NIV)* 1973, 1978, 1984 wyd. przez International Bible Society.

<sup>42</sup> *Pismo święte Starego i Nowego Testamentu*. W przekładzie z języków oryginalnych. Red. ks. Kazimierz Dynarski. Poznań, Warszawa <sup>3</sup>1980 s. 699.

Szczegółową analizą instrumentarium muzycznego w tekstach biblijnych i ich polskich przekładach zajął się ostatnio Grzegorz Kubies<sup>43</sup>. Przytacza m.in., jak tłumaczono w średniowieczu owo na topolach/wierzbach zawieszone „kinnor” na grecki: „kithára”, „kinýra”, „psaltērion”, „órganon”, i łaciński: „cithara”, „lyra”, „psalterium”, „organum”<sup>44</sup>. Stąd mamy nieskończoną różnorodność „gruszek” na wierzbach, a także, np. w psalterzu stuttgartarckim, ilustrację z zawieszonymi na drzewach dwoma portatywami<sup>45</sup>! W tłumaczeniach polskich spotykamy „muzyckie naczynia” (przekład J. Wujka, 1599), organy (psalterz floriański, XIV/XV w., psalterz puławski, XV/XVI w., biblia J. Leopolity, 1561), lutnię (J. Kochanowski, 1579), harfę (Biblia Gdańska, 1632)<sup>46</sup>. Największy obecnie autorytet w dziedzinie biblijnego instrumentarium, Jeremy Montagu, uważa biblijny kinnor za rodzaj liry<sup>47</sup>.

Drugim popularnym biblijnym tekstem wspominającym instrumenty muzyczne był *Psalm 150* (*Chwalcie Pana – Laudate Dominum*). I znów występuje wiele różnic w nazwach instrumentów pomiędzy oryginałem hebrajskim i tłumaczeniami na inne języki. Wersje angielskojęzyczne zazwyczaj nie odbiegają od hebrajskiego oryginału:

|                                                     |                         |
|-----------------------------------------------------|-------------------------|
| „Praise Him with the blast of the shofar”           | – szofar (róg)          |
| „Praise Him with harp and lyre”                     | – harfa i lira          |
| „Praise Him with timbrel and dance”                 | – bębenek (tamburyn)    |
| „Praise Him with stringed instruments and the pipe” | – strunowe i piszczałka |
| „Praise Him with clear-toned cymbals”               | – talerze (czynele)     |
| „Praise Him with loud, clashing cymbals”            | – talerze (czynele)     |

Jedynymi spornymi instrumentami są w tych tłumaczeniach kinnor i nevel – tutaj interpretowane jako harfa i lira. Montagu uważa nevel również za rodzaj liry, być może nieco mniejszej i skromniejszej niż kinnor<sup>48</sup>.

W poetyckich tłumaczeniach Kochanowskiego i Miłosza wersy z instrumentami brzmią następująco:

<sup>43</sup> Grzegorz Kubies: *Instrumenty muzyczne w Starym Testamencie*. „Studia Bobolanum” III 2003 nr 2; tegoż: *Nazwy instrumentów muzycznych w polskich przekładach Starego Testamentu*. „Studia Bobolanum” IV 2004 nr 1; tegoż: *Orkiestra króla Nabuchodonozora II czy zespół Antiocha IV Epifanesa? Kilka uwag muzykologa*. „Ruch Biblijny i Liturgiczny” LVIII 2005 nr 2.

<sup>44</sup> Grzegorz Kubies: *Nazwy instrumentów...*, jw., s. 4. Zob. też wykaz terminów muzycznych polskich, angielskich, łacińskich, greckich i hebrajskich według kolejności wystąpień w Biblii w: Jeremy Montagu: *Instrumenty muzyczne w Biblii*. Przekł. Grzegorz Kubies. Kraków 2006 s. 197–212, a także: Jolanta Migdał: *Zapożyczenia wśród osobliwych szesnastowiecznych rzeczowników biblijnych*. W serii: *Studia językoznawcze* 5. Szczecin 2006 s. 160.

<sup>45</sup> Grzegorz Kubies: *Nazwy instrumentów...*, jw., s. 13.

<sup>46</sup> Jw.

<sup>47</sup> Jeremy Montagu: op. cit., s. 28–32.

<sup>48</sup> Jw., s. 56–62, 102.

[J. Kochanowski]

„Chwalcie Pana ogromnymi trąbami,  
Chwalcie Pana przyjemnymi lutniami,  
Chwalcie bębny, chwalcie Go  
Kołem tańca pięknego!  
Chwalcie Pana i harfą, i regały,  
Chwalcie Pana wesołymi cymbały!”

[Cz. Miłosz]

„Chwalcie Go dźwiękiem rogu,  
chwalcie Go na harfie i lirze.  
Chwalcie Go bębniem i tańcem,  
chwalcie Go na strunach i fletniach.  
Chwalcie Go na cymbałach dźwięcznych,  
chwalcie Go na cymbałach gromkich”.

Korzystając z przywileju poety, Kochanowski wprowadził do tekstu trąby, lutnie, regał oraz cymbały, Miłosz jedynie cymbały. Owe cymbały pokutują również w nowym tłumaczeniu Biblii Wydawnictwa Pallotinum (gdzie pojawia się równocześnie cytra), a także w cytowanym już polskim tłumaczeniu żydowskiego modlitewnika, na dodatek z trąbami<sup>49</sup>:

[Biblia Tysiąclecia]

„Chwalcie Go dźwiękiem rogu,  
chwalcie Go na harfie i cytrze!  
Chwalcie Go bębniem i tańcem,  
chwalcie Go na strunach i flecie!  
Chwalcie Go na cymbałach dźwięcznych,  
chwalcie Go na cymbałach brzęczących”

[Modlitewnik żydowski]

„Chwalcie Go dęciem w szofar,  
chwalcie Go lirą i harfą!  
Chwalcie Go bębniem i w tańcu,  
chwalcie Go na strunach i na flecie!  
Chwalcie go dźwiękami cymbałów,  
chwalcie dźwiękami trąbek!”

Widać dobro przekładu poetyckiego ważniejsze. Niemniej wydaje się potrzebna próba wyjaśnienia skąd nagle, i tylko w polskich tłumaczeniach, owe cymbały zamiast talerzy. Pozostawiając bardziej dogłębne dociekania językoznawcom przypomnijmy jedynie, iż w języku angielskim słowo „cymbals” oznacza czonele, czyli metalowe okrągłe płyty zderzane ze sobą. W czasach biblijnych były one znacznie mniejsze niż dziś, o średnicy od kilku do kilkunastu centymetrów, te pierwsze zaczepione na palcach i zderzane ze sobą, podobnie jak kastaniety, większe trzymane w obu rękach, uderzane o siebie, jak dzisiejsze talerze perkusyjne. „Cymbalis” pojawiają się również w wersji łacińskiej obok „cithary” (skąd wzięła się m. in. cytra) i organów („organo” – stąd regał):

„Laudate eum in clangore bucinae  
laudate eum in psalterio et cithara  
laudate eum in tympano et choro  
laudate eum in cordis et organo  
laudate eum in cymbalis sonantibus  
laudate eum in cymbalis tinnientibus”.

Określenie „talerze” w odniesieniu do instrumentów nie kojarzy się zbyt dobrze w języku polskim. Poza tym sam instrument, po okresie starożytnym, nie był w Europie zbyt znany aż do czasu ponownego wprowadzenia go do użytku wraz

<sup>49</sup> *Modlitewnik żydowski*. Jw., s. 298.

z instrumentarium kapeli janczarskiej w XVIII wieku. Grzegorz Kubies przypomina, że w średniowiecznej łacinie termin „cymbalum” oznaczał również inny instrument perkusyjny – dzwonki, i być może tak (lub jako talerzyki) był rozumiany w spolszczonej, średniowiecznej formie<sup>50</sup>. Na dodatek w późnym średniowieczu pojawiło się „clavicymbalum” (klawicymbał) czyli klawesyn – instrument strunowy. Być może więc dlatego polscy tłumacze Starego Testamentu kojarzyli „cymbalis”, oznaczające instrument perkusyjny zderzany, z polskimi cymbałami – instrumentem strunowym uderzanym (pałeczkami). Do cymbałów–talerzy pasują użyte w wielu przekładach polskich przymiotniki „głośnie”, „dźwięczne”, „gromkie”, „krzykliwe” („na talerzach głośnych, na talerzach brzmiących”<sup>51</sup>), podczas gdy cymbały strunowe nie zawsze dobrze współgrają z takimi dodatkowymi określeniami<sup>52</sup>. W tym wszystkim zastanawiające jest użycie już od XVII w., a może i wcześniej, cymbałów strunowych przez kapele żydowskie oraz ich powszechna obecność w dekoracjach synagog.

Mimo szczątkowej dokumentacji ikonograficznej dysponujemy danymi o polichromiach ilustrujących *Psalms 150*, m.in. w synagodze w Mogielnicy<sup>53</sup>. Zbudowana w II poł. XIX w., została częściowo zniszczona w czasie I wojny światowej, odrestaurowana w latach dwudziestych XX w. i spalona w czasie II wojny światowej. Na niezbyt wyraźnej fotografii widoczne są instrumenty namalowane z prawej strony aron ha-kodesz<sup>54</sup>, między oknem a narożnikiem. Jest ich kilka przewiązanych ozdobnym sznurem zakończonym chwostami. Wyróżnić można u góry harfę, poniżej klarnet, róg leśny, trąbkę naturalną z jednym zwojem, a także ustniki rogów leśnych z krąglikami strojeniowymi.

„[Instrumenty zazwyczaj] pogrupowane są (po kilka) w dekoracyjne, oddzielne kompozycje, od dwu do czterech, i opatrzone inskrypcjami z *Psalmsu 150*, 3–5. Instrumenty są współczesne epoce malowidła, ale zawsze występuje wśród nich szofar. Rozmieszczone są albo na ścianie wschodniej (Łańcut, II poł. XVIII w.?; Piotrków Trybunalski, XIX w.) lub ponadto na południowej i północnej, ale w sąsiedztwie wschodniej (Dąbrowa Tarnowska, okres międzywojenny), albo tylko na sklepieniu (Bychawa, XIX w.; Kraków – Kupa, okres międzywojenny)”<sup>55</sup>.

Sam szofar również występuje jako motyw, podobnie jak na macewach. Zachowały się dwa przykłady z XX w.:

<sup>50</sup> Grzegorz Kubies: *Nazwy instrumentów...*, jw., s. 8.

<sup>51</sup> Jeremy Montagu: op. cit., s. 102.

<sup>52</sup> Por. też: Grzegorz Kubies: *Instrumenty muzyczne...*, jw., s. 7.

<sup>53</sup> Maria i Kazimierz Piechotkowie: *Polichromie...*, jw., s. 81; tychże: *Heaven's Gates...*, jw., s. 272–273, il. 435, zob. też Aneks, il. 5, fotografia wykonana po roku 1921.

<sup>54</sup> Aron ha-kodesz – arka, zabudowana wewnątrz na wschodniej ścianie synagogi lub usytuowana tam specjalna szafa, w której przechowuje się zwoje Tory.

<sup>55</sup> Andrzej Trzcíński: *Zachowane...*, jw., s. 83.

„W Bychawie nad aron ha-kodesz – dwa szofary przy tarczy słonecznej. W Kraśniku (bet ha-midrash) we wschodniej partii sufitu, przed aron ha-kodesz – dwa szofary przy (zniszczonym) tondzie”<sup>56</sup>.

W synagodze z II poł. XVIII w. w Kazimierzu Dolnym nad Wisłą, zniszczonej w czasie II wojny światowej (po której służyła za kino), polichromia drewnianej kopuły przedstawiała m.in. dwa klarnety (?), fletnię Pana, taraban z pałeczkami<sup>57</sup>. W bóżnicy z II poł. XVIII w. w Dereczynie koło Grodna (Białoruś), prawdopodobnie przebudowanej w XIX w. i remontowanej po I wojnie światowej (zburzonej w czasie następnej), z lewej strony aron ha-kodesz (a być może i z prawej, niewidocznej na zdjęciu) namalowane są trzy wentylowe instrumenty dęte metalowe z rodziny sakshornów: sopranowy, altowy lub tenorowy i helikon<sup>58</sup>. Szczegóły budowy pozwalają datować je najwcześniej na II poł. XIX wieku. Zbudowana w l. 1779–80 w Nowym Mieście nad Pilicą (nieopodal Grójca), przebudowana na przełomie XIX i XX w. i zniszczona w czasie II wojny światowej synagoga miała na prawo od aron ha-kodesz namalowane na ścianie, rozmieszczone swobodnie po obu stronach okna liczne instrumenty muzyczne, m.in.: skrzypce ze smyczkiem, dwa rogi naturalne zagięte (olifanty), róg naturalny prosty, trójkąt wraz z pręcikiem do uderzania, róg pocztowy w formie waltorniowej (waltornia?) z jednym (?) zwojem, trąbkę z wentylami pistonowymi (co mogą sugerować słabo czytelne poprzeczne kreski na zwoju), dwukrotnie trąbki naturalne z jednym zwojem skrzyżowane z puzonami, klarnet, lirę? (pulpit w kształcie liry?)<sup>59</sup>. Synagoga Ose Tow przy ulicy Szajnochy 6 (obecnie ulica Bankowska) we Lwowie, zbudowana na pocz. XIX w., gruntownie przebudowana w 1857 r. podług projektu architekta Wilhelma Schmidta, została całkowicie zniszczona w czasie II wojny światowej. W zbiorach Muzeum Etnografii i Rzemiosła Artystycznego we Lwowie zachowała się akwarela braci Flek z lat dwudziestych XX w. (nr kat. 17), przedstawiająca dekorację wschodniej ściany synagogi, gdzie w bardzo klasycystycznej „wnęce okiennej” na prawo od aron ha-kodesz przedstawiono grupę instrumentów złożoną ze skrzypiec, kontrbasu, multanki pięciopiszczałkowej, trójkąta, kotła i trąbki naturalnej<sup>60</sup>. Całość, podobnie jak i w synagodze w Nowym Mieście nad Pilicą, sprawia wrażenie dość symbolicznego zestawu, wzorowanego na jakiejś wcześniejszej ilustracji. Dowodzą tego archaiczne już wówczas, poza smyczkowymi, instrumenty. Trójkąt, trąbka, waltornia, puzon i kocioł nawiązują do muzyki (orkiestry) wojskowej lub

<sup>56</sup> Jw., s. 84. Tondo – okrągły obraz, płaskorzeźba lub medalion.

<sup>57</sup> Wacław Husarski: *Kazimierz Dolny*. Warszawa 1957 s. 130, il. 73; Maria i Kazimierz Piechotka: *Bramy nieba...*, jw., s. 387, il. 556.

<sup>58</sup> Maria i Kazimierz Piechotka: *Bramy nieba...*, jw., s. 393, il. 566.

<sup>59</sup> Maria i Kazimierz Piechotka: *Heaven's Gates...*, jw., s. 284, il. 454.

<sup>60</sup> *Kultura Żydów galicyjskich. Ze zbiorów Muzeum Etnografii i Rzemiosła Artystycznego we Lwowie*. Red. Elżbieta Skromak i in. [b.m.] 2006 s. 114; zob. też: Elżbieta Skromak: *Kultura Żydów galicyjskich*. „Podkarpacki Informator Kulturalny” 42 (2006) s. 20.

teatralnej czy symfonicznej. Olifanty<sup>61</sup> (trudno je uznać za przestylizowane szofary) były do renesansu instrumentami myśliwskimi królów i arystokracji. Multanka ma również raczej symboliczne, o wiele bardziej klasyczne („starogreckie”) niż biblijne odniesienia, bowiem brak jest jakichkolwiek dowodów na występowanie fletni Pana w starożytnym Izraelu<sup>62</sup>.

Dość nietypowym przykładem były instrumenty wyrzeźbione na drewnianym aron ha-kodesz w murowanej, tzw. wielkiej synagodze we Włodawie (Lubelskie) z l. 1764–77, której drewniane wyposażenie spłonęło w czasie I wojny światowej. Odrestaurowane po 1920 r.<sup>63</sup>, ponownie spłonęło w 1934 r.<sup>64</sup>. Aron ha-kodesz sprzed ostatniego pożaru miał dwie kondygnacje z wysoką nadstawą na tle okna, pilastrami i bogatą dekoracją, szafą na rodały w dolnej kondygnacji, Tablicami Przykazań na górnej, oskrzydłonej płaskorzeźbami licznych instrumentów muzycznych. Całość przypominała dekorację barokowych, kościelnych chórów i prospektów organowych i, być może, jak w ich przypadku, niektóre z instrumentów to oryginalne egzemplarze, wmontowane w rzeźbę<sup>65</sup>. Były to od lewej u góry: tuba wentylowa, flet poprzeczny skrzyżowany z klarnetem, róg sygnałowy naturalny w formie trąbkowej z jednym zwojem, mandolina (cytara?), bęben (werbel) z pałeczkami, czynele, skrzypce, helikon wentylowy, altówka, trąbka z wentylami obrotowymi, trójkąt, tamburyn, skrzyżowane flety (?), wiolonczela, harfa. Zaawansowanie techniczne instrumentów dętych blaszanych (system wentylowy) potwierdza pochodzenie owej dekoracji (kolażu?), i być może całego aron ha-kodesz z pierwszych dekad XX w. (fotografię wykonano przed 1928 r.).

Wkrótce po ostatnim pożarze wnętrze synagogi we Włodawie odbudowano. Nowy, również dwukondygnacyjny aron ha-kodesz z 1936 r. wykonano z gipsowych odlewów z kolorową polichromią i podobnie ozdobiono instrumentami, choć mniej licznymi, ilustrującymi *Psalm 150* i jego incipit, tym razem na dolnej kondygnacji<sup>66</sup>. W lewym panelu, oskrzydlającym szafę na rodały, umieszczono werbel, triangel, czynele, klarnet (obój?), flet poprzeczny, w prawym – skrzypce, szofar i buławę (?) kapelmistrza. Konstrukcja w miarę precyzyjnie odtworzonego klarnetu i fletu wykazuje cechy pierwszej połowy XIX w. – pojedyncze kłapy (kilka w klarnecie, jedna we flecie), pierścienie z rogu na złączach poszczególnych części przewodu, część ustnikowa fletu wykonana z kości słoniowej. Świadczy to o wykorzystaniu przestarzałego instrumentarium jako modelu. I tu fantazja artysty miała wpływ na zachwianie proporcji poszczególnych segmentów obu instrumentów – zbyt wydłużony dźwięcznik klarnetu, skrócone człony środkowe fletu.

<sup>61</sup> Półkoliście zagięty, bogato rzeźbiony róg wykonany z kła słonia.

<sup>62</sup> Jeremy Montagu: op. cit., s. 54.

<sup>63</sup> Informacje z witryny internetowej Muzeum Pojezierza Łęczyńsko-Włodawskiego we Włodawie, <http://muzeumplw.webpark.pl/>, dostęp sierpień 2006.

<sup>64</sup> Maria i Kazimierz Piechotka: *Bramy nieba...*, jw., s. 370, il. 515.

<sup>65</sup> Jw.; Małgorzata Podlewska-Bem: *Zespół synagogałny we Włodawie*. Włodawa [b.r.] s. 34.

<sup>66</sup> Jw., s. 371, il. 516, 518.

We Włodawie zachowała się też murowana synagoga, zwana małą, zbudowana jeszcze przed 1786 r. i służąca niegdyś również jako miejsce studiów talmudycznych, czyli bet ha-midrász, zanim wybudowano nowy w 1928 r.<sup>67</sup> Synagoga ta, podobnie jak wielka, uległa znacznym zniszczeniom w czasie I wojny światowej i została odbudowana w l. 1915–16. W okresie następnej wojny użytkowana przez Niemców, a po niej przez innych, niezbyt dbałych gospodarzy, została w 1983 r. (już bez dachu) przejęta przez miejscowe Muzeum Pojezierza Łęczyńsko-Włodawskiego i odbudowana<sup>68</sup>. Szczęśliwie przetrwały w niej stare polichromie, w tym, w narożnikach ściany z aron ha-kodesz, wizerunki instrumentów muzycznych – wszystko to jako ilustracja *Psalmu 137*<sup>69</sup>. Przedstawione bardzo dokładnie instrumenty – na narożniku południowym waltornia, trąbka, klarnet i szofar, na północnym instrument smyczkowy, harfa i werbel – pod względem zaawansowania technicznego mogłyby być datowane już na II poł. XIX wieku. Raczej jednak potwierdzają tezę badaczy<sup>70</sup> o wykonaniu (chyba nowych?) dekoracji wnętrza małej synagogi w latach międzywojennych.

Zarówno trąbka (czy raczej skrzydlówka ze względu na znaczną koniczność ostatniej części przewodu, zakończonej dźwięcznikiem), jak i waltornia mają tzw. wentyle obrotowe. Klarnet zaopatrzony jest w kilkanaście klap umieszczonych na słupkach, co również wskazuje na zaawansowany rozwój. Drugie malowidło ma bardziej symboliczny charakter z harfą nawiązującą do mitu króla Dawida. Werbel charakteryzuje się nowoczesną konstrukcją z metalowymi śrubami do napinania membrany. Natomiast instrument smyczkowy symbolizuje zarówno skrzypce, jak i basetłę (czyli wiolonczelę lub kontrabas). Choć dotychczasowi badacze nazywają go wiolonczelą, to nie można się tutaj kierować wzajemnymi proporcjami przedstawionych instrumentów ze względu na wyraźną licentia poetica. Równie duży jak harfa (czyli mógłby być kontrabasem), jest niemal trzykrotnie wyższy od werbla, co wskazywałoby raczej na skrzypce. Stąd wniosek, iż jedynie harfa jest tutaj przedstawiona nieproporcjonalnie do reszty. Z kolei smyczek owych „skrzypiec” ma wyraźnie formę wiolonczelowego lub kontrabasowego. Z wyjątkiem harfy i werbla pozostałe instrumenty zawieszono symbolicznie na gałązkach wierzby wyrastających z obramowania okien, co wskazuje raczej na inspirację *Psalmem 137* niż 150.

W kształcie architektonicznym i dekoracji synagog nawiązywano do Namiotu Przybytku Pańskiego i Świątyni Jerozolimskiej, oraz znajdujących się tam przedmiotów.

<sup>67</sup> Obecnie wszystkie trzy budynki mieszczą Muzeum Pojezierza Łęczyńsko-Włodawskiego, m.in. z ekspozycją judaików w wielkiej synagodze. Jestem niezmiernie zobowiązany dyrektorowi Muzeum Markowi Bemowi za udostępnione materiały, opracowania oraz fotografie.

<sup>68</sup> Małgorzata Podlewska-Bem: op. cit., s. 28–29.

<sup>69</sup> Andrzej Trzcinski: *Zachowane...*, jw., s. 85; Jakub Nastaj: *Stary bet ha-midrász we Włodawie. Próba monografii*. „Zeszyty Muzealne Muzeum Pojezierza Łęczyńsko-Włodawskiego we Włodawie” VIII 1998 s. 20–21, 24.

<sup>70</sup> Małgorzata Podlewska-Bem: op. cit., s. 28; Jakub Nastaj: op. cit., s. 17.

„[W] niezmiennym, zsyntetyzowanym kształcie rzeźbiono na aron ha-kodesz i malowano na ścianach i sklepieniu Tablice Mojżeszowe, świecznik siedmioramienny (menora), stół na chleby pokładne, misę i dzban do umywania rąk, róg barani (szofar), instrumenty muzyczne używane w Świątyni, liść palmowy (hulaw) i owoc etrog, wreszcie kolumny Boaz i Jachin ustawione przed świątynią Salomona. [...] W początkach XVIII w. żydowscy imigranci z Polski wybudowali na terenie Południowych Niemiec kilka niewielkich, nie wyróżniających się wyglądem bóżniczek. [...] Tak zwane polskie bóżniczki w Bechhofen, Horb, Kirchheim i Unterlimpurg rozślawiły polichromie wykonane pomiędzy 1733 a 1740 r. przez Eleazara Zusmana (Sussmana) syna Salomona, kantora z Brodów. [...] Polichromia skromniutkiej bóżniczki w Kirchheim powstała jako ostatnia. Tu też namalowano tablice z napisami, święte miasto, instrumenty muzyczne, bukiety kwiatów, lecz kompozycja całości i wzajemne relacje jej elementów wydają się nieco przypadkowe”<sup>71</sup>.

Z owych „polskich” bóżniczek do dziś cudem przetrwała kopuła synagogi z Horb, obecnie w zbiorach Muzeum Izraela w Jerozolimie. Na jej sklepieniu od strony zachodniej znajduje się barwna polichromia z medalionem podtrzymywanym przez dwa lwy heraldyczne, grające na trąbkach naturalnych z jednym zwojem. Powyżej również dwa szofary zawieszone na ozdobnych złotych łańcuchach<sup>72</sup>. Dekoracja tej synagogi, jak i innych „polskich” na terenach niemieckich, była dziełem wspomnianego już Eleazara Zusmana i jego żony Beli. Choć trąbki namalowano niezbyt realistycznie pod względem konstrukcyjnym (zwój przewodu stanowi zamkniętą elipsę, bez połączenia z resztą instrumentu), to ich dekoracja jest oddana ze szczegółami przypominającymi drogie instrumenty z ośrodka norymberskiego. Są one ozdobione złotymi sznurami zakończonymi chwostami, a kołnierze dźwięczników i guzy łączące poszczególne odcinki przewodu powietrznego puklowanymi i puncowanymi ornamentami. Szofary również mają ozdobne, srebrne okucia na przewodzie powietrznym i dźwięczniku.

W wielu przypadkach dekoracja jest odzwierciedleniem zarówno ówczesnego instrumentarium klezmerskiego, jak i profesjonalnego. Ponownie więc powraca pytanie, co było wzorem dla artysty – instrumenty kapeli dworskiej, czy też tym razem żydowskiej. Typowe dla tej ostatniej cymbały wskazują na instrumentarium klezmerskie. Kapele żydowskie („klezmorim”), m.in. z udziałem kobiet, były notowane już od XV w.<sup>73</sup>. Wzmiankowano je także w Polsce, np. w Krakowie w 1556 r., w Lublinie w 1654 r., we Lwowie, Rzeszowie, Lesznie i Kępnie<sup>74</sup>. W 1595 r. wydano muzykom żydowskim w Krakowie zakaz grania na ulicach po zachodzie słońca<sup>75</sup>. Muzycy żydowscy uzyskali m.in. przywileje w Lesznie w 1691 i 1702 r., w Lublinie w 1654 r. i we Lwowie w 1629 r., kiedy do ich bractwa należeli: Abraham Karpowicz, Jakub Szmuklerz, Lewko Markowicz, Judka Perczyk,

<sup>71</sup> Maria i Kazimierz Piechotka: *Polichromie...*, jw., s. 70, 76, 78.

<sup>72</sup> Maria i Kazimierz Piechotka: *Heaven's Gates...*, jw., s. 141, il. 210, 211.

<sup>73</sup> Alfred Sendrey: op. cit., s. 353.

<sup>74</sup> Jw., s. 358.

<sup>75</sup> Jw.

Mechel Moszkowicz, Zelman Czapnik, Jeruchim Pasamannik (Pasamonnik?), Moszko Abramowicz, Eizyk Bass, Hajzyk Markowicz, Abuś Cymbalista, Baruch Dawidowicz, Chasz Ślepy<sup>76</sup>. W Lublinie w połowie XVII w. starszymi bractwa klezmerów byli Zelig i Manes Moszkowicz<sup>77</sup>. Przed sądem w Wilnie w dn. 11–25 I 1796 r. toczyła się sprawa wytoczona miejscowym muzykom „uzualistom”<sup>78</sup> żydowskim (czyli klezmerom) przez „uzualistów” chrześcijańskich<sup>79</sup>.

Jak już wspomniano, klezmerzy stanowili poważną konkurencję dla miejscowych muzyków chrześcijańskich, co doprowadzało niejednokrotnie do zatargów i prób usunięcia konkurentów na mocy prawa. Oto np. w potwierdzeniu przez króla Stanisława Augusta Poniatowskiego (10 II 1781 r.) statutu nadanego kapeli kolegiackiej i kongregacji muzyków lubelskich przez radę miejską znajduje się następujący punkt dotyczący miejscowych, a przede wszystkim wędrownych klezmerów:

„XIII. Zakazuje się, ażeby serbacy tudzież Żydzi na weselach, ochotach, kolędach, imieninach i innym jakimkolwiek sposobem przeszkodę czynić mogący, ażeby bez odpowiedzi imć pana kapelmajstra grać nie ważyli się pod wolnym zabraniem instrumentów i sekwestracją osób, a osobliwiej przychodnich i w mieście Lublinie nie osiadłych; za oznajmieniem jednak szlachetnemu prezydentowi natenczas rezydencję trzymającemu”<sup>80</sup>.

Zakazywano również muzykom chrześcijańskim grywania na uroczystościach żydowskich, np. w statucie cechu krakowskiego z 1549 r. i później w roku 1582<sup>81</sup>. Nie jest pewne, czy ten ostatni zakaz wynikał z pobudek religijnych, czy też był wynikiem zabiegów tym razem klezmerów w obronie własnego terytorium. Niejednokrotnie obchodzono owe zakazy tymczasowo za odpowiednią opłatą do skrzynki brackiej – chrześcijanie chcący grać na żydowskich uroczystościach – do własnej, a klezmerzy również do tej samej! Opłaty na rzecz chrześcijańskich organizacji muzyków wymuszano od klezmerów m.in. w Przemyślu i w podkrakowskim Kazimierzu<sup>82</sup>.

Klezmerzy często znajdowali uznanie i poparcie u panujących i arystokracji. Na przykład podczas bankietu wydanego we Lwowie w 1638 r. na cześć Władysława IV grała m.in.:

<sup>76</sup> Zbigniew Chaniecki: *Organizacje zawodowe muzyków na ziemiach polskich do końca XVIII w.* Kraków 1980 s. 133, 154.

<sup>77</sup> Jw., s. 154. Nazwiska lub przezwiska poszczególnych muzyków wskazują czasem na ich podstawowy zawód (szmuklerz, czapnik, pasamonnik), instrument, na którym grają (Eizyk Bass, Abuś Cymbalista) lub też ich cechy fizyczne (Chasz Ślepy).

<sup>78</sup> Na ziemiach polskich muzykanci nie należący do cechu i bez wymaganego przez cech wykształcenia. Od ok. poł. XII w. otrzymywali w niektórych miastach przywileje cechowe.

<sup>79</sup> Michał Brensztejn: *Artyści i rzemieślnicy wileńscy*. T. I–II, rps. w Bibliotece Narodowej w Warszawie, sygn. BN II 10648, s. 358.

<sup>80</sup> Jw., s. 141.

<sup>81</sup> Jw., s. 93.

<sup>82</sup> Jw., s. 97.

„żydowska musicorum synagoga symphoniaci de tribu Juda [muzyków synagogi z żydowskiej części miasta] kapela hierozolimitańska. Chciano było Judaisorum istum okraścić, ubrano ich po turecku, po staremu po pogańsku [...] ale król Imć Judaismo wielce additus [przychylny], ucieszył się niesłychanie his delicis [z tych rozkoszy], był wesół ad multam noctem...”<sup>83</sup>.

Również we Lwowie w 1694 r. klezmerzy grali Janowi III Sobieskiemu w dzień jego imienin:

„[...] muzyka francuska królowej jm grała. Potem Żydzi przyszli pana z swoją wiązać, którym kazał dać 20 tal. bitych za to... W wieczór tańce były przy muzyce żydowskiej aż do dwunastej w noc zakończone. W kilka dni później w drodze ze Lwowa, podczas postoju w Wysocku [...] przy wieczerzy królowej jm muzyka żydowska z Rzeszowa grała na cymbałach, która umyślnie tu comparuit”<sup>84</sup>.

O warszawskich kapelach klezmerskich wiadomo, iż towarzyszyły swym rodakom pracującym z pobudek patriotycznych przy kopaniu okopów wokół miasta podczas insurekcji kościuszkowskiej<sup>85</sup>. W tym czasie w całej Polsce działały liczne takie kapele w wielu małych miasteczkach i wsiach, a charakterystycznymi dla nich instrumentami były cymbały i skrzypce<sup>86</sup>.

Najsłynniejszym żydowskim cymbalistą, dzięki uwiecznieniu go przez Adama Mickiewicza w poemacie *Pan Tadeusz*, został Jankiel, który:

„Muzykę znał, sam sływał muzycznym talentem;  
Z cymbałami, narodu swego instrumentem,  
Chadzał niegdyś po dworach i graniem zdumiewał  
I pieśniami, bo biegle i uczenie śpiewał.  
Chociaż Żyd, dosyć czystą miał polską wymowę,  
Szczególniej zaś polubił pieśni narodowe;  
Przywoził mnóstwo z każdej za Niemen wyprawy  
Kołomyjek z Halicza, mazurów z Warszawy;  
Więść, nie wiem czyli pewna, w całej okolicy  
Głosiła, że on pierwszy przywiózł z zagranicy  
I upowszechnił wówczas w tamecznym powiecie  
Ową piosenkę, sławną dziś na całym świecie,  
A którą po raz pierwszy na ziemi Auzonów  
Wygrały Włochom polskie trąby legijonów”<sup>87</sup>.

Cytat jednoznacznie sugeruje, iż Jankiel, obecnie karczmarz i zastępca rabiną w pobliskim Nowogrodku, był uprzednio wędrownym muzykiem, czyli kle-

<sup>83</sup> Ten opis krytycznego świadka uroczystości, przetykany makaronizmami, przytaczam wraz z objaśnieniami za Zbigniewem Chanieckim (op. cit., s. 95).

<sup>84</sup> Jw.

<sup>85</sup> Jw., s. 97.

<sup>86</sup> Jw.

<sup>87</sup> Adam Mickiewicz: *Pan Tadeusz*. Ks. IV *Dyplomatyka i łowy*, w. 241–254, zob. np. wyd. pod red. Juliana Krzyżanowskiego i Komitetu Redakcyjnego. Warszawa 1955 t. IV s. 109.

zmerem. Zaświadcza też o wszechstronnych umiejętnościach klezmerów, a także o pełnionej przez nich roli katalizatora w procesie przenikania prądów kulturowych pomiędzy różnymi regionami<sup>88</sup>. W owej stworzonej w latach pisania poematu (1832–33) wzorcowej figurze zawarł poeta znane sobie postaci słynnych wówczas klezmerów – wirtuozów cymbałów. Jednym z nich był wędrowny litewski muzyk Jankiel Lieberman zwany Cymbalistą, później karczmarz, poznany w 1830 r. w Petersburgu. Drugi to niezrównany Mordko Fajerman (1810–80), wykonawca m.in. mazurków i polonezów, bardzo popularny niegdyś w Warszawie. Jeszcze inny słynny w całej Europie wirtuoz – tym razem ksylofonu – to Józef Michał Guzików, urodzony w rodzinie muzyków w Szklowie w 1809 r. (zmarł na gruźlicę w 1837 r. w Akwizgranie), który zaczynał karierę jako klezmer. Od roku 1834 koncertował w Odessie, Lwowie, Kijowie, Krakowie, w 1836 r. w salonach i na dworze w Wiedniu (zachwycił się nim m.in. Lipiński, Chopin, Mendelssohn i Liszt, a także panie – moda na damską wersję pejsów powstała w Paryżu pod nazwą *coiffure à la Gusikov*)<sup>89</sup>.

Muzeum Izraela w Jerozolimie ma w swoich zbiorach akwarelę z 1830 r. przedstawiającą kapelę klezmerską z terenów Polski, ubraną w tradycyjne stroje z długimi chałatami. Składa się na nią czterech muzyków grających na kontrabasie, czynelach, cymbałach i skrzypcach<sup>90</sup>. Muzeum Żydowskie w Pradze czeskiej posiada z kolei ceramiczny dzban z 1836 r. z Mikulowa na Morawach. Dzbany jest ozdobiony niemal identycznymi wizerunkami muzyków żydowskich, grających na czynelach, kontrabasie i cymbałach<sup>91</sup>. Dowodzi to stosowania w tym okresie podobnej obsady instrumentalnej w orkiestrach klezmerskich w całej środkowej i wschodniej Europie. Działalność muzyków żydowskich w Pradze czeskiej znana jest już od XIV wieku. Wiadomo np., że Żydzi grali między innymi na weselu Petra Voka z Rožemberga w 1580 r., jednak dopiero w XVII w. utworzyli własny cech<sup>92</sup>. Arcybiskup Pragi zatwierdził w czerwcu 1641 r. przywilej przyznany cechowi w 1640 r., pozwalający im grać na chrzcinach i weselach u chrześcijan. Po wieloletnich protestach muzyków chrześcijańskich arcybiskup wycofał ostatecznie w 1644 r. ten przywilej, a nawet zabronił klezmerom grać w chrześcijańskich domach w niedziele i święta. Niewiele to pomogło skoro cech muzyków chrześcijańskich protestował ponownie w l. 1648, 1650 i 1651, ostatnim razem wsparty nawet przez cech organistów kościelnych (do kwestii organów w synagogach powrócę w dalszej części tekstu). Nie wiadomo, kto popierał klezmerów,

<sup>88</sup> Zob. też: Jerzy Chaciński: *Ludowa pieśń żydowska – pomiędzy religią a apoteozą życia w „Sztetl”*. W: *Po żydowsku...*, jw. (zob. przyp.7), s. 140.

<sup>89</sup> Henry Sapoznik: *Klezmer! Jewish Music from Old World to our World*. New York 1999 s. 1–5.

<sup>90</sup> *The Jewish World. Revelation, Prophecy and History*. Red. Elie Kedourie. London 1979 s. 83, il. 39.

<sup>91</sup> Dana Veselská: *Svatební obřady aškenázských Židů – historie a současnost*. „Folia Ethnographica. Supplementum ad Acta Musei Moraviae” XL 2006 s. 112. Na niewidocznej na ilustracji części dzbanu znajduje się zapewne wizerunek skrzypka lub klawecisty.

<sup>92</sup> Aron Marko Rothmüller: *The Music of the Jews*. London 1953 s. 98.

ale w październiku 1651 r. arcybiskup Pragi ponownie przyznał im przywilej gry na chrześcijańskich świętach rodzinnych oraz w niedziele i święta<sup>93</sup>.

Najstarszy zachowany zapis o używaniu cymbałów przez wędrownych muzyków żydowskich pochodzi z 1694 r.<sup>94</sup>. Niejaki Chaim, cymbalista z Polski, służył w niemieckiej armii Wallensteina i zginął w czasie wojny trzydziestoletniej w 1637 r.<sup>95</sup>. Ale skrzypce, kontrabas, a później i klarnet należały także do wyposażenia wielu takich kapel od stuleci. Np. miedzioryt z około 1716 r.<sup>96</sup> przedstawia prowadzoną ulicami Frankfurtu nad Menem pannę młodą pod baldachimem, wraz z orszakiem gości weselnych, poprzedzaną przez czterech muzyków grających na cymbałach, parze skrzypiec i basetli<sup>97</sup>. Najczęściej jednak kapela ograniczała się do dwojga skrzypiec i basetli, jak widać to np. na miedziorycie przedstawiającym orszak weselny z 1717 r. w Furth (w górnej części mężczyźni z panem młodym, w dolnej panna młoda z zasłoniętą twarzą, z dwoma pannami po bokach i orszakiem mężatek z tyłu)<sup>98</sup>.

W przypadku dekoracji synagogałnych wątpliwości nasuwają instrumenty dęte, które z pewnością były w tym czasie rekwizytami głównie dworskimi i wojskowymi, ale czy tylko? W XVI i XVII w. muzyków i śpiewaków żydowskich notowano przy różnych okazjach w całej Europie. W samej tylko Pradze czeskiej witali w 1512 r. wkraczającego do miasta króla Ludwika II psalmami z towarzyszeniem instrumentów<sup>99</sup>. Tamże w procesji z okazji koronacji cesarza Austrii Leopolda I w 1678 r. uczestniczyli m.in.: kobieta cymbalistka wraz z dwoma skrzypkami, klawesynista z dwoma skrzypkami, grający na portatywie akompaniującym muzykom, dwu innych z portatywami towarzyszących trzem chórom, trzech trębaczy. Poza tym wzdłuż trasy były rozmieszczone trzy grupy po pięciu trębaczach wraz z kotlistami<sup>100</sup>. W innej procesji w 1741 r. odnotowano m.in. fagot<sup>101</sup>, a w jeszcze innej

<sup>93</sup> Alfred Sendrey: op. cit., s. 352–353.

<sup>94</sup> Abraham Zevi Idelsohn: *Jewish Music in its Historical Development*. New York 1975 s. 457–458.

<sup>95</sup> Jw., s. 455.

<sup>96</sup> Johann Jacob Schudt: *Jüdisches Frankfurter und Prager Freuden-Fest...* Frankfurt am Mayn 1716, przedruk w: tegoż: *Jüdische Merckwürdigkeiten vorstellende was sich curieuses und denckwürdiges in den neuen Zeiten bey einigen Jahrhunderten mit denen in alle IV. Teile der Welt sonderlich durch Teutschland zerstreuten Juden zugetragen. Samt einer vollständigen Franckfurter Juden-Chronick/Darinnen der zu Franckfurt am Mayn wohnenden Juden....* T. IV Frankfurt und Leipzig 1717, reprint: Berlin 1922 s. 2709, zob. też niżej Aneks, il. 10.

<sup>97</sup> W ramach restrykcji w wielu niemieckich miastach ograniczano w tym czasie wielkość kapel żydowskich do trzech osób (czterech jedynie na weselach), zaś we Frankfurcie do czterech osób, ale z kolei tu zakazano grać klezmerom po północy, zob.: Abraham Zevi Idelsohn: op. cit., s. 457.

<sup>98</sup> Paul Christian Kirchner: *Jüdisches Ceremoniell. Beschreibung jüdischer Feste und Gebräuche*. Erfurt 1717 s. 178–179, ryc. 21, zob. też niżej Aneks, il. 11.

<sup>99</sup> Alfred Sendrey: op. cit., s. 350.

<sup>100</sup> Jw.

<sup>101</sup> Jw., s. 351. Muzeum Żydowskie w Pradze posiada rycinę przedstawiającą karnawałową procesję społeczności żydowskiej z 1741 r., z okazji narodzin późniejszego cesarza Józefa II. I tym razem pokazano licznych muzyków, ale ich instrumenty często były zbyt fantazyjne (np. trąby z nieproporcjonalnie dużymi dźwięcznikami), zob.: Milada Vilímková: *Die Prager Judenstadt*. Hanau 1990 s. 48 il. 24.

grano na dziewiętnastu trąbkach (być może rozstawionych wzdłuż całej trasy), ośmiorgu skrzypcach, czterech waltorniach i kotłach, oprócz innych instrumentów, w tym portatywu<sup>102</sup>. W Muzeum Żydowskim w Pradze zachowały się cztery kolorowe miniatury przedstawiające pieszych muzyków żydowskich z procesji w 1741 r., z różnych kapel, w tym grającego na pozytywie (trzymanym przez dwie osoby po bokach), na fagocie, dwu trębaczy oraz typowo klezmerski skład: skrzypek, basista i klawecista<sup>103</sup>.

W wielu praskich synagogach, prawie od początków istnienia tu społeczności żydowskiej, notowano organy. Synagoga Pinkasa, zbudowana na przełomie XIII/XIV w. była pierwszą, w której stosowano portatyw w czasie obrzędów. Po pożarze dzielnicy żydowskiej w 1689 r. zniszczone organy zastąpiono nowymi, które przetrwały do połowy XVIII w. i były używane przy radosnych uroczystościach, m.in. podczas procesji. Tzw. Staranowa synagoga miała również od dawna organy. Po pożarze miasta ufundowano w niej nowe w roku 1716. W synagodze Meisela zainstalowano organy zbudowane przez rabina (i organmistrza) Majera Mahlera za ponad 400 guldenów. Przed nabożeństwem piątkowym (szabasowym) wykonywano na nich muzykę instrumentalną z towarzyszeniem innych instrumentów strunowych i śpiewaków<sup>104</sup>. Podobne instrumentalne preludia przed nabożeństwem odnotowano na terenach niemieckich w synagodze w Ratyzbonie w 1689 r.<sup>105</sup>. Powyższe fakty rodzą pytanie, czy zgodnie z tradycją organy były instrumentem wyłącznie „chrześcijańskim” i „kościelnym”. W XIX w. powróciły do synagog, przede wszystkim w gminach reformowanych na terenie Niemiec<sup>106</sup>, a także w Polsce (Warszawa).

Johann Jacob Schudt, rektor gimnazjum we Frankfurcie nad Menem, chrześcijanin, który z podziwem opisywał poziom muzyki synagogalnej w Pradze czeskiej w swoim dziele na temat żydowskich obyczajów, zamieścił nie tylko wspomnianą już rycinę z pochodu weselnego w swym rodzinnym mieście, ale także opis oraz ilustrację procesji społeczności żydowskich w obu miastach, odbytych 18 V 1716 r. na cześć narodzin w Wiedniu księcia Leopolda, syna Karola, cesarza Austro-Węgier<sup>107</sup>. Przedstawiona na miedziorycie procesja frankfurcka była raczej skromna, choć tym razem wyjątkowo z większą niż zazwyczaj liczbą muzyków<sup>108</sup>. Oprócz kwartetu z cymbałami, dwójgiem skrzypiec i basetlą w pierwszym rzędzie kroczą za nimi kolejni czterej muzycy, z których trzech bliźsi to klaweciści.

<sup>102</sup> Jw., s. 353.

<sup>103</sup> <http://www.klezmer.nu/historik.htm>, dostęp listopad 2005. Miniatury są wyraźnie wzorowane na postaciach z ryciny z 1741 r. (zapewne tego samego autora) z podobnie niedoskonale przedstawionymi niektórymi instrumentami, np. fagot zamiast dwu rur ma pojedynczą o zbyt dużym – jak na instrument dęty drewniany – przekroju.

<sup>104</sup> Alfred Sendrey: op. cit., s. 349–350.

<sup>105</sup> Jw., s. 350.

<sup>106</sup> Zob. też: Tina Frühauf: *Orgel und Orgelmusik in deutsch-jüdischer Kultur*. Hildesheim, Zürich, New York 2005.

<sup>107</sup> Johann Jacob Schudt: *Jüdische Merckwürdigkeiten...*, jw., s. 2749, zob. też niżej Aneks, il. 9.

<sup>108</sup> Por. przyp. 60.

Nie widać, na czym grał czwarty muzyk, być może na bębnie. Wspomniane wcześniej restrykcje spowodowały zmniejszenie liczby klezmerów we Frankfurcie i na potrzeby procesji najęto muzyków żydowskich z pobliskiego Offenbachu<sup>109</sup>.

Procesja w Pradze miała bardziej karnawałowy charakter, jako że było to Święto Radości<sup>110</sup>. Wystawiono łuk triumfalny, a w pochodzie uczestniczyli m.in. błazen w kostiumie pocztyliona na koniu, obwieszony praskimi rogami i dmący w takowy zamiast w róg pocztowy, trzech satyrów ciągnących wóz z beczką, na której siedzi Bachus, dwóch „żółtych” Murzynów prowadzących strusie, indiański książę na koniu w towarzystwie sześciu nagich, zbrojnych w łuki i strzały paziów, dwu mężczyzn na szczudłach przebranych za kapłana Aarona ze Starym Testamentem i jego pomocnika, cyrulicy ze swymi narzędziami, aptekarze z aptekarskimi księgami, rzeźnicy, zaprzysiężeni pisarze, którym spod płaszczy wystawały pióra do pisania, nawoływacz do modlitwy (szul-klaper) ze złotym młotkiem, nauczyciele z uczniami i wielu innych.

Muzyczną część pochodu stanowili m.in. grający na skrzypcach karzeł, grupa muzyków z waltorniami i szałamajami (obojami?), śpiewająca i grająca arię na cześć nowo narodzonego księcia grupa muzyków z młodym skrzypkiem niesionym na ramionach, śpiewacy synagogalni wykonujący psalmy z towarzyszeniem niesionego przez nich pozytywu, chór trąbek i kotłów, śpiewający kantor, muzycanci towarzyszący grupie rzeźników, księżniczka grająca na dużym pozytywie w asyście damy dworu grającej na skrzypcach i dwóch innych na harfach, nauczyciel tańca, wachmistrz z dwoma trębaczami w orszaku, konni huzarzy poprzedzani trębaczem, dwie grupy trębaczy i kotlistów, chłopskie wesele z towarzyszącymi mu skrzypkami, piszczkami (flety?, klarnety?), lirnikami (?) i dudziarzami, które kontynuowano do późnego wieczora przy przyjemnej muzyce. Na dachu domu medyka umieszczona była altana, w której zespół kotlistów i trębaczy, a także zwykła kapela, grały również jeszcze przez następne dwa dni.

Cała ta procesja nie zmieściła się na zachowanym miedziorycie<sup>111</sup>. Widać m.in. na samej górze, jako drugiego, na koniu, wspomnianego już pocztyliona dmącego w „rogal”. Z kolei w drugim rzędzie od dołu, za olbrzymim Aaronem widoczna jest grupa czterech trębaczy, za nimi czterech muzyków, z których pierwszy z lewej gra na cymbałach, a instrumenty pozostałych nie są widoczne. W dolnym rzędzie w centrum można domyślać się grupy śpiewaków (synagogalnych?) z nutami, a w prześwicie bramy triumfalnej widoczne są dźwięczniki trzech trąb oraz dobosz uderzający pałkami w parę kotłów na plecach poprzedzającego go pomocnika. W bocznym prześwicie bramy triumfalnej można dostrzec również muzyków grających na instrumentach dętych.

<sup>109</sup> Alfred Sendrey: op. cit., s. 357.

<sup>110</sup> Johann Jacob Schudt: *Jüdische Merckwürdigkeiten...*, jw., s. 2802–09. Jestem niezmiernie wdzięczny Jerzemu M. Michałakowi z Gdańska za pomoc w tłumaczeniu i interpretacji opisu.

<sup>111</sup> Jw., s. 2749. Muzeum Żydowskie w Pradze posiada w zbiorach inną rycinę przedstawiającą obszerniej paradę z 1716 roku. Cytowane przez Schudta opisy odnoszą się do tej właśnie ilustracji, zob.: Milada Vilímková: op. cit., s. 47 il. 23.

Choć brak bardziej szczegółowych, bezpośrednich informacji na temat instrumentów używanych przez kapele na ziemiach polskich, możemy stwierdzić, iż ich przedstawienia w dekoracji zarówno synagog, jak i nagrobków owo instrumentarium w znacznym stopniu odzwierciedlały. Podstawowym zestawem były cymbały, klarnet, basetla i skrzypce, a wśród nich te ostatnie najbardziej reprezentatywne i uniwersalne. Dlatego też na większości figuralnych przedstawień „nad brzegami Babilonu” na wierzbach wiszą właśnie skrzypce, a nie opiewane w oryginalnym tekście harfy. Równie popularnym instrumentem kapeli były cymbały, choć trudniej je „zawiesić” na wierzbowych witkach. Inne instrumenty, przedstawiane na dyskutowanych fragmentach dekoracyjnych wystroju synagog i macew, poza typowo figuralnymi, już „przestarzałymi” (lira, multanka, wiola), mogą odzwierciedlać instrumentarium większych zespołów klezmerskich wykonujących wszelkiego typu repertuar. Przykładem na to jest wspomniany już aron ha-kodesz synagogi we Włodawie, gdzie około siedemnastu różnych instrumentów sugeruje orkiestrę zarówno klasyczną, jak i wojskową z przełomu XIX i XX wieku. Jedynym zachowanym materialnym dowodem istnienia takich kapel są zdjęcia archiwalne zespołów żydowskich ze wschodnich ziem polskich i graniczących z nimi litewskich i ukraińskich, a także ich archiwalne nagrania, dokonane w pierwszych dekadach XX stulecia.

YIVO Institute for Jewish Research<sup>112</sup> w Nowym Jorku posiada m.in. fotografię z ok. 1900–05 r. przedstawiającą jedenastoosobową kapelę Altera Goizmana z Chudnowa na Wołyniu (obecnie Chudniv na Ukrainie)<sup>113</sup>. Jej obsada to czworo skrzypiec, kontrabas, flet poprzeczny, klarnet, dwie trąbki, puzon i bęben. Inne zdjęcie z 1912 r. pokazuje ośmioosobową kapelę rodziny Faustów z Rohatynia w Galicji, grającą na dwojgu skrzypiec<sup>114</sup>, altówce, kontrabasie, flecie poprzecznym, trąbce, klarnecie i jakimś niewidocznym instrumencie<sup>115</sup>. Na fotografii kapeli rodziny Spielmanów z Ostrówka (?) w ówczesnej guberni radomskiej z 1905 r.<sup>116</sup> widocznych jest czternastu muzyków grających na czworgu skrzypiec, wiolonczeli, kontrabasie, bębnie, dwu fletach poprzecznych, dwu klar-

<sup>112</sup> Żydowski Instytut Naukowy (znany też jako Instytut Badań nad Kulturą i Językiem Żydów), założony w 1925 r. w Berlinie (m.in. z udziałem Alberta Einsteina i Zygmunta Freuda), z siedzibą w Wilnie, od 1940 r. w Nowym Jorku.

<sup>113</sup> Henry Sapoznik: *The Complet Klezmer*. New York 1988 s. 63; zob. też zdjęcie we wkładce tekstowej (s. 3) płyty *Klezmer Music 1910–1942*. [Nagranie z materiałów YIVO Archives wraz z omówieniem Henry Sapoznik]. Folkway Records, FSS 34021.

<sup>114</sup> Ze względu na złą jakość fotografii trudno rozróżnić, czy któryś z instrumentów smyczkowych był altówką, która, choć rzadko, bywała czasem używana przez większe zespoły klezmerskie.

<sup>115</sup> Dawid, Icyk Hersz, Jankiel, Mautra Szmiel i Mojżesz Faustowie oraz Mendel Bass, Wolf Zimble i nieznana z nazwiska (i instrumentu) osoba. Zdjęcie na obwolucie i wkładce tekstowej (s. 1) płyty *Klezmer Music 1910–1942* (jw.), [www.shtetlinks.jewishgen.org/rohatyn/RohatynBusiness.htm#MUSICIANS](http://www.shtetlinks.jewishgen.org/rohatyn/RohatynBusiness.htm#MUSICIANS), dostęp 24 VII 2006.

<sup>116</sup> Henry Sapoznik: *The Complet Klezmer*. Jw., s. 51; zob. też zdjęcie na obwolucie płyty CD *Klezmer! Jewish Music From Old World To Our New World* (Yazoo 7017).

netach, dwu trąbkach i puzonie. W archiwach YIVO znajduje się też zdjęcie nieznanej kapeli klezmerskiej z Rosji, prawdopodobnie sprzed I wojny światowej, a więc być może ze wschodnich terenów dawnych ziem polskich<sup>117</sup>. Składa się ona z dziewięciu muzyków grających na bębnie, trojgu skrzypiec, klarnecie, trąbce, kornecie, sakshornie barytonowym i tubie. Z kolei fotografia z lat międzywojennych chasydzkiej orkiestry z Nowego Dworu koło Warszawy, pod dyрекcją niejakiego Spielfidela, przedstawia dziesięciu muzyków, z których pięciu trzyma skrzypce, pozostali wiolonczelę, trąbkę (kornet?) i puzon (dwa bez instrumentów)<sup>118</sup>. W USA do najpopularniejszych w tym czasie należała orkiestra Abe Schwartza (urodzonego w Rumunii skrzypka i kompozytora), złożona z emigrantów z Europy Wschodniej i Środkowej, która na fotografii katalogu wytwórni płytowej Columbia z 1921 r. składała się z dwunastu muzyków (dwoje skrzypiec, flet, klarnet, dwie trąbki, dwa puzony, tuba, perkusja, fortepian)<sup>119</sup>. Tutaj wyraźnie przeważały instrumenty dęte.

Na żadnym ze wspomnianych zdjęć kapel nie widać cymbałów. Występują one jedynie na niedatowanej fotografii, również z archiwum YIVO<sup>120</sup>, prawdopodobnie pochodzącej jeszcze z końca XIX wieku. Przedstawia ona tradycyjną kapelę Jankewa (Jankiewa, Jakuba) Cymbalisty z Przemyśla, złożoną z czterech skrzypków, basetlisty (wiolonczela?) i cymbałów. Cymbały zaczęły znikać z orkiestr klezmerskich pod koniec XIX w., podczas gdy obsada rozrastała się, głównie w grupie instrumentów dętych i smyczkowych, do dwunastu–piętnastu muzyków<sup>121</sup>. O wielkich umiejętnościach i możliwościach klezmerskich skrzypków może świadczyć znaczny wzrost liczby żydowskich wirtuozów tego instrumentu na początku XX w., od kiedy to zaczęto przyjmować Żydów do szkół muzycznych i konserwatoriów. Choć początkowo w muzyce klezmerskiej dominowały instrumenty strunowe, istotne znaczenie miał też rozwój techniczny klarnetu na początku XIX w., a potem instrumentów dętych blaszanych pod koniec stulecia<sup>122</sup>. Te ostatnie były prawdopodobnie przeniesione do kapel przez muzyków grających w orkiestrach dętych podczas służby wojskowej. Z drugiej strony bardziej zróżnicowane instrumentalnie zespoły tworzone na potrzeby powstałych i rozwijających się od ostatnich dekad XIX w. licznych teatrów żydowskich. W ich repertuarze przeważały produkcje wodewilowe, a więc wymagające muzycznego akompaniamentu,

<sup>117</sup> Zob. s. 25 omówienia płyty CD *Oytsres-Treasures, Klezmer Music 1908–1996* (Wergo LC 06356), zob. też omówienie płyty CD *Klezmer Pioneers. European and American Recordings 1905–1952* (Rounder CD 1089).

<sup>118</sup> Isachar Fater: *Muzyka żydowska w okresie międzywojennym*. Warszawa 1997 s. 204.

<sup>119</sup> Tekst omówienia płyty *Klezmer Music 1910–1942* (jw., s. 16).

<sup>120</sup> Omówienie płyty CD *Klezmer Pioneers* (jw.).

<sup>121</sup> Walter Zew Feldman: tekst omówienia płyty *Klezmer Music 1910–1942* (jw., s. 5).

<sup>122</sup> Miles Krassen: [hasło] *Klezmer Music*. W: *American Folklore*. Red. Jan Harold Brunvand. New York, London 1996 s. 422.

uwertur i wszelkiego rodzaju interludów<sup>123</sup>. Na przykład 26 IV 1910 r. zarejestrowano w lwowskiej wytwórni Favorite Record (nagrania nr 1-23236 i 1-23237) uwerturę do sztuki Icchaka Lejba Pereca *Die drei matunes (Trzy prezenty)* w wykonaniu orkiestry miejscowego Teatru Żydowskiego. Autorem muzyki i dyrygentem był Chone Wolfstał, uprzednio m.in. klezmer w kapeli Braci Wolfstał, a także dyrygent opery w czasie I wojny światowej w Wiedniu<sup>124</sup>.

Podobnie rozbudowana kapela (nawet z fletem piccolo), pod nazwą Żydowskiej Orkiestry Weselnej, prowadzona przez niejakiego Backa, została zarejestrowana w Warszawie (?) około 1911–12 r. przez wytwórnię Kalliope/Stella Koncert Rekord (nr nagrania 13039)<sup>125</sup>. Inna, mniejsza, znana z bardzo licznych nagrań w Warszawie, to Rumuńska Orkiestra W. Belfa (klarnet, dwoje skrzypiec, fortepian)<sup>126</sup>, zarejestrowana na płycie Stella Koncert Rekord w 1912 r. (nr nagrania 13928)<sup>127</sup> i co najmniej sześćdziesiąt razy na płytach Syrena Record, m.in. w kwietniu 1912 r.<sup>128</sup>, od maja do sierpnia 1912 r.<sup>129</sup>, na przełomie 1912/13<sup>130</sup> i 1913/14 r.<sup>131</sup>. Wytwórnia ta rejestrowała również inne „rumuńskie” zespoły z podobnym repertuarem, np. anonimową Rumuńską Orkiestrę na nagraniach nr 3078–89 z marca 1913 r.<sup>132</sup>, Rumuńską Orkiestrę Mihaia Vitesco na przełomie 1913/14 r.<sup>133</sup>, czy też, już chyba nie rumuńską ale z podobnym repertuarem Orkiestrę P. Grancowa w czerwcu 1910 r.<sup>134</sup>.

\* \* \*

Zachowane ślady działalności muzyków żydowskich na ziemiach polskich są bardzo skąpe i mało przebadane. A przecież instrumenty odwzorowywane na macewach i dekoracjach synagog to nie tylko świadectwo tych używanych przez klezmerów, ale i odzwierciedlenie instrumentarium stosowanego tutaj w danym okresie<sup>135</sup>. Z pewnością pozostały jeszcze nie przebadane pod tym kątem zachowane na ziemiach polskich archiwa związane ze społecznością żydowską (więk-

<sup>123</sup> W XX w. zespoły takie znalazły zatrudnienie również przy nagrywaniu muzyki do licznie produkowanych w Polsce filmów o tematyce żydowskiej.

<sup>124</sup> Płyta CD *Oytsres-Treasures* (jw.), ścieżka 1, tekst omówienia s. 5–6; zob. też: Isachar Fater: op. cit., s. 317.

<sup>125</sup> Tekst omówienia płyty CD *Oytsres-Treasures* (jw.) s. 8.

<sup>126</sup> Do dziś cieszy się znaczną popularnością wśród kolekcjonerów muzyki klezmerskiej.

<sup>127</sup> [www.muziker.org/resrec/details.html#belf](http://www.muziker.org/resrec/details.html#belf), dostęp 24 VII 2007.

<sup>128</sup> Tomasz Lerski: *Syrena Record, pierwsza polska wytwórnia fonograficzna 1904–1939*. New York, Warszawa 2004 s. 211; zob. też CD *Oytsres-Treasures* (jw.), nagranie nr 11090 (*Na rasv'et'e*), ścieżka 5.

<sup>129</sup> Tomasz Lerski: op. cit., s. 218.

<sup>130</sup> Jw., 229; zob. też CD *Oytsres-Treasures* (jw.), nagranie nr 13078 (*Platch Yevreia*), ścieżka 5.

<sup>131</sup> Tomasz Lerski: op. cit., s. 182.

<sup>132</sup> Jw., s. 181.

<sup>133</sup> Jw., s. 182.

<sup>134</sup> Jw., s. 192.

<sup>135</sup> Jarosław Chaciński: op. cit.

szość w języku hebrajskim lub żydowskim), żydowska i hebrajska prasa ubiegłych stuleci czy też twórczość epistolograficzna w różnych językach, nawiązująca do ziem polskich. Podobną kwerendę warto by przeprowadzić w archiwach fotograficznych. Nie podjęto też dotąd rozpoznania pod tym kątem archiwalnych materiałów zebranych przez etnografów, etnologów i etnomuzykologów w ubiegłych dwu stuleciach. Być może znajdują się one na przykład w nie opublikowanej dotąd części spuścizny po Oskarze Kolbergu. Na podobną kwerendę czeka olbrzymie archiwum zgromadzone przez YIVO w Nowym Jorku, Muzeum Izraela w Jerozolimie, a także przez Żydowski Instytut Historyczny w Warszawie. Omówiona powyżej, zaledwie zarysowana problematyka tematu, jest zapowiedzią niezmiernie interesującej i bogatej spuścizny kulturowej oczekującej na odkrycie, ważnej zarówno dla żydowskiej, jak i polskiej historii kultury muzycznej.



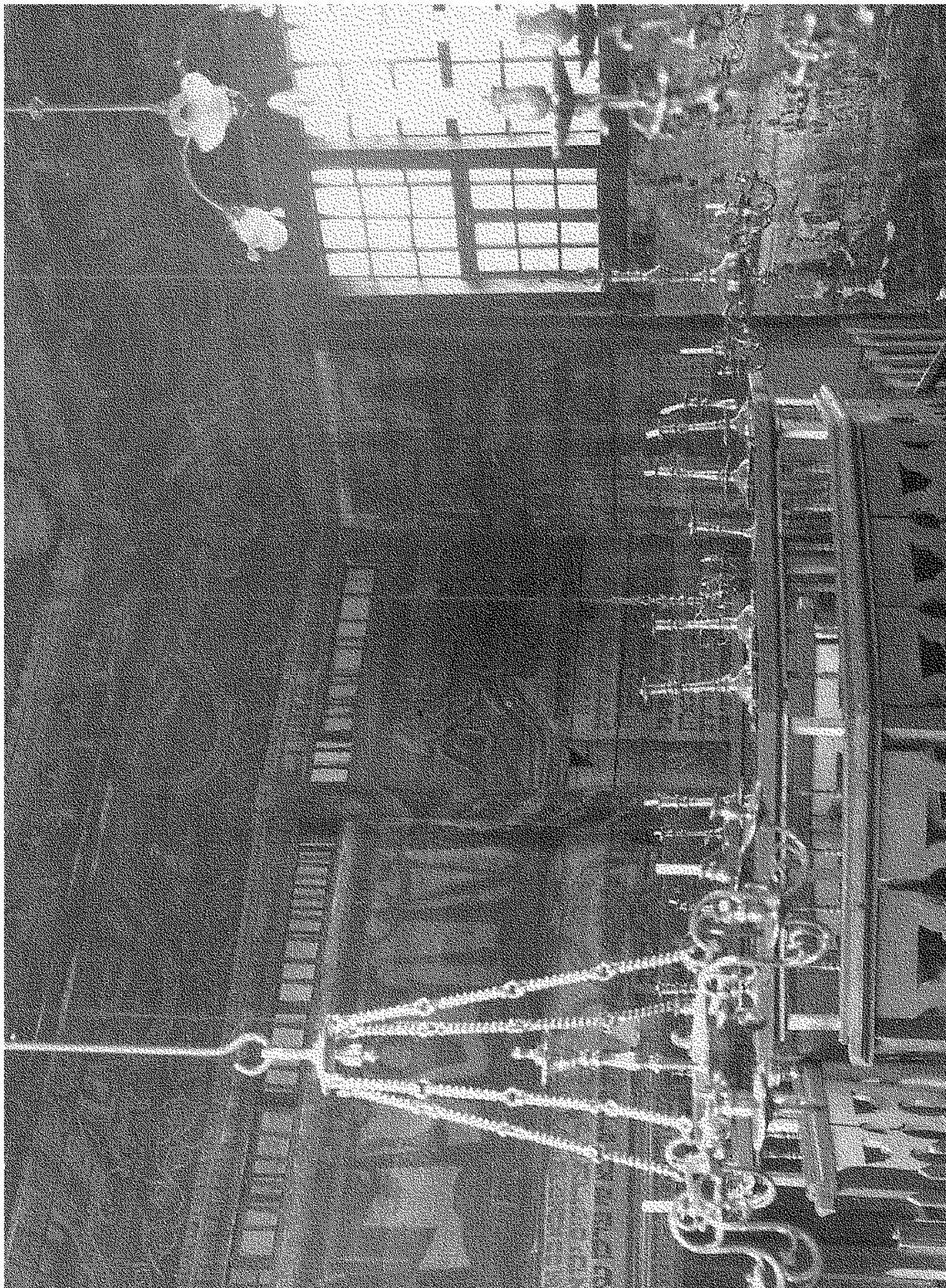
Il. 1. Chęciny (Kieleckie), synagoga, fragment polichromii ilustrującej incipit *Psalmu 137*. Fot. Tadeusz Przypkowski, 1946. Zbiory IS PAN, nr kliszy 22845.



II. 2. Włodawa, synagoga, drewniany aron ha-kodesz z ok. 1920–34 roku.  
Fot. autor nieznany. Zbiory IS PAN, nr kliszy 13459.



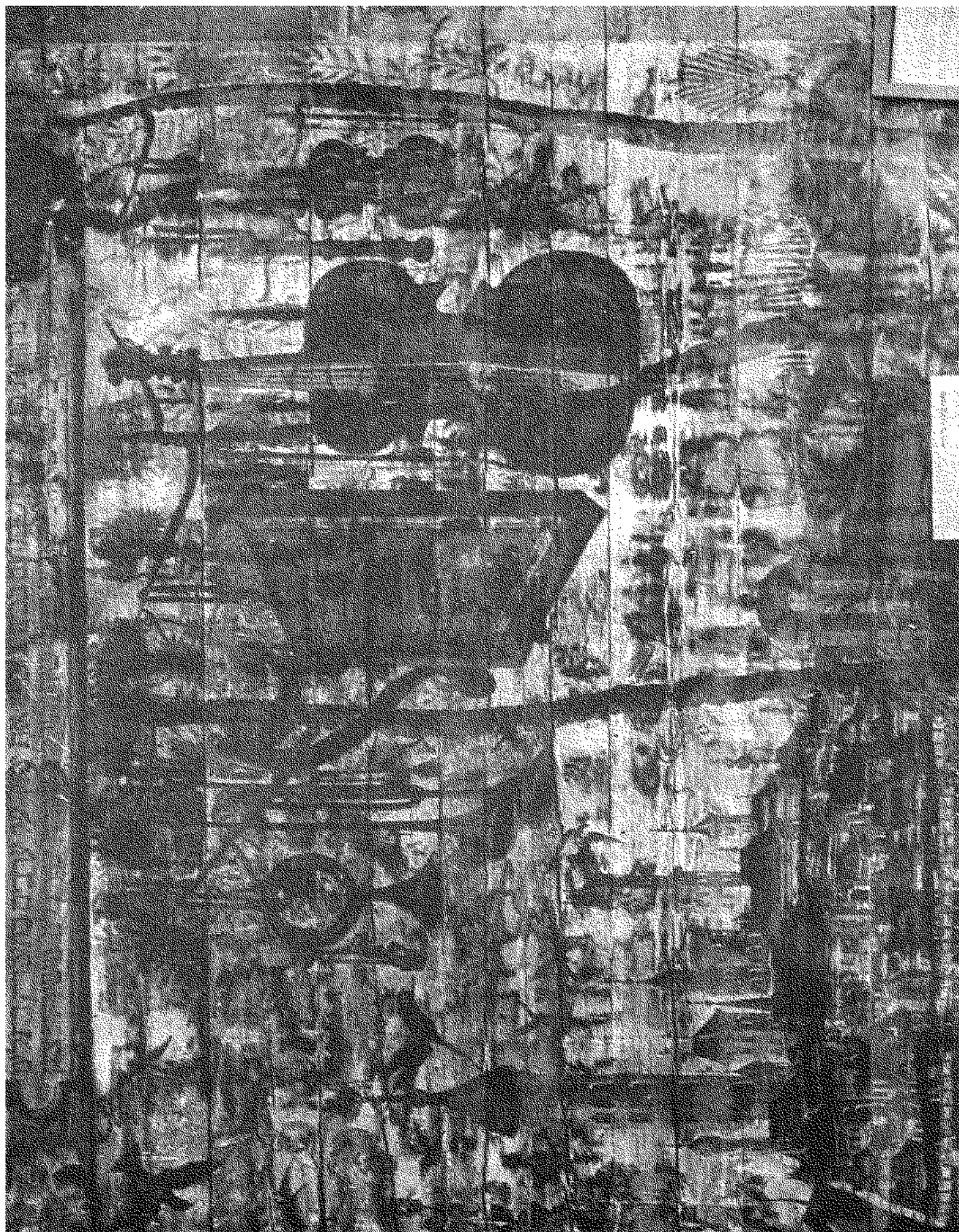
Il. 3. Nowe Miasto nad Pilicą, synagoga przebudowana na przeł. wieku XIX/XX.  
Fot. Monika Moraczewska, 1938. Zbiory IS PAN, nr kliszy 18305.



Il. 4. Żydaczów, pow. Stanisławów, synagoga z roku 1742. Fot. S. Zajczyk, przed 1939 r., repr. Stanisław Stępniewski, 1990. Zbiory IS PAN, nr kliszy 1604046.



Il. 5. Mogielnica, synagoga z II poł. XIX w., odnawiana w latach dwudziestych.  
Fot. S. Zajczyk, reprodukcja Jan Świdorski. Zbiory IS PAN, nr kliszy 6970, repr. nr 141877.



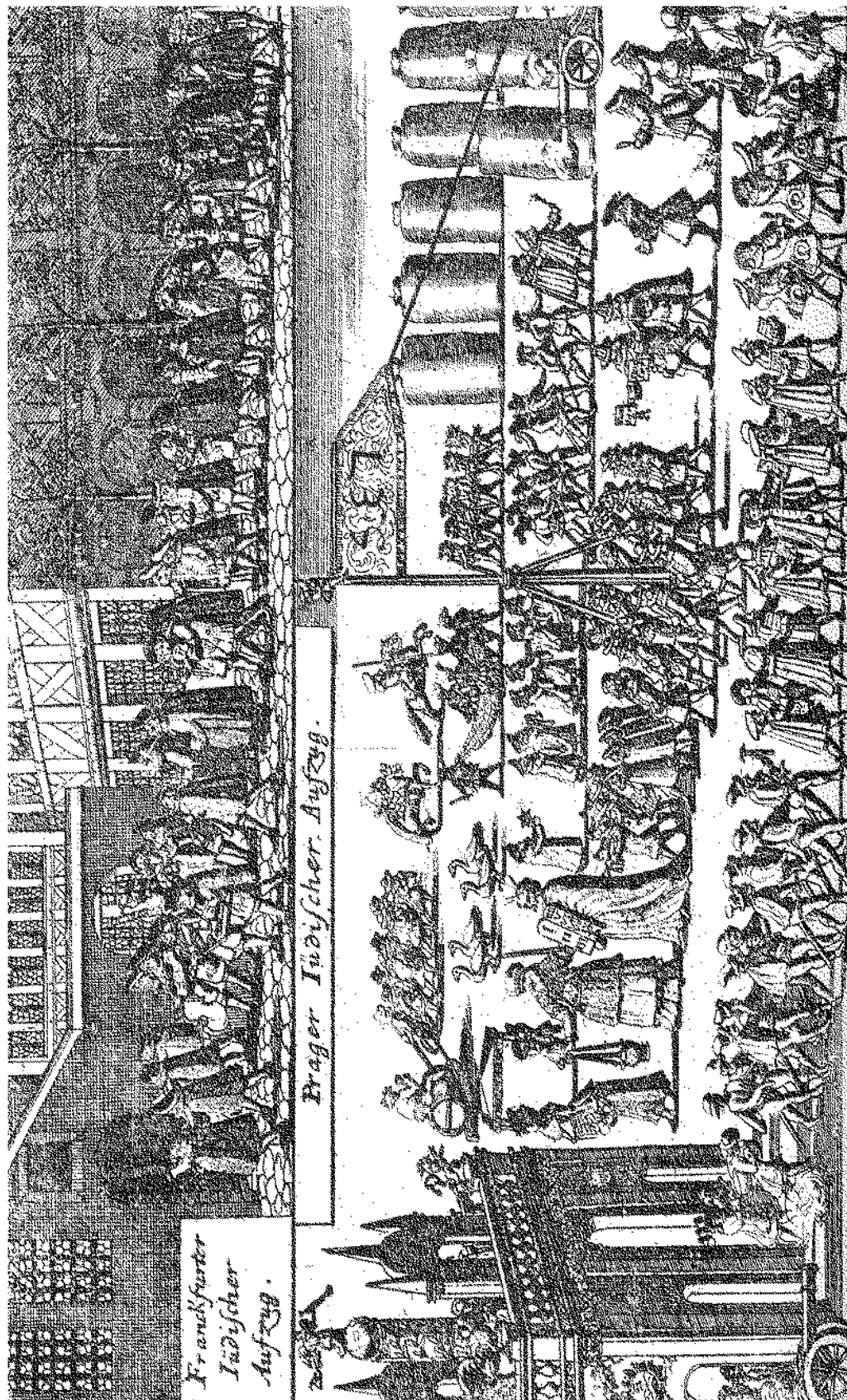
Il. 6. Przedbórz, polichromia na ścianie zachodniej.  
Fot. S. Zajczyk. Zbiory IS PAN, nr kliszy 18456.



Il. 7. Przyczółek nagrobka Dawida Königsbergera z 1826 roku. Cmentarz Żydowski w Warszawie. Fot. Beniamin Vogel.



Il. 8. Boczna ściana grobowca Berka Szmulowicza vel Sonnenberga, syna Szmula Zbytkowera z 1831 r. i jej fragment z instrumentami. Cmentarz Żydowski w Warszawie.  
Fot. Beniamin Vogel.



Il. 9. Frankfurt n. Menem (u góry) i Praga czeska (poniżej). Procesje miejscowych społeczności żydowskich w 1716 r. na cześć narodzin syna cesarza Austro-Węgier.

Johann Jacob Schudt: *Jüdisches Frankfurt und Prager Freuden-Fest...*

Frankfurt am Mayn 1716 s. 2749.



Il. 10. Paradny orszak weselny panny młodej, Frankfurt n. Menem, ok. 1716 roku.

Johann Jacob Schudt: *Jüdisches Frankfurter und Prager Freuden-Fest...*

Frankfurt am Mayn 1716 s. 2709.



Il. 11. Orszak weselny pana młodego (u góry) i panny młodej (u dołu).

Furth k. Norymbergi, ok. 1717 roku. Paul Christian Kirchner: *Jüdisches Ceremoniell.*

*Beschreibung jüdischer Feste und Gebräuche.* Erfurt 1717 ryc. 21.



Il. 12. Nagrobek Miriam, córki Jehudy Lejba z Kutna. Cmentarz Żydowski w Warszawie. Fot. Benjamin Vogel.



Ilustracja 13. Przyciótek nagrobka muzyka z rodu lewitów (frottage). Cmentarz Żydowski w Warszawie. W: Monika Krajewska: *Symbolika płaskorzeźb na cmentarzach żydowskich w Polsce*. „Polska Sztuka Ludowa” XLIII 1989 nr 1–2 s. 60, il. 66.

SUMMARY

Musical instruments were very rare symbols pictured on the Jewish tombstones in the Central Europe during last few centuries. More often were they painted as an illustration to Psalms 137 (136) and 150 on the inside synagogue's walls since the 18th century. Most of those temples were made of wood. No such wooden synagogue and only a dozen or so stone ones survived the World War II. However, some archival photographs and paintings are still witnesses to their better days. Here comes a very important question how far those iconographical sources reflect the instrumentarium used at that time. The other question is how far they reflect the instrumentarium used than by Jewish musicians, especially klezmors (klezmerim).

The above-mentioned iconographical sources display instrumentarium that differentiate from a modest one including violin, dulcimer, clarinet and bass, to a very rich one with various string, wind and percussion instruments. Did Jewish musicians had been playing such instruments, usually used by court, philharmonic or military bands? Here come some historical iconographical and written sources from whole Europe that confirm that suggestion. Even harpsichords and organ were used by Prague Jews during the 17th and 18th centuries, and organs itself had been used in Prague synagogues since the 13/14th century. Some pictured instruments are clearly symbolic as never used on Polish soil like Greek lyre (mostly theatrical) or already long ago abandoned here panpipes (Pan flute), or a harp traditionally symbolizing king David as well as lyre for a change, probably never used by Jewish musicians.

This all is confronted with recordings of Jewish bands from the first decades of the 20th century (mostly made in Warsaw). It should also be confronted with still not explored heritage of photographs of various klezmer bands from the turn of the 19th century, preserved in archives of YIVO Institute in New York, Jewish Historical Institute in Warsaw and others.

*Benjamin Vogel*