

Jankiel – historia, poezja i codzienność

P i o t r D a h l i g

Jankiel mickiewiczowski – muzyk wirtuoz grający na cymbałach - jest skonkretyzowaną postacią bliską ogólnej prawdzie historycznej jak i metaforą rzeszy muzyków żydowskich grających zawodowo na ziemiach polskich co najmniej od XVII w. Do tego, że akurat cymbały znalazły zastosowanie wśród częściowo wędrownych zawodowych muzyków żydowskich i cygańskich przyczyniły się względy muzycznej samowystarczalności – możliwość prowadzenia melodii jak i akompaniamentu – oraz względy wizualne – szczególna efektowność, widoczność gry, niebłaha dla profesjonalistów. Po okresie intensywnego użytkowania instrumentu w XVIII w., w drugiej połowie XIX w. muzycy żydowscy odstępowali od cymbałów, koncentrując się na klarownych dźwiękowo instrumentach smyczkowych i aerofonach (klarnety), nieliczni wyspecjalizowali się jako soliści na ksylofonach sztabkowych („cymbałkach”).

Zdaniem Marka Slobina, badacza tradycji muzyki żydowskiej, centrum historycznym klezmerstwa była Besarabia, miejsce schronienia muzyków żydowskich po upadku Konstantynopola (byli oni tam podporą świeckiego życia muzycznego). Działający w Rumunii od XV/XVI w. mistrzowie wykształcili zastępy muzyków zawodowych, którzy następnie rozchodzili się w różnych kierunkach. Nie jest zatem dziwne, że najwcześniejsze wzmianki o muzykach żydowskich na ziemiach polskich (od XVII w.) pochodzą właśnie ze szlaku karpackiego i Podkarpacia.

W odniesieniu do genezy samego instrumentu, Włodzimierz Kamiński¹ twierdzi, że cymbały pojawiły się w Europie ok. XI w. z dwóch kierunków – od wschodu i od południa. Na ziemiach

¹ Włodzimierz Kamiński: *Instrumenty muzyczne na ziemiach polskich. Zarys problematyki rozwojowej*, Kraków 1971, s. 76.

polskich szczególnie ważne jest pośrednictwo Turcji, zakładając, że instrument wywodzi się z Persji.

Kurt i Ursula Reinhardowie² wskazują, że cymbały na dworach sułtańskich pojawiły się w związku z Mevlevi – tańczącymi derwiszami. Jakkolwiek pierwsi Mevlevi tańczyli w XIII w. do akompaniamentu *ney* – fletu podłużnego, *kudüm* – pary kotłów, to później, w XIV-XV w., dołączone zostały inne instrumenty: lutnia długoszyjkowa – *tanbur*, fidel – *kemence rumi*, cytra – *kanun*, cymbały – *santur*, krótkoszyjkowa lutnia – *ud*, bęben obręczowy – *daire*, a w nowszych czasach nawet skrzypce – *keman*, klarnet i wiolonczela. Pochodzenie cymbałów z kierunku tureckiego byłoby zbliżone do „migracji” orkiestr janczarskich (uksztaltowanych w Turcji w XIV w.) i kotłów w Polsce. „Migracji” – ponieważ muzycy wraz z instrumentami muzycznymi stanowili mile widziany łup wojenny.

Cymbały, chordofon uderzany pałeczkami, w Europie Środkowo-Wschodniej zaczął pojawiać się, sądząc ze źródeł, nie później niż w XV w., tj. w późnym średniowieczu. W XV-XVI w. cymbały zajmowały miejsce – jako protoplasta instrumentów klawiszowych – obok klawikordu. W odróżnieniu od tego ostatniego, kameralnego, dworskiego instrumentu, cymbały funkcjonowały także w ramach zawodowych grup muzykantów przemierzających ziemie polskie w XVI-XVIII w., np. dudziarzy w Lubelskiem, odnotowanych w listach podatkowych z XVI w.³ Jerzy Banach publikuje pierwsze w Polsce źródło ikonograficzne cymbałów⁴.

² Kurt und Ursula Reinhard, *Musik der Türkei*. Band 1. *Die Kunstmusik*, Wilhelmshaven Heinrichshofen's Verlag, 1984, s. 131.

³ Stefan Wojciechowski, *Dudarze w Lubelskiem*, „Muzyka”, 1967 nr 2, s. 64-67. Zbigniew J. Przerembski, *Dudy. Dzieje instrumentu w kulturze staropolskiej*. Warszawa 2006.

⁴ Jerzy Banach, *Tematy muzyczne w plastyce polskiej*, Kraków 1956, s. I.



Il. 1: Anioł grający na cymbałach, witraż; Kraków, ok. połowy XV w.

Inne, nieco wcześniejsze źródło z początku XV w. dowodzi istnienia właściwej dla cymbałów techniki uderzania strun pałeczkami. Mianowicie „Dawid grający na gęślach”, z *Psałterza Floriańskiego* uderza 9-strunowe psalterium cienką, długą pałeczką⁵. Struny psalterium były natomiast z reguły trącane palcami lub szarpane, na co wskazuje m.in. polichromia z 1418 r.⁶ Technika uderzania pałeczkami w struny, młodsza, tj. późniejsza od dotykania strun palcami czy zarywania plektronem (kostką), nie musiała się zatem wiązać tylko z jednym typem chordofonu.

W instrumentologii najbardziej wszechstronne badania ikonograficzne nad wczesnymi cymbałami w ikonografii zachodnioeuropejskiej przeprowadził Herbert Heyde⁷. Wskazał on na ewolucję kształtu instrumentu od podłużnych cymbałów belkowych, względnie *Trumscheitu* (XIV w.) do instrumentów o szerszym, a od XVI w. trapezowym pudle rezonansowym.

Historia cymbałów ma dwa profile środowiskowe. Instrument ten był mianowicie w rękach muzyków zarówno *ex arte*, tj. muzyków dworskich, znających zapis nutowy jak i *ex usu*, tj. uzualistów, muzyków ludowych, budujących swe umiejętności muzyczne głównie na dobrym słuchu. Cymbaliści często należeli do nurtu profesjonalnego w ludowej praktyce muzycznej. Nie jest to bynajmniej paradoks – ludowy i profesjonalny – gdyż co najmniej od średniowiecza istniały wyspecjalizowane grupy instrumentalistów, uzualistów, udzielających się ogółowi

⁵ Zofia Rozanow, *Muzyka w miniaturze polskiej*, Kraków 1965. Ilustracja na s. 41.

⁶ Polichromia z Kościoła św. Trójcy w Lublinie. Przedstawione jest 12-strunowe psalterium (rotta), J. Banach, op. cit., il. 5.

⁷ Herbert Heyde, *Frühgeschichte des europäischen Hackbretts (XIV-XVI Jahrhundert)*, „Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1973-1977“, Leipzig 1978, s. 135-172.

miejskiemu i wiejskiemu, wśród nich lirnicy, cygańscy *lautari*, „kompanie” żydowskie, muzycy wędrowni lub osiadli, cechowi muzycy miejscy, zarówno soliści jak i grupy instrumentalistów. Wyznacznikiem profesjonalizmu byłoby m.in. opłacanie przez muzyków uzualistów podatku, co jest faktem dokumentowanym od XVI w.

Jan Stanisław Bystron podaje⁸, iż w ustawach podatkowych z 1673 r. figurują „skrzypkowie, cymbalistowie, dudowie i insza wiejska muzyka” oraz że często korzystano z usług żydowskiej kapeli z „nieodzownym” cymbalistą. Bystron przytacza ponadto świadectwo z 1710 r.⁹: „Muzykę łąbską miałem mińską z cymbałem i zacinali dobrze staroświeckie taneczki: *Albo mene barszczu dajcie, Czerniec czernicu zawiow w pywnicu, Anusiu serdeńko, palisz moju duszu*”.

Zbigniew Chaniecki wynotował z dokumentów lwowskich istnienie w 1629 r. tzw. kompanii muzyków żydowskich, m.in. z cymbałami w swoim składzie, muzyków, którzy dzielili się z miejscowymi uzualistami zakresem usług muzycznych w poszczególnych częściach miasta¹⁰. W XVII w. działał w Lublinie cech muzyków żydowskich (wśród nich prawdopodobnie również cymbalistów), któremu w 1654 r. nadał przywilej Jan Kazimierz¹¹. W końcu XVII w. (np. w 1694 r. we Lwowie) muzycy żydowscy grywali, obok tzw. muzyki francuskiej (tj. grupy muzyków), w otoczeniu króla Jana III Sobieskiego. Podczas podróży, na postoju w Wysocku: „w wieczór przy wieczerzy królowej JM muzyka żydowska z Rzeszowa grała na cymbałach, która umyślnie tu *comparuit*”¹². W XVIII w., w świetle kwerend Chanieckiego, liczba kapel żydowskich w miasteczkach i wsiach szybko wzrastała: „Potwierdzają to różnorakie źródła, wymieniając cymbały i skrzypce jako instrumenty najbardziej charakterystyczne dla tych kapel”¹³. Z badań tegoż autora wynika, że cymbały już w XVII w. nie musiały się wiązać wyłącznie ze środowiskiem muzyków żydowskich, skoro „w statucie krakowskich uzualistów wyznaczono karę 14 grzywien na wypadek, gdyby ktoś – bez zgody cechu – uczył gry na cymbałach, skrzypcach lub fagocie chłopca czy dorosłego, a zwłaszcza przechrztę”¹⁴. Znani są z nazwiska trzej cymbaliści, członkowie kapel

⁸ Jan Stanisław Bystron, *Dzieje obyczajów w dawnej Polsce*, t. II (*Wiek XVI-XVIII*), Warszawa 1976, s. 222-223.

⁹ B.J.K. z Gniezna, *Materiały historyczne*. Pamiętniki Krzysztofa Zawiszy wojewody mińskiego zm. 1721, wyd. w 1862 w Warszawie przez Juliana Bartoszewicza Pod Rokiem 1710 (s. 152), „Lud” t. XI, Lwów 1905, s. 181-182.

¹⁰ Zbigniew Chaniecki, *Cechy i organizacje muzyczne na ziemiach polskich do XVIII w.*, Kraków 1980, s. 40, 94, 154. Wśród 13 muzyków kompanii muzyków żydowskich wymieniony jest Albuś Cymbalista.

¹¹ Z. Chaniecki, op. cit., s. 40.

¹² Z. Chaniecki, op. cit., s. 95. Kazimierz Sarnecki, *Pamiętniki z czasów Jana Sobieskiego*, Wrocław 1928, s. 124.

¹³ Z. Chaniecki, op. cit., s. 97. W antologii *Cudzoziemcy o Polsce* (t. 2, red. Jan Gintel, Warszawa 1970, s. 97), znajdujemy relację Huberta Vautrina z ok. 1777 r. wzmiankującą o zabawach karnawałowych chłopów w karczmie, którym przygrywał grajek - Żyd na cymbałach lub skrzypcach do tańca.

¹⁴ Z. Chaniecki, op. cit., s. 68.

miejskich, działający w Krakowie w XVIII w.¹⁵. „Wśród instrumentów używanych w XVII i XVIII w. przez muzyków-uzualistów, obsługujących szerokie kręgi mieszkańców miast wymieniane są najczęściej skrzypce (w ich ludowej odmianie tzw. serby), cymbały, rzadziej basy (basetla) i dudy (...). Skład zespołu był najczęściej trzyosobowy, np. skrzypce, cymbały, basetla”¹⁶. Ta elementarna obsada zaczęła być wspólna dla kapel żydowskich oraz chłopskich na wschodnich i południowo-wschodnich ziemiach I Rzeczypospolitej, w XVIII w.

W kręgu karpackim cymbały wchodziły początkowo w skład głównie kapel żydowskich i cygańskich. Począwszy od XVIII, a zwłaszcza w XIX w. cymbały asymilowały się w kapelach chłopskich poszczególnych narodów na wschodzie I Rzeczypospolitej. Stanowiły wówczas pewien znak muzycznej nowoczesności i profesjonalizmu (tak jak na początku XX w. harmonia). Z kolei muzycy żydowscy (klezmerzy) zarzucali, jak już wspomniano, w ciągu XIX w. cymbały i skupili się w II połowie XIX w. na zespołach smyczkowych i niektórych dętych (klarnety).

Irena Bieńkowska przypominała, ze względu na działalność także w Polsce (w Nieświeżu) postać Georga Noëlliego (1727-1789), Żyda pochodzącego z Portugalii, wirtuoza gry na cymbałach wielkich rozmiarów – pantaleonie i na cembalo, a także organach, skrzypcach, a ponadto śpiewaka i kompozytora¹⁷. Pantaleon, podłużne cymbały liczyły ponad 3 m długości (11 stóp) i 276 strun. Nazwa pochodzi od imienia Pantaleona Hebenstreita, konstruktora tego instrumentu i nauczyciela Noëlliego. Wymyślony i skonstruowany w ostatniej dekadzie XVII w. pantaleon próbował dorównać harfie oraz instrumentom klawiszowym rozbudowaną skalą dźwiękową. Nie jest jednak jasne, jak na takim, znanym tylko z częściowej ilustracji, długim a dość wąskim instrumencie można było wydobyć szeroką skalę dźwięków - być może instrument obejmował dwa-trzy rejestry przedzielone poprzecznymi podstawkami. Pantaleon to „łabędzi śpiew” chordofofu uderzanego bezpośrednio, tj. bez mechanizmu klawiszowego. Rozmiary instrumentu wymuszały zapewne częste i szybkie przemieszczanie rąk grającego. Pantaleon, spopularyzowany także jako instrument solistyczny przez Noëlliego na dworach europejskich, mógł ośmielić uzualistów-cymbalistów do praktykowania również solowego popisu.

¹⁵ Stanisław Śliwiński (w bractwie w latach 1722-1723), Józef Węgrzynowski (w bractwie w latach 1711-1736), Antoni Grusiewicz (1779-1787), Z. Chaniecki, op. cit., s. 150, 153.

¹⁶ Z. Chaniecki, op. cit., s. 72.

¹⁷ *O Jankielu muzykancie, co na dworze Radziwilla grywał*, referat Ireny Bieńkowskiej na ‘Convivium musicum in honorem Elisabeth Zwolińska’, 28. X 2011 r. w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego.

Jakub Haur w 1693 r. w *Ekonomii ziemiańskiej* pisze m.in., iż: „karczma bez muzyki to jak wóz bez smarowidła” a oczywistą obecność muzyki instrumentalnej w zajazdach potwierdzają sztuki plastyczne. W wiekach XVII-XIX muzycy żydowscy i cygańscy z cymbałami pojawiali się w poszukiwaniu zarobków od Karpat po Litwę. Karczmarze, na ogół Żydzi, wynajmowali, m.in. ze względu na pożądaną abstynencję alkoholową, muzyków wyznania mojżeszowego, rzadziej muzyków chrześcijańskich. Ikonografia utrwała m.in. składy instrumentalne: skrzypce i basy; skrzypce, basy i bębenek; skrzypce, basy i cymbały. Ta ostatnia obsada została utrwalona przez Kajetana Wawrzyńca Kielisińskiego, w kolekcji miedziorytów z lat 1832-1842; z których jeden z nich przedstawia typową muzykę w dawnej Galicji.



Il. 2: Kapela żydowska z Małopolski (1833)

Najprostszy i najbardziej charakterystyczny skład kapeli żydowskiej – cymbały i skrzypce – przedstawiony przez Jana Piotra Norblina¹⁸, będzie upowszechniał się także wśród muzyków

¹⁸ Rysunek *Kapeli żydowskiej* Jana Piotra Norblina zamieścił J. S. Bystrzeń, op. cit., s. 223.

chłopskich. Cymbały na ziemiach wschodnich I Rzeczypospolitej były bowiem instrumentem, jak wspomniano, nie tylko Żydów, lecz także Rusinów i Hucułów, co potwierdza Oskar Kolberg i ówczesne periodyki.



Il. 3: Muzycy ukraińscy, „Tygodnik Ilustrowany”, 1862 nr 132.

Zachodnia proveniencja cymbałów, za pośrednictwem Czech i Moraw, wiąże się z instrumentami stosowanymi w muzyce dworskiej. W XVIII w. komponowano we Włoszech duety na harfę i cymbały. Cymbały w nielicznych utworach weszły w skład orkiestry Georga Philippa Telemanna. Harf i cymbałów używali muzycy cygańscy wędrujący po Morawach i Śląsku. Cymbały występowały na Śląsku Cieszyńskim do okresu międzywojennego XX w., w kapelach zarówno Górali śląskich jak i Cyganów¹⁹.

Kolektywne muzykowanie na skrzypcach, cymbałach i basach wyparło stopniowo samowystarczalne dawniej dudy. Do dziś cymbały są oczywiste w kapelach na Podkarpaciu, u Bojków, Hucułów, a także na Węgrzech, w Słowacji, Białorusi i Ukrainie.

¹⁹ Alojzy Kopoczek, *Cymbały na Śląsku Cieszyńskim*, w: *Kultura ludowa na pograniczu*, red. Daniel Kadłubiec, Katowice 1995, s. 113-120.

Na północno-wschodnich kresach I Rzeczypospolitej taniec nie dominował w takim stopniu jak w Karpatach i na Podkarpaciu. Na dawnej Litwie rozwinęło się również indywidualne muzykowanie na *kankles* i cymbałach, wyrosłe z intonowania na instrumencie melodii pieśni i z towarzyszenia śpiewowi. Cymbały różniły się od psalterium, (w tym *kankles*) trapezowym kształtem pudła oraz techniką gry – nie bezpośrednio palcami, lecz uderzaniem o struny drewnianymi pałeczkami. Pierwsze XVI-wieczne egzemplarze cymbałów o kształcie trapezu zachowały się w Szwajcarii²⁰. Technika uderzania pałeczkami (palcatkami) upowszechniała się zapewne od XV w., a zwłaszcza od XVI-XVII stuleci, co mogło się wiązać ze wzrostem rangi rytmu i tańca oraz powiększaniem się instrumentalnych grup uzualistów.

Cymbały zatem były na ziemiach polskich instrumentem „migrującym” wraz z muzykami cygańskimi i żydowskimi wędrownymi lub sezonowo osiadłymi w miastach. O ile cymbaliści cygańscy utrwaleni zostali głównie w ikonografii pochodzenia węgierskiego²¹ i badani przez muzykologów węgierskich, to żydowscy zostali zauważeni przez etnografów polskich i Adama Mickiewicza.

Pan Tadeusz otwiera nowy rozdział w interpretacji tego interesującego nas instrumentu. Koncert Jankiela wyzwala trzy pytania:

1. o rolę muzyków żydowskich w otoczeniu polskim i innym słowiańskim lub bałtyjskim,
2. o *licentia poetica* Mickiewicza, tzn. na ile literacki program muzyczny mógł przystawać do muzykowania użytkowego,
3. o ikonograficzną symbolizację praktyki muzycznej z natury konkretno-czasowej i wyraziście funkcjonalnej.

Aby uwydatnić kontekst etniczny i lokalno-etnograficzny, przytoczmy dwie charakterystyczne wzmianki Oskara Kolberga z drugiej połowy XIX w.:

- *Kujawy* (*Dzieła Wszystkie Oskara Kolberga*, t. 4, s. 209):

Skrzypcom towarzyszą bardzo często *basy* czyli *maryna*, której dwie tylko próżne strony w takt huczą, nie zawsze

²⁰ Brigitte Bachmann-Geiser, *Die Volksmusikinstrumente der Schweiz*, „Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente“, Leipzig 1981, s. 55-60.

²¹ Bálint Sárosi, *Zigeunermusik*, Budapest 1977. Tamże liczne ilustracje cymbalistów.

ściśle się stosując do nakazanej im przez skrzypce tonacji. Dawniej widywano nadto *dudy* i *cymbalki* dziś zarzucone; te ostatnie pojawiają się jeszcze tylko, i to z rzadka, na weselach żydowskich. Teraz przygrywają skrzypcom już to Basetle, już Oboje, już klarnety, flety, trąbki, bębni i t.d. to razem, to po kilka, to z osobna.

- *Mazowsze Leśne, Podlasie* (DWOK, t. 28, s. 112):

Po uczcie [dożynkowej], muzyka złożona najczęściej ze skrzypek, basetli i bębnów lub cymbałów (na których grywali Żydzi) do tańca przygrywała ludowi i państwu; ci ostatni bowiem tańczyli w pokojach, przy otworzonych drzwiach i oknach, gromada zaś przed domem na dziedzińcu. Niekiedy muzykę składali cygani (Wysokie Mazowieckie).

Z uwag Kolberga wynikałoby, że muzycy żydowscy grywali na tym głównie zespołowym instrumencie zarówno dla siebie, jak ilustruje to znany obraz Wincentego Smokowskiego z 1840 r., jak i dla społeczności zewnętrznych.



Il. 4: Wincenty Smokowski, *Wesele żydowskie*, ok. 1840

Piśmiennictwo oraz ikonografia XIX w. utrwalają solistów-cymbalistów, uznanych wirtuozów żydowskich. Grają oni jednak nie na cymbałach strunowych, lecz sztabkowych, tj. ksylofonach, co spowodowało terminologiczną niejednoznaczność, która wywodzi się jeszcze

z okresu staropolskiego, gdyż cymbały kojarzono również z idiofonami²².

W osobie Jankiela widzimy stadium pośrednie między użytkową grą do tańca a kunsztem wirtuoza wynoszonego na piedestał w ciągu XIX w., słuchanym, podziwianym, uwielbianym. Istotą muzykowania żydowskiego lub cygańskiego było dostosowanie się do otoczenia, granie wszystkiego dla wszystkich, z zachowaniem jednak własnego stylu wykonawczego oraz skłonności do wprowadzania nowego repertuaru (pod tym względem byli bardziej „progresywni” od muzyków chłopskich). Musimy zatem założyć, że muzyków takich jak Jankiel u schyłku XVIII i początkach XIX w. nie brakowało. Stanowili oni pograniczny dział praktyki muzycznej między miastem (miasteczkiem) a wsią, chłopstwem i mieszczaństwem (i to często w kontekście międzynarodowym), między nurtem komponowanym a ustno-pamięciowym, do „słuchu” i do tańca. Z tego powodu umykali oni w ciągu XIX w. uwadze etnografów, którzy preferowali oddawanie w piśmiennictwie specyfiki regionalnej środowisk chłopskich lub góralskich oraz mieli znaczne względy dla idei narodotwórczej. Autor *Pana Tadeusza* wyróżnił zaś postać Jankiela głównie ze względu na powierzoną mu misję, modyfikując profil uzualisty w kierunku artysty-wirtuoza, nieobojętnego na losy narodowe.

Rozrzut między kompetencjami w grupie ludowych muzyków profesjonalnych był w XIX w. z pewnością nie mniejszy niż w XX w. Jeszcze z minionego stulecia możemy wyróżnić trzy piętra „piramidy” kompetencji: na szczycie najmniej liczni zawodowcy, którzy swobodnie operowali setkami melodii i wnosili do wykonawstwa wyrazistą osobowość, w środku dość liczni uzualiści, trzymający się konwencji środowiskowych, grający regularnie na weselach, ale utrzymujący się z innej pracy, zaś u podstaw - wielu amatorów, którzy grali dla siebie lub na tzw. pograjkach, zabawach tanecznych. Muzycy żydowscy i cygańscy łączyli samodzielne rzemiosło i konieczny artyzm. Grali w zależności od potrzeb czy zamówień. Stanisław Zetowski, w związku z obchodami 100. rocznicy Powstania Listopadowego, przytacza pamiętnik ułana Wojciecha Goczałkowskiego (Lwów 1855), gdzie wspomniano zapał, z jakim spieszo do powstania: „ochotnicy wsadzili na wóz, jadący na czele, Żydów muzykantów, którzy całą drogę (z Końskich do Warszawy) bili w cymbały i rznęli od ucha *Marsza legionów*”²³.

Mickiewicz, uobecniając żydowskiego muzyka, mógł kierować się wspomnieniami o militarnym udziale Żydów w walkach po stronie polskiej w kampanii austriackiej 1809 r.

²² A. Kopoczek, op. cit., s. 114; Barbara Szydłowska-Ceglowska, *Staropolskie nazewnictwo instrumentów muzycznych*, Wrocław 1977, s. 223.

²³ Stanisław Zetowski, *Koncert Jankiela w świetle pojęć muzycznych*, „Muzyka”, 1931 nr 10 (20 października), s. 397.

(W 2009 r. minęła dwusetna rocznica śmierci pułkownika Berka Joselewicza, która stała się okazją do wspólnej emisji pocztowej przez Polskę i Izrael).



Il. 5: Pułkownik Berek Joselewicz w wojnie polsko-austriackiej 1809

Interpretacja literacka i plastyczna koncertu Jankiela zdaje się wykraczać poza przekazy etnograficzne. Oto wybitny uzualista, członek kapeli awansuje do pozycji wirtuoza i zarazem piewcy, barda, proroka. Podobna metamorfoza dzięki poezji i sztukom plastycznym stanie się udziałem wędrownego lirnika (przeważnie z Ukrainy), chociaż w tym drugim przypadku chodzi o pojedynczego, tj. praktykującego wyłącznie poza kapelą, często niewidomego strażnika pamięci. Lirnik i cymbalista-solista mają różne zakresy ról. Lirnik, ludowy misjonarz, znajdujący w XVIII i XIX w. poparcie cerkwi, obsługuje trzy piętra świadomości i potrzeb muzycznych swego audytorium: najwyższe to repertuar religijny – psalmy i tzw. kanty, środkowy – to epika historyczna, najniższy – repertuar zabawowo-taneczny. Koncert Jankiela ogarnia natomiast głównie środkową kondygnację, jest muzyczną wizją politycznej historii Polski przełomu XVIII/XIX w., od Konstytucji Trzeciego Maja do czasu akcji epopei. Wspólna dla lirnika i cymbalisty jest wędrowność. Ten ostatni, w odróżnieniu od lirnika docierającego zwłaszcza do środowisk wiejskich, obraca się głównie w małomiasteczkowych zajazdach, karczmach, gospodach, a w dużych miastach zasilając także muzykowanie podwórkowe²⁴ i dając wielkomiejskim słuchaczom nieco wrażeń artystycznych w porównaniu do powszechnej i monotonnej katarynki.

²⁴ Artur Oppman (Or-ot) w „Tygodniku Ilustrowanym” nr 29 z 17 VII 1909, s. 575, pisze, iż w młodości, ok. 30 lat wcześniej (a zatem na przełomie lat 1879/80) był świadkiem mistrzowskiego występu cymbalisty, Żyda, na podwórzu kamienicy: „w każdym oknie pełno twarzy, cymbały na stoliku położono, dzieci zbierały pieniądze za grę. Grajek chustką w wielki kraty otrzepywał struny bacznie”. Prawdopodobnie chodzi o Mordko Fajermana, „ostatniego cymbalistę warszawskiego” (p. dalej).

Podwyższenie – w sztuce i poezji – rangi produkcji uzualistów, konstrukcja czy sublimacja ich ról dotyczy także kształtu samego utworu w eposie Mickiewicza. Forma muzyczna ewoluuje mianowicie od „kawałka” tanecznego - o dość otwartym, repetycyjno-wariacyjnym kształtowaniu - do „koncertu” – fantazji, poematu o wyraźnych kulminacjach wyrazowych. Programowość, wręcz ilustracyjność muzyczna bywała w I połowie XIX w. pożądaną podniętą w odbiorze sztuki dźwięku, muzyki „do słuchu” wśród szerokiej publiczności. Widok, obraz, wyobrażenie dziejów i zdarzeń historycznych to impuls improwizacji zarówno dla wiejskich muzykantów jak i licznych „fortepianistów” pierwszych dekad XIX w. Programowość koncertu Jankiela dała asumpt również do ogólnych komentarzy o estetyce muzyki²⁵.

Według Stanisława Zetowskiego²⁶ koncerty i Wojskiego i Jankiela w tej formie, w jakiej je poeta przedstawił, są wyrazem ówczesnych, tj. szlacheckich, mieszczańskich oraz ziemiańskich upodobań i pojęć muzycznych. Literackie koncerty wyrastają z pewnych ambicji kompozytorskich i niebagatelnej wiedzy muzycznej Mickiewicza²⁷. W końcu XVIII i na początku XIX w. w szerokich kręgach społecznych wysoko notowano, jak wspomniano, muzykę z programem i tak, zdaniem Zetowskiego, „Koncert Jankiela i Wojskiego jest symptomatycznym przejawem wpływów muzyki europejskiej pierwszej połowy XIX w. i pozostaje w formalnej zgodności z wymaganiami i prawidłami programowej muzyki”²⁸. Jako możliwe inspiracje czy prototypy dla „Koncertu nad koncertami” wymienia Zetowski *Marsz triumfalny* Józefa Elsnera (1810), *Bitwę pod Możajskiem* Karola Kurpińskiego (1812), czy *Wielką Fugę* na temat *Jeszcze Polska nie zginęła* (1823) tegoż kompozytora²⁹.

²⁵ Stanisław Rossowski, „*Pan Tadeusz*”: rozbiór szczegółowy, Lwów 1929, s. 530: „Muzyka stanęła w koncercie Jankiela wobec problemu, przekraczającego zakres jej działania. Dziedzina faktów, zdarzeń jest dla tej sztuki zasadniczo niedostępna. Do historii może ona jedynie podejść i to ubocznymi drogami, odtwarzając pewne swoiste formy uczucia, czy to wywołane jakimś zdarzeniem, czy też odbijające w sobie ducha epoki. Nie może jednak malować samych zdarzeń, ani rozwoju historycznego, gdzie nie posiada odpowiednich do tego środków”.

²⁶ S. Zetowski, op. cit., s. 395-401.

²⁷ Władysław Belza, *Mickiewicz kompozytorem. Szkice, wspomnienia, obrazki*, Warszawa 1901; S. Zetowski, *Adam Mickiewicz kompozytorem*, „Muzyka w Szkole”, 1931 nr 5.

²⁸ S. Zetowski, op. cit., s. 396. Autor przytacza popularne kompozycje o podobnym programie lub rodowodzie co Koncert Jankiela: *Batalia pod Grochowem w dniu 25 lutego 1831* skomponowana na pianoforte przez L. Glińskiego, *Atak pod Dębem Wielkim dnia 31 marca 1831* J. Guckla, *Batalja pod Ostrołęką* Kirschwaltera (zachowana w rkp: Feliks Starczewski, *Powstanie Listopadowe w muzyce*, „Muzyka” 1930 nr 12 str. 656). Kompozycje programowe zestawia też Feliks Starczewski w artykule *Echa powstania listopadowego w muzyce polskiej*, „Muzyka” 1930, nr 11. [Inne przykłady fantazji programowych przytacza Halina Goldberg w artykule *Przynależność przez muzykę: wkład Żydów w kształtowanie się muzycznej polskości*, „Muzykalia XI / Judaica 3” (lipiec 2011), http://www.demusica.pl/cmsimple/images/file/goldberg_muzykalia_11_judaica3.pdf -informacja redaktora tekstu, Michała Klubińskiego].

²⁹ *Marsz triumfalny* J. Elsnera na orkiestrę wykonany został po raz pierwszy na zakończenie uroczystego posiedzenia Warszawskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk 22 XII 1810 w Warszawie. „Kompozytor wyraził dźwiękami cztery epoki: pierwszą – potęgi europejskiej Polski za Jana Sobieskiego, ilustrowaną przez dawny marsz, grany w dzień

W dwuczęściowym Koncercie Jankiela (pierwsza część obejmuje czasy przedrozbiorowe, druga – porozbiorowe) zawarte są dwa źródła inspiracji: (1) oryginalne pomysły i improwizacja, (2) popularne pieśni, jak pieśń o żołnierzu tułacz, znaną epoki obecnej do dziś w folklorze. Jako apoteoza rozbrzmiewa w finale marsz (*sic!*) triumfalny *Jeszcze Polska nie zginęła* (znany także z rytmu granego przez doboszów polskich)³⁰. Program ten gwarantuje szeroki rezonans, na obrazach wśród słuchaczy widoczni są przedstawiciele wielu warstw społecznych, łącznie z chłopską.

Wizje plastyczne są ukoronowaniem programu koncertu Jankiela. O ile Kielisiński utrwala realistyczny obraz muzykowania bliski Kołłątajowskiemu postulatowi etnograficznemu, to trzej artyści: Michał Andriolli, Juliusz Kossak i Maurycy Trębacz, z których dwaj pierwsi byli także ilustratorami „Pana Tadeusza”, wnoszą własne interpretacje koncertu Jankielowego. Każdy proponuje inną pomimo a wszystkie się uzupełniają.

Michał Elwir Andriolli (1837-1893) od 1858 r. ilustrował wydawnictwa polskie. Od 1871 r. zamieszkał w Warszawie.



Il. 6 Michał Elwir Andriolli (1837-1893), *Koncert nad koncertami*

odsłonięcia pomnika tego króla w Łazienkach; drugą – Kościuszki, scharakteryzowaną tańcem Kościuszki, znanym po dziś dzień pod nazwą *Poloneza [pożegnalnego] Kościuszki*; trzecią – legionów polskich we Włoszech, odtworzoną *Pieśnią legionów [Mazurkiem Dąbrowskiego]*; czwartą, nawiązującą do teraźniejszości, tj. do szczęśliwego powrotu zwycięzców z kampanii austriackiej, w której to części odzywają się echa z *Krakowiaków i górali*, opery granej w Teatrze Narodowym na powitanie zwycięzców. Marsz ten, lubo z tylu wyjątków złożony, miał przecież doskonały kształt marsza prawdziwie wojskowego w dwóch częściach” (S. Zetowski, op. cit., s. 397).

³⁰ Próbę przerobienia literackiego „Koncertu nad koncertami” na utwór muzyczny podjął, jak pisze S. Zetowski, Ludwik Nowicki w zapomnianej kompozycji o tym samym tytule.

W swojej wizji koncertu uwydatnia wirtuozerię gry Jankiela, jej elementy popisowe. Uniesione palcatki cymbałowe mogą nasuwać skojarzenia z efektownymi pozami doboszów, z rzucaniem przez Liszta rękawiczkami w kierunku widowni. Imponowanie słuchaczom nieobce jest i cymbalistom XX w., skoro chwalą się niekiedy, iż zagrają na instrumencie przykrytym płótnem. Ujęcie Andriollego może mieć związek z włoskim rodowodem artysty, z ojczyzną bel canto, opery, krajem uprawiającym kult solowego śpiewu. Wersja ilustratora *Pana Tadeusza* pokazuje możliwość odmiennego niż zazwyczaj trzymania instrumentu (z jednym tylko otworem rezonansowym), tj. dłuższym bokiem trapezu na zewnątrz, tak, że struny o dźwiękach niższych są bardziej oddalone od grającego.

Juliusz Kossak (1824-1899), kierujący stroną artystyczną „Tygodnika Ilustrowanego”, ukazuje w 1861 r. Jankiela jako akompaniatora tańców, wodzireja muzycznego, lidera znaczącego zespołu instrumentalnego o składzie: skrzypce, dudy (o dwóch piszczalkach burdonowych - jedna zakrzywiona, druga prosta), cymbały (tylko o jednym otworze rezonansowym),basy³¹.



Il 6: Juliusz Kossak, Polonez i Koncert Jankiela, rysunek (1879)

Scenę instrumentalnego towarzyszenia polonezowi komponuje także Teofil Kwiatkowski - tam przewodnikiem muzycznym-akompaniatorem jest Fryderyk Chopin. Są trzy usytuowania muzyków grających do tańca: w kole tańczących (najstarszy), obok lub przed taneczno-rytualną procesją, wreszcie na podwyższeniu (XVIII- i XIX-wieczne bale, muzykowanie w karczmie; archetypem jest tu chór kościelny). W scenie polonezowej Kossaka występuje ten drugi wariant,

³¹ Obraz Juliusza Kossaka, „Tygodnik Ilustrowany” 1906 nr 16, s. 292.

w którym muzycy są w pełni zintegrowani z uczestnikami korowodu. Narodowy profil twórczości Kossaka sprawia, że Jankiel z zespołem został inkorporowany do rytuału monarszego czy arystokratyczno-szlacheckiego, w którym każdy bal rozpoczynał się procesją polonezową. Tańce „chodzone” stanowiły część składową również wesel chłopskich w etnicznej Polsce.

Cymbalista z 1901 r.³² Maurycego Trębacza (1861-1941), wskazuje z kolei na prorocką funkcję muzyki, podobnie jak to się dzieje w odniesieniu do Wernyhory, lirnika.



Il. 7: Maurycy Trębacz, *Koncert Jankiela*, XIX/XX w.

Jankiel Trębacza, natchniony rabin, jakby przed Bogiem chciałby przyznać rację wszystkim, mimo iż wie, że Wielkie Teksty zapowiadają nieuchronność sądu. Malarz, popularyzujący w swej twórczości kulturę Żydów polskich, lokuje cymbalistę na pierwszym planie. Jankiel dołącza do grona muzyków (i śpiewaków-poetów), którzy w przełomowych momentach historii kształtowali emocje społeczno-patriotyczne a ich ranga symboliczna niepomniernie wówczas wzrastała.

We wszystkich przedstawieniach Jankiela – grającego w zajeździe jako zdemokratyzowanym salonie – widzimy blisko mistrza młodych pomocników (tragarzy instrumentu) lub uczniów. Odstaje to od prozaicznych sytuacji gdy cymbały dla lepszego rezonansu

³² Maurycy Trębacz, *Cymbalista*, okładka „Tygodnika Ilustrowanego” 1909 nr 29.

stawiano w Wileńskim (także na Węgrzech) na beczce. Bliskość i zasluchanie to nie tylko metoda nauki wśród adeptów gry – wirtualne naśladowanie i „łapanie melodii”, czy usługiwanie w charakterze tragarzy. Wianuszek słuchaczy, a na obrazie Wojciecha Gersona dwójka młodzieńców podtrzymujących cymbały, świadczy też o chęci odczuwania – nie tylko słuchania – gry, chęci odbioru rezonansu, drgań instrumentu, energii gry. Tzw. „granie z łokciami na fortepianie” w zagadkowym niegdyś dla chopinologów zdaniu George Sand, że „Chopin będzie grać z łokciami na fortepianie” oznacza – co wyjaśnił już Jean-Jacques Eigeldinger – że to właśnie słuchacze będą mogli opierać się o fortepian, by być możliwie blisko mistrza i odbierać także rezonans instrumentu, drgania strun, szum mechanizmu. Ten wariant zachowania, uchwycony w koncercie Jankiela świadczy o tym, że nie istniał jeszcze duży dystans między wykonawcą a widownią-słuchaczami; słyszenie organiczne, „całym ciałem”, było jeszcze naturalnym dziedzictwem pokoleń.

Dzięki poezji najwznioślejsze owoce sztuki improwizatorskiej zawędrowały „pod strzechy”, zarazem ożywiły więź społeczną i dowartościowały uzualistów żydowskich funkcjonujących tam skąd pochodziły wyłącznie proste zamówienia taneczne, z rzadka tylko dopuszczające muzykę „do posłuchu”.

Podsumowując kwestię ikonograficzną można stwierdzić, że osobowość artysty zawsze swoiście uplastyczniała program Koncertu Jankiela. Michał Andriolli przypominał, że XIX stulecie było wiekiem wielkich wirtuozów; Juliusz Kossak – że instrumentalista ma odwieczne zadanie także zachęcać ludzi, by odeszli od rutyny zachowań kinetycznych i to, co ważne a podniosłe poczynali tańcem, manifestując w ten sposób wspólnotę wyższego rzędu, narodową. Maurycy Trębacz z kolei – że muzyka osiągnęła maksymalne znaczenia ideologiczne i symboliczne, co stało się faktem w twórczości muzycznej przełomu XIX i XX w., a więc chronologicznie bliskiej wizerunkowi *Cymbalisty*.

Pasjonując się konkordancją sztuk, nie można zapominać o suwerenności ich środków wyrazu, o odwoływaniu się do różnych częstotliwości (fale akustyczne, świetlne). Łatwiej niż w wielości samych sztuk rozeznąć się w ich funkcjonowaniu społecznym. W tym kontekście możemy twierdzić, że Jankiel na pewno nie jest postacią fikcyjną, lecz sublimuje, gromadzi w jedno tysiące muzyków ludowych (także profesjonalnych), którzy grali, jak mówią sami uzualiści „do posłuchu”, „do płaczu” i „do tańca”, budząc przeżycia, których intensywności możemy się

tylko domyślać na podstawie aluzji i iluzji plastycznych.

Za realistyczną kontynuację koncertu Mickiewiczowskiego Jankiela można uznać muzykowanie uliczne w Warszawie Mordko Fajermana (ok. 1810 - ok. 1880), zwanego Janklem. Jego instrumentem były jednak cymbały (cymbalki) sztabkowe (tabliczkowe), idiofon - ksylofon. Anonimowy artykuł pt. *Zarzucony instrument muzyczny*, w „Biesiadzie Literackiej” z 1914 r.³³, warto przytoczyć w całości, gdyż oddaje ówczesną świadomość muzyczną (łącznie z nie rozróżnianiem między chordofonem a idiofonem), przedstawia stan wiedzy o instrumencie, epizod muzykowania miejskiego (podwórkowego, ulicznego) oraz świadczy o oddziaływaniu postaci wirtuoza z *Pana Tadeusza*:

Znane dziś przeważnie jako zabawka dzieci cymbalki były niegdyś narzędziem muzycznym, używanym w całej środkowej Europie. W Polsce grywali na niem zwłaszcza Żydzi i Cygani. Mączyński w *Słowniku łacińsko-polskim* z r. 1564 podaje: <Cymbalista – cymbał, dzwonki brzmiące. Cymbalista – cymbałtownik, który cymbały czyni>. Linde, który znał cymbalki z końca XVIII i początku XIX w., określa je słowami: <Narzędzie muzyczne, strunami drucianymi pokładane, które w graniu uderza się palcami>. Cymbalkami nazywano także u nas <dzwony w zegarze, które godziny biją>, a ks. Solski, w dziełku swoim *Architekt* z 1609 r. powiada: <Na wieży ratusza krakowskiego były dwa cymbały zegarowe>. W „Teatrze Polskim” wydawanym pod koniec XVIII w. czytamy <Cymbalki drewniane, modno zrobione, uchodzą teraz za fortepiano>. Aleksander Poliński pisze: <Cymbalki to popularny instrument cygański i węgierski. Składa się z drewnianego pudła rezonansowego, opatrzonego strunami stalowymi, ułożonemi niekiedy aż w 4 oktawy. Grający na tym instrumencie, niezbędnym w każdej kapeli cygańskiej, uderza w struny dwiema palcami drewnianymi, owiniętymi w skórę lub płótno. W starożytnej Asyrii budowano cymbały bardzo podobne do cygańskich, ale mniejsze i z mniejszą ilością strun. Niemcy w wiekach średnich cymbalkom, budowanym w formie trapezu, dali nazwę *Hackbrett*. Ten instrument, mało zresztą różniący się od cymbalków cygańskich, opatrzone z czasem klawiszami, które, za przyciśnięciem, uderzały w struny młoteczkami. To dało początek dzisiejszemu fortepianowi, który aż do końca XVIII w., zwano klawicymbalem>. Gloger nadmienia: <Kiedy weszły w użycie cymbalki z tabliczkami – tego nie umiemy objaśnić. Sami widzieliśmy na Litwie starego Żyda, grającego na dużych cymbalkach. W Warszawie słyszeliśmy wielokrotnie ostatniego cymbalistę, Mordkę Fajermana, którego instrument, w kształcie płytkiej szufladki, był tabliczkowy>. Wacław Szymanowski nakreślił sylwetkę tego wirtuoza. Fajerman opowiadał,

³³ *Zarzucony instrument muzyczny*, „Biesiada Literacka”, 1914, nr 42, s. 277-278, z ilustracją Mordko Fajermana.

że urodził się w Kałuszyńcu ok. r. 1810, że po wielkim pożarze Kałuszyna, straciwszy całe mienie, przeniósł się do Warszawy, gdzie wychował pięcioro dzieci z gry na cymbałkach po domach i podwórzach. Nazywali go wszyscy Jankielem i on temu nie przeczył, bo słyszał często pochwały dla Jankla, którego opisał Mickiewicz. Instrument swój kochał nade wszystko, sam sporządzał do niego koreczki i naprawiał w potrzebie. Skrzypce, lubo grał na nich dobrze, niewiele cenił, na fortepian patrzył z ukosa, dla katarynek miał najżywszą pogardę. – Nie ma – mówił – piękniejszego instrumentu nad cymbałki. Posiadał też repertuar do nich szeroki, prawie wyłącznie z rzeczy polskich złożony. W mazurach był nieporównany i sam je najlepiej grać lubił. Kiedy, bywało, zajdzie na podwórko – opowiada Szymanowski – a dzieci go otoczą, daje im z uśmiechem pałeczki i każe probować, uszczęśliwiony niefortunnymi ich usiłowaniami. Dopieroż poproszony, żeby sam zagrał, rozpoczynał gamy chromatyczne i cały labirynt pasażów, które zdawały się niepodobne do wygrania na cymbałkach. Tony mieszają się, dźwięczą jeden za drugim, że trudno je chwycić, a jednak to wszystko stanowi całość i nie znajdziesz tam nic niepotrzebnego. Pałeczki, jak zaczarowane, latają w palcach starego mistrza błyskawicznie, że nawet wzrokiem doścignąć je trudno. Starzec był wątłym, a jednak (277/278) gdy pałeczki ujął w ręce i w cymbałki uderzył, tak się odradzał i taką miał pewność uderzenia, że dopiero poznawałeś w nim niezmordowanego i pełnego zapału artystę. Zagadnięty, gdzie się uczył, kiwał tylko głową, odpowiadając: <Trzeba było słyszeć takich, jak ja słyszałem, ale już dawno nie ma ich na świecie i mnie już czas za nimi>. Miał kilka swoich rzeczy, których nie grywał na podwórkach ani za pieniądze, ale dawał jako dodatek, gdy był zaproszony do mieszkania prawdziwego swojej gry zwolennika. Był zaś bardzo czuły na pochwały, które wołał, niż pieniądze i bardzo je cenił Gloger nadmienia jeszcze: <Kiedy byłem uczniem w zakładzie Leszczyńskiego, ok. 1860 r., a ów <Jankiel> przyszedł na Świętojerską, zapraszaliśmy go do naszej sypialni i tu nieraz całą godzinę budził nasz młodzieńczy zapał grą, jakiej nie słyszały nigdy podwórka. Przestał chodzić pod Warszawie ok. 1880 r. Zapewne umarł nie wyuczywszy gry na cymbałkach nikogo, <bo – jak mówił – ludzie wolą teraz handlować i większych potrzebują zarobków, a z cymbałków człowiek ledwo żyć może>”.

Opis powyższy świadczy o indywidualizacji praktyki muzycznej typowej dla muzykowania ulicznego w miastach. Mordko Fajerman dysponował zarówno konkretnym heterogenicznym repertuarem, jak i swobodą improwizatorską oraz całym arsenałem popisowych środków muzycznych, które zarówno przynosiły mu satysfakcję jak i wzbudzały ciekawość u odbiorcy, zwykle przygodnego słuchacza-przechodnia.

Powyższy tekst jest zmienioną wersją referatu wygłoszonego podczas Konferencji *Muzyka w sztukach wizualnych XIX-XXI wieku* w Instytucie Sztuki PAN, 13-15 IV 2011. Publikacja dzięki uprzejmości Autora.