

MICHAŁ JACZYŃSKI  
UNIwersytet Jagielloński

---

## PIEŚŃ ŻYDOWSKA NA ESTRADACH KONCERTOWYCH PRAGI CZESKIEJ W DWUDZIESTOLECIU MIĘDZYWOJENNYM

**D**zieje żywej obecności artystycznej pieśni żydowskiej<sup>1</sup> w życiu muzycznym zachodniej i środkowej Europy rozpoczynają się w II poł. XIX w., kiedy zapoczątkowane zostały regularne podróże koncertowe żydowskich kantorów – interpretatorów pieśni synagoidalnej, prezentowanej w postaci reformowanej (a więc minimalizującej wydźwięk orientalny, trzymającej się norm stylistycznych uniwersalnego europejskiego języka muzycznego), jak również utworów z powszechnego repertuaru: Mendelssohna, Händla itp. Nad organizacją tras koncertowych kantorów czuwały działające w Austro-Węgrzech i w państwach niemieckich związki zawodowe: Oesterreich-Ungarisches Kantoren-Verband oraz Allgemeine Deutsche Kantoren-Verband (wydawały swoje czasopisma, w których m.in. popularyzowano sztukę kantorów<sup>2</sup>), a także funkcjonujące od lat osiemdziesiątych XIX w. we wszystkich większych ośrodkach miejskich Europy żydowskie stowarzyszenia oświatowe i kulturalne. Początkowo wspomniana akcja koncertowa adresowana była do odbiorcy żydowskiego (mamy wszakże dowody, że koncerty organizowane w synagogach przyciągały także publiczność nieżydowską, zainteresowaną głównie kunsztem wokalnym kantorów<sup>3</sup>), z czasem jednak muzyka żydowska stała się częścią uniwersalnej oferty koncertowej rozpowszechnianej w środkowej Europie, adresowanej do masowej, demokratycznej publiczności, tj. – według określenia Leona Botsteina – „szerokiej publiczności kulturalnej” (*breite Kulturpublikum*)<sup>4</sup>. Jej niemałą część stanowili

1 W niniejszym artykule pominąłem pieśni, które nie należą do nurtu pieśni artystycznej, tj. utwory reprezentujące uliczny folklor miejski oraz będące częścią żydowskich operetek.

2 Organem organizacji działającej w monarchii habsburskiej była *Cantoren-Zeitung*, w Niemczech wychodziło czasopismo *Der jüdische Cantor*.

3 Relację na ten temat znajdujemy m.in. we wspomnieniu Artura Rubinsteina dotyczącym koncertów w synagodze łódzkiej na początku XX w., zob.: Artur Rubinstein, *Moje młode lata*, przekł. Tadeusz Szafar, Kraków 1986, s. 60.

4 Leon Botstein, *Judentum und Modernität. Essays zur Rolle der Juden in der deutschen und österreichischen Kultur 1848 bis 1938*, Wien-Köln 1991, s. 48.

Żydzi, dla których – jak pisze Botstein w innym miejscu – „rytuał uczestniczenia w koncertach stanowił, obok wizyt w teatrze, najdogodniejszy kontekst pomagający im się odnaleźć w kulturze nieżydowskiej”<sup>5</sup>.

Działalność koncertowa kantorów była oczywiście jedynie częścią ich pracy poświęconej propagowaniu spuścizny muzycznej narodu żydowskiego. Równolegle posuwały się naprzód podejmowane w ich kręgu badania źródłowe nad zabytkami muzyki synagoidalnej, prace archiwizacyjne oraz działania propagandowe, polegające m.in. na wydawaniu pieśni w przekładach niemieckich, z myślą o zainteresowaniu nimi europejskiej, głównie niemieckojęzycznej elity.

Równie istotne znaczenie miała działalność nakładców muzycznych, głównie żydowskich (jak wrocławska firma Hainauer, specjalizująca się w publikowaniu judaików śląskich). Czołowi wydawcy nieżydowscy II poł. XIX w. mieli także w swojej ofercie pojedyncze judaika (np. polskie oficyny Idzikowskiego w Kijowie i Gebethnera i Wolffa w Warszawie). Za symboliczne wydarzenie związane z propagowaniem muzyki synagoidalnej należy uznać przygotowanie przez królewieckiego kantora i badacza tego rodzaju twórczości Eduarda Birnbauma działu muzyki hebrajskiej na Wystawę Teatralno-Muzyczną w Wiedniu w 1892 roku. Był to oficjalny gest wprowadzający tę muzykę do powszechnej kultury muzycznej Europy. W XIX w. na europejskim rynku muzycznym nie funkcjonowała jeszcze nowożytna żydowska pieśń ludowa; nie weszła ona w skład większości publikowanych wówczas antologii pieśni ludowych. Nie zawierał pieśni żydowskich popularny zbiór Heinricha Reimanna *Internationale Volksliederbuch* wydany przez firmę Simrock w 1894 r., natomiast cztery lata później katalog pieśni z całego świata pt. *Musik aus allen Welttheilen*, wydany przez firmę Breitkopf & Härtel, uwzględniał już pieśni hebrajskie<sup>6</sup>.

Jeszcze przed I wojną światową pojawiły się obszerne zbiory pieśni jidysz i hebrajskich opracowane przez ich badaczy, zarówno tych działających na zachodzie Europy (Abraham Idelsohn, Abraham Binder), jak i w Rosji (Susman Kiselgof, Saul Ginzburg) oraz w USA (Jehuda Leib Cahan). Równolegle obserwujemy zwiększanie się w tym okresie udziału pieśni żydowskiej – zarówno religijnej w języku hebrajskim (pieśni synagoidalne oraz tzw. „domowa muzyka liturgiczna” – liturgische Hausmusik, wg określenia Jaschy Nemptsova<sup>7</sup>) i jidysz (repertuar chasydów), jak i żargonowej pie-

5 „Für die Mehrheit der Wiener Juden war das Ritual des Konzert- und Theaterbesuches der bequemsten Kontext, in dem man sich in der nicht-jüdischen Kultur befinden konnte”, zob. *ibid.*, s. 134. Philip V. Bohlman, używający do charakterystyki społecznej przestrzeni działania muzyków żydowskich w czasach nowoczesności pojęć „centrum” i „peryferii”, proponuje dodać do jej charakterystyki to, że była przestrzenią świecką, co sprawiało, że zacierały się w jej obrębie granice między funkcjami sakralnymi i świeckimi repertuaru. Istotne dla badacza jako symptom wychodzenia muzyki żydowskiej poza diasporę miało być również to, że funkcjonowała, bazując na języku lokalnym (przyjętym przez większość), zob.: Philip V. Bohlman, *Jewish music and modernity*, New York 2008, s. xxvii, 45, 65.

6 Zob.: „Aus der musikalischen Welt”, *Die Lyra* 21 (1898) nr 9 z I II, s. 7.

7 Jascha Nemptsov, *Der Zionismus in der Musik. Jüdische Musik und nationale Idee*, Wiesbaden 2009, s. 69. Chodzi o melodie wykonywane w czasie szabasu, głównie przez kobiety.

śni ludowej w europejskim życiu muzycznym. U źródeł tego procesu leży rozrost liczebny żydowskiej diaspory w czołowych ośrodkach środkowej Europy (Wiedeń, Berlin, Lipsk, Budapeszt, Praga), związany z osiedleniem się tam przybyszów ze wschodu – chasydów, których odrębna kultura stała się przedmiotem fascynacji nie tylko żydowskiej publiczności. Ogromne znaczenie dla rozbudowy i upowszechniania żydowskiego artystycznego repertuaru muzycznego (jüdische Kunstmusik) miał ruch związany z syjonizmem, zwany „renesansem żydowskim”, w obrębie którego propagowano pieśń żydowską jako element narodowej tożsamości Żydów. Jeszcze przed 1914 r. ruch ten został zinstytucjonalizowany; ogromną rolę odegrało w tym zakresie założone przez Leo Winza czasopismo *Ost und West*, wokół którego skupiła się elita muzyków żydowskich – zarówno kompozytorów, jak i wykonawców (do kręgu *Ost und West* należeli m.in. śpiewacy Vera Goldberg i Leo Gollanin, kompozytor Janot Roskin oraz trzech braci Spiwakowskich – wirtuozów różnych instrumentów). W *Ost und West* ukazywały się dodatki z nutami pieśni żydowskich, opracowane m.in. przez Arno Nadela i Janota Roskina; redakcja organizowała także liczne koncerty muzyki żydowskiej w różnych miastach niemieckich<sup>8</sup>.

Akcja ta ucichła u progu lat dwudziestych, kiedy ofertę muzyki żydowskiej zdominowali członkowie „nowej szkoły żydowskiej” powstałej w Petersburgu i Moskwie<sup>9</sup>. W połowie lat dwudziestych można już w każdym razie mówić o europejskiej modzie na pieśń żydowską, zarówno artystyczną, jak i ludową. Do rozkwitu mody na tę ostatnią (tzw. pieśń żargonową) przyczyniła się emancypacja żydowskiego folkloru miejskiego, który został wchłonięty przez nowoczesne gatunki kultury masowej, takie jak operetka, kabaret i film<sup>10</sup>. Należy też wspomnieć o fenomenalnej popularności grup teatralnych, które grały w języku jidysz bądź nowohebrajskim, kierując swoją ofertą do szerokiej publiczności, takich jak teatr Abrahama Goldfadena lub moskiewska grupa Habimah, działająca od 1926 r. na emigracji. Nie można też pominąć roli licznej grupy zawodowych śpiewaków estradowych, którzy zajęli się po I wojnie światowej propagowaniem pieśni żydowskiej. Była wśród nich – poza kantorami – spora grupa emigrantów żydowskiego pochodzenia, którzy przybyli na zachód Europy z Rosji i innych terenów określanymi jako „wschodniożydowskie” (Rumunia, Słowacja, Ruś Karpacka, była Galicja, kraje bałtyckie)<sup>11</sup>, jak również grupa wykonawców nieżydowskich, wyspecjalizowanych w realizacji przeglądowych programów pieśni ludowej różnych narodów.

8 Ibid., s. 68–75.

9 Ibid.

10 Nie bez przyczyny Philip Bohlman upatruje źródła ekspansji muzyki żydowskiej w ekspansji nowoczesności, której znamieniem jest m.in. pojawienie się kultury masowej w przestrzeni społecznej metropolii. Wedle tego poglądu, metropolia miały być – w nawiązaniu do podstawowego toposu dyskursu żydowskiego w nowoczesnej Europie – miejscem spotkania się Wschodu i Zachodu, zob.: Ph. V. Bohlman, op. cit., s. 65.

11 Zob.: Ezra Mendelsohn, *Żydzi Europy Środkowo-Wschodniej w okresie międzywojennym*, przekł. Agata Tomaszewska, Warszawa 1992, s. 27–28.

Sukcesowi tych artystów sprzyjał ogólny wzrost zainteresowania folklorem narodów „egzotycznych”, jaki dał o sobie znać w pierwszych dekadach XX wieku. Już w ostatnich dekadach XIX w. pojawiły się liczne opracowania dotyczące dawnej muzyki synagogalnej, którą traktowano jako część muzycznej spuścizny Orientu (w tym hasła w ważnych encyklopediach i leksykonach oraz rozdziały w podręcznikach historii muzyki). W 1914 r. wyszedł pierwszy tom olbrzymiego zbioru Abrahama Idelsohna *Thesaurus*, zawierający zebrane przez badacza tzw. „hebrajskie melodie orientalne”, tj. melodie śpiewane przez Żydów żyjących w odizolowanych grupach w Palestynie, Jemenie i krajach arabskich. Do roku 1932 wyszło kilka tomów tej publikacji, zapoznającej świat muzyczny z archaicznym dziedzictwem muzyki żydowskiej w formie reklamowanej jako autentyczna (a więc jednogłosowej, bez akompaniamentu instrumentalnego, uwypuklającej modalne podłoże skalowe i melizmatyczny kształt melodii). Do dyskusji o autentyczności muzyki żydowskiej, która bez wątplenia inspirowała także obserwatorów spoza diaspory (w tym krytyków muzycznych, którzy oceniali koncerty muzyki żydowskiej) przyczynił się także zbiór Fritza Kaufmanna *Die schönsten Lieder der Ostjuden*, wydany w 1920 r. w Berlinie przez Jüdisches Verlag (z tekstami w języku jidysz oraz komentarzami w języku niemieckim), reklamowana przez autora jako propozycja przewyższająca styl „pseudofolklorystycznych” opracowań z XIX w., a następnie kolekcja Arno Nadela *Jüdische Volkslieder*. Repertuar pieśni w jidysz oraz w języku nowohebrajskim (te ostatnie były propagowane przez środowiska syjonistyczne) powiększył następnie szereg publikacji wydawnictw Jibneh i Juwal, prowadzonych w latach dwudziestych XX w. Rosji, a następnie w Berlinie oraz w Wiedniu przez kompozytorów reprezentujących tzw. nową szkołę żydowską. W ramach tej szkoły, której dorobek rozpowszechniły następnie wielkie wydawnictwa – Hofmeister i Universal-Edition – powstały i utrwaliły się w powszechnym repertuarze dwie odmiany artystycznych opracowań pieśni żydowskich: dawne, utrzymane w typie popularnej stylizacji opartej na modelu dziewiętnastowiecznym, oraz drugie – nowoczesne, uwzględniające nowsze środki techniki kompozytorskiej<sup>12</sup>.

Wszystkie wymienione zjawiska złożyły się na powstanie bogatej kultury żydowskiego wykonawstwa pieśniowego w Pradze. Podwaliny pod tę kulturę położyli kantorzy z tutejszych synagog. W pierwszych latach powojennych szczególną aktywność na tym polu przejawiała Synagoga w Winogradach (Weinberger Synagoge/Vinohradská synagoga), do której uczęszczali Żydzi czeskojęzyczni. Jako nadkantor działał tam do 1922 r. Salomon Gruschka. Po jego śmierci miejsce to odziedziczył Šaje Sud. Udzielał się on jako śpiewak, kompozytor i organizator koncertów, głównie chóralnych, realizowanych przez działający przy synagodze chór Jüdisches Gesangverein, prowadzony przez Ericha Wachtela, jednego z czołowych propagatorów muzyki żydowskiej w międzywojennej Pradze. Analogiczną działalność pro-

12 Por.: Jascha Nemtsov, *Die Neue Jüdische Schule in der Musik*, Wiesbaden 2004, s. 118–119.

wadziły inne praskie synagogi, m.in. Synagoga Jerozolimska (Jaruzalem Synagoge/ Jeruzalémská synagoga), gdzie nadkantorem był Alexius Drach, czy też synagoga w Karlinie (Karolinenthaler Synagoge/Karlínská synagoga), w której pracował jako nadkantor Abraham Klein. Programy koncertów wykonywanych w praskich synagogach zachowały się tylko częściowo, jednak z tego, co wiadomo, pieśń religijna zajmowała w ich ramach sporo miejsca, obok muzyki chóralnej i instrumentalnej. Korzystano ze znanych zbiorów kompozycji religijnych (m.in. fundamentalnego zbioru Salomona Sulzera *Schir Zion*), z ogólnie dostępnych partytur autorów takich jak Mendelssohn czy Händel, jak również z publikacji muzyki wschodniożydowskiej wydawanych czy to przez wspomniane oficyny Jibneh i Juwal, czy też publikowanych własnym sumptem przez kantorów z Rosji i Ukrainy.

Artystyczna pieśń żydowska miała także wiele do zawdzięczenia działającym w Pradze stowarzyszeniom kulturalnym i oświatowym, takim jak utworzone jeszcze przed I wojną światową Bar Kochba, Żydowski Związek Szkolny w Czechach (Jüdischer Schulverein für Böhmen), Związek Kobiet Żydowskich (Jüdischer Frauenverein) oraz organizacje studenckie: Czytelnia Studentów Żydowskich w Pradze (Lese- und Redehalle Jüdischer Hochschüler in Prag), Mensa Academica Judaica, Klub Hebrajski Żydowskich Studentów Ivriah (Hebräische Klub der jüdischen Studentenschaft Ivriah). Dla przykładu, w marcu 1924 r. towarzystwo Bar Kochba zorganizowało we współpracy z Maxem Brodem, czołowym praskim pisarzem i dziennikarzem żydowskim (jednym z przywódców utworzonej tam w 1918 r. Żydowskiej Rady Narodowej i bliskim współpracownikiem Martina Bubera), wieczór pieśni Mahlera. Wykonawcami byli artyści związani z Neues Deutsches Theater: śpiewał Max Klein, a partię fortepianu wykonał blisko współpracujący z Brodem (który zajmował się także muzyką<sup>13</sup>) Alexander von Zemlinski. Koncert został odnotowany jako nadzwyczajne wydarzenie przez krytyka *Prager Tagblatt*<sup>14</sup>. Prasa niżydowska rozklamowała także koncert urządzony w marcu 1925 r. w sali Mozarteum przez Jüdischer Schulverein für Böhmen, z udziałem śpiewaczki Olly Rind i pianisty Waltera Freunda<sup>15</sup>. Program tego koncertu nie zawierał utworów żydowskich, podobnie, jak kolejny, który to samo stowarzyszenie urządziło z okazji święta Tory (Simchasthora) w październiku 1925 r. (w programie były występy kabaretowe oraz muzyczne – popularne pieśni i arie z oper i operetek opracowane przez miejscowego kompozytora związanego z diasporą Bernarda Grüna; śpiewali artyści opery działającej w Niemieckim Teatrze: Paula Löwe, Beda Saxl i Willy Rainiger<sup>16</sup>). Znamy

13 Był pianistą, kompozytorem oraz krytykiem muzycznym dziennika *Prager Tagblatt*. O działalności krytycznomuzycznej Maxa Broda zob.: Michał Jaczyński, „Max Brod as a music critic”, *Musicalogica Olomucensia* 23 (2016), s. 81–100.

14 „Bühne und Kunst. Konzerte”, *Prager Tagblatt* 49 (1924) nr 67 z 19 III, s. 6.

15 „Bühne und Kunst. Konzerte”, *Prager Tagblatt* 50 (1925) nr 71 z 31 III, s. 6, nr 96 z 24 IV, s. 6.

16 „Bühne und Kunst”, *Prager Tagblatt* 50 (1925) nr 234 z 8 X, s. 6.

też wykonawców dwóch następnych koncertów zorganizowanych przez Jüdischer Schulverein w 1925 r.: w pierwszym z nich, urządzonym ponownie w sali Mozarteum, udział wzięli śpiewaczka Ida Pick, skrzypaczka Hilde Lang, pianistka Luise Hermann i akompaniator Konrad Wallerstein<sup>17</sup>, na drugim – zorganizowanym z okazji święta Chanuka – pojawili się: śpiewaczka operowa Maña Haller, nadkantorzy Strauss i Grünbaum oraz wykonawca pieśni jidysz Desider Friedmann<sup>18</sup>.

Jednym z pierwszych śpiewaków estradowych, który umieścił Pragę w planie swych zagranicznych tras koncertowych, był wspomniany wyżej Leo Gollanin (właśc. Chaim Leib Goldberg, 1872–1948). W l. 1910–13 występował on z wielkim powodzeniem w Pradze, a także kilku innych miastach czeskich (Karlsbad/Karlovy Vary, Teplitz/Teplice, Reichenberg/Liberec, Pilsen/Plzeň). Z początku śpiewał głównie dla publiczności żydowskiej, na imprezach organizowanych przez stowarzyszenie Bar Kochba; ilustrował też muzyką organizowane przez to stowarzyszenie wykłady o kulturze żydowskiej. Gościem jednej z tych imprez, złożonej z wykładu czołowego przedstawiciela praskiego ruchu syjonistycznego Natana Birnbauma, lektury opowieści chasydzkich w wykonaniu niemieckiej aktorki Margarethe Neff oraz prezentacji pieśni wschodniożydowskich w wykonaniu Gollanina, był Franz Kafka. W jego dzienniku znajdujemy pod datą 26 I 1912 r. następującą notatkę:

Grzbiet pana [Roberta – M.J.] Weltscha i cisza na całej sali przy słuchaniu kiepskich wierszy. [Natan – M.J.] Birnbaum: długowłosa fryzura odcina się ostro od szyi, która wskutek tego nagle obnażenia, a może i sama z siebie, jest bardzo prosta. Wielki, zakrzywiony, nie za wąski, a przecież po bokach rozszerzony nos, który zwłaszcza dzięki dobrej proporcji względem sporej brody, wygląda pięknie. Śpiewak Gollanin. Spokojny, słodkawy, niebiański, łaskawy, twarz zwrócona w bok i w przestrzeń; długo się utrzymujący pod haczykowatym nosem, nieco ostry uśmiech, może również tylko efekt samej techniki ust<sup>19</sup>.

Wielki sukces trzech występów Gollanina, które odbyły się w Pradze w styczniu, październiku i grudniu 1912 r. sprawił, że estrada wynajmowana dotąd na jego występy w Hotelu Zentral stała się za ciasna. Z końcem października 1919 r. widzimy go zatem występującego w słynnej sali Pałacu Žofniskiego (Pałac Žofin), w której koncertowali przedtem najwięksi muzycy czescy i europejscy: Berlioz, Liszt, Wagner, Dvořák, Czajkowski. O tym, że omawiany koncert Gollanina adresowany był nie tylko do publiczności żydowskiej, przekonuje fakt, że jego anons ukazał się w czołowym dzienniku czeskojęzycznej społeczności Pragi – *Národní listy*<sup>20</sup>.

17 „Bühne und Kunst”, *Prager Tagblatt* 50 (1925) nr 300 z 25 XII, s. 8.

18 „Vergnugungsnachrichten”, *Prager Tagblatt* 50 (1925) nr 302 z 30 XII, s. 5.

19 Franz Kafka, *Dzienniki 1910–1923 (Cz. 1)*, przekł. Jan Werter, Londyn–Warszawa 1993, s. 243. Zob. także: Ekkehard W. Haring, „alle Sprachen kann ich...» Evidenzen des Jargon in der Prager deutschen Literatur”, *Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 16 (2006), strona [http://www.inst.at/trans/16Nr/06\\_6/haring16.htm](http://www.inst.at/trans/16Nr/06_6/haring16.htm), dostęp 15 X 2017.

20 Inf.: *Národní listy* 59 (1919) nr 250 z 23 X, s. 3. Koncert odbył się 30 X 1919 roku.

Trwałym rezultatem przedwojennych występów Leo Gollanina było wydanie przez Żydowskie Stowarzyszenie „Zion” w Teplicach (Teplitz-Schönau) zbioru „żydowskich pieśni ludowych wykonywanych przez Leo Gollanina”. Funkcjonował on przez następne lata jako instruktażowa publikacja przekazująca ludową muzykę żydowską w jej autentycznej postaci. Właśnie w kontekście profesjonalizmu i autentyzmu, wyraziście odróżniającego propozycje Gollanina od jedynie dotąd znanej praskiej publiczności muzyki żydowskich operetek opisał jego repertuar Max Brod, po wysłuchaniu ilustracji muzycznej, która towarzyszyła wykładowi Martina Bubera:

Martin Buber, który dał w tym czasie pierwszy wykład, ukuł most między ideałem [sztuki – M.J.] i sztuką popularną z jej chasydzkimi opowieściami. Wschodnio-żydowski śpiewak Leo Gollanin dostarczył właściwą, niezbędną muzykę do tego połączenia. Nauczyłem się odróżniać tradycyjną interpretację i wschodnią operetkę, która była już dekadencjnym produktem (jeśli nie tak okropnym jak „lekka muzyka” z Wiednia i Budapesztu)<sup>21</sup>.

Warto wspomnieć, że Gollanin pracował nad swoim repertuarem wspólnie ze wspomnianym wyżej berlińskim kantorem Arno Nadelem.

W rok po Gollaninie przedstawił się publiczności praskiej jako wykonawca repertuaru pieśniowego w jidysz śpiewak operowy Max Kriener. Był on przed wojną związany z kilkoma scenami czeskimi, w czasie wojny był solistą sceny wiedeńskiej, a w l. 1918–22 zatrudnił się w Neues Deutsches Theater w Pradze. W informacji zamieszczonej przed wzmiankowanym koncertem Maxa Krienera (który odbył się w grudniu 1920 r. w czolowej praskiej sali widowiskowej Urania), opublikowanej na łamach niemieckojęzycznego liberalno-demokratycznego dziennika praskiego *Prager Tagblatt* (który solidaryzował się z kulturą żydowską) pisano: „wieczór ten obiecuje nie tylko wydarzenie artystyczne pierwszorzędnej rangi; wykonanie nieśpiewanych tu wcześniej ludowych pieśni żydowskich znacznie wzbogaci także żydowską Pragę”<sup>22</sup>. Dochód z koncertu przeznaczono na organizację syjonistyczną Jüdischer Nationalfonds.

4 I 1921 r. Max Kriener zrealizował w sali Urania kolejny koncert pieśni wschodniożydowskich. Organizatorem koncertu była Praska Grupa Syjonistów (Zionistische Ortsgruppe Prag), a celem – ponownie wspomnienie Jüdischer Nationalfonds. Kolejny też raz w informacji zamieszczonej na łamach *Prager Tagblatt* podano, że będzie to koncert nieznanych jeszcze w Pradze pieśni żydowskich<sup>23</sup>. Recenzję koncertu zamieścił fachowy krytyk muzyczny Ernst Rychnowski, stale współpracujący

21 Zob.: Max Brod, *Streitbares Leben*, München 1963, s. 346, 351–354, 357, cyt. w: *The Jews of Bohemia and Moravia. A historical readers*, opr. Wilma Abeles Iggers, Detroit 1992, s. 278.

22 „Der jüd[ische] Liederabend Max Kriener”, *Prager Tagblatt* 45 (1920) nr 290 z 14 XII, s. 6: „Der Abend verspricht nicht nur ein musikalisches Ereignis ersten Ranges zu werden, auch für das jüdische kulturelle Prag bedeutet der Vortrag bisher in Prag noch nicht gesungener jüdischer Volkslieder eine große Bereicherung”.

23 „Bühne und Kunst”, *Prager Tagblatt* 46 (1921) nr 1 z 1 I, s. 7: „wird [...] zum erstenmal auf diesem Gebiete vor die Oeffentlichkeit treten”.

z *Prager Tagblatt*. Dowiadujemy się z niej, iż Kriener śpiewał pieśni ludowe i artystyczne – te ostatnie były opracowaniami tekstów poetów żydowskich Icchoka Lejba Pereca, Morrisa Rosenfelda i Solomona Dembitzera dokonanyymi przez Janota Roskina – kompozytora i zbieracza żydowskich pieśni ludowych urodzonego w okolicach Witebska na Białorusi, który wyemigrował do Berlina i tam, w 1916 r., założył Wydawnictwo Narodowej Sztuki Ludowej (Verlag für Nationale Volkskunst; w 1921 r. nazwę zmieniono na Musikverlag Hatikwah). Rychnowski uznał opracowania Roskina za zdradzające „zbyt dużo środkowoeuropejskiej szkoły”, co dokumentuje jego postawę wobec muzyki żydowskiej, charakterystyczną dla odbiorcy niemieckiego – upatrującego przyszłości artystycznej muzyki żydowskiej w jej poddaniu się dyrektywom estetycznym obowiązującym w ramach zachodnioeuropejskiego kanonu. Szczegółowa charakterystyka pieśni dokonana przez Rychnowskiego pozwala zidentyfikować go jako krytyka wyczulonego na to, co w muzyce żydowskiej inne, obce, co wskazuje na znajomość szczegółów nowoczesnego dyskursu żydowskiego, który koncentrował się wokół toposu Wschód–Zachód, otwierając drogę dyskusji o odmienności, obcości pierwiastka żydowskiego. Rychnowskiego ujęła różnorodność i wyrazistość nastroju pieśni ludowych, a także ich humor (elementy te należą do obiegu charakterystyki kultury żydowskiej ukształtowanej w kręgu niemieckojęzycznym, tak w negatywnym, jak i pozytywnym sensie<sup>24</sup>). W recenzji omawianego koncertu Rychnowski zaznaczył, że publiczność zajęła wszystkie miejsca, a koncert był wielkim sukcesem organizatorów<sup>25</sup>.

Już w grudniu 1921 r. w wielkiej sali Urania odbył się kolejny koncert pieśni wschodniożydowskich, i tym razem zapowiadany przez prasę jako wielkie wydarzenie, zarówno ze względu na nowość, jaką stanowiły dla szerokiej publiczności Pragi pieśni żydowskie, jak i osobę wykonawcy – barytona na co dzień występującego w operze kijowskiej Lwa Jefimowicza Karenina (towarzyszyły mu artystki moskiewskie Bolotinska i Minkowska). W programie omawianego koncertu znalazły się (jak je określono w prasie) tańce hebrajskie, żydowskie i chasydzkie grane przez Bertę Jakowlewnę Bolotinską na skrzypcach oraz pieśni ludowe (religijne i świeckie) w wykonaniu Karenina: *Kaddish*, *Eili*, *Eili*, *Der Philosoph*, *Des Rebbens Niggen*, *Das Gemorelen*, *Unsere Mischpochen*<sup>26</sup>. Jak zapewniono, artysta wyrósł w środowisku żydowskim i z tego względu należało się spodziewać, że jego interpretacje będą profesjonalne, wręcz wzorcowe<sup>27</sup>. W następnej zapowiedzi tego koncertu jeszcze bardziej podkreślono fakt, że Karenin i jego partnerki są Żydami i pragną udostępnić głęboko przeżyta przez siebie muzykę swego narodu publiczności zachodnioeuropejskiej. Zacytowano

24 Leon Botstein słusznie zauważył, że antysemityzm i filosemityzm stanowią pod względem wyrażanych opinii swoje lustrzane odbicie, gdyż dotyczą tych samych kwestii społecznych (op. cit., s. 171).

25 E.R. [Ernst Rychnowski], „Jüdische Liederabend Max Krieners”, *Prager Tagblatt* 46 (1921) nr 4 z 6 I, s. 6.

26 „Bühne und Kunst”, *Prager Tagblatt* 46 (1921) nr 289 z 10 XII, s. 7, nr 293 z 15 XII, s. 6.

27 „Bühne und Kunst”, *Prager Tagblatt* 46 (1921) nr 286 z 7 XII, s. 7.

także wypowiedź Abrahama Idelsohna z przedmowy do I tomu *Thesaurusa*, zapewniającą o istnieniu czystego melosu żydowskiego, możliwego do odróżnienia poprzez porównanie z popularnymi pieśniami śpiewanymi w rosyjskich gminach żydowskich<sup>28</sup>. Podpisujący się inicjałami v.p. (także V.P.) Viktor Popper, recenzent dziennika *Prager Tagblatt*, zaprezentował się, podobnie jak jego redakcyjny kolega Ernst Rychnowski, jako zwolennik „ucywilizowania” pierwiastka żydowskiego, chwalać artystów za unikanie zbyt „drastycznej” interpretacji żydowskiego repertuaru. Uznał zachodni smak za właściwe kryterium oceny koncertu, przyznając ów smak zwłaszcza Kareninowi<sup>29</sup>.

Pojawienie się w Pradze Lwa Karenina oraz kolejnego wykonawcy pieśni wschodniożydowskich – Rosjanina związanego z konserwatorium petersburskim, Borisa Matufisa – należy łączyć z ówczesną sytuacją w Rosji, gdzie szalejąca wojna domowa wywołała ogromną falę ucieczek z kraju. W l. 1917–22 przez Europę Środkową przejechało wielu rosyjskich muzyków udających się na emigrację do Niemiec lub USA. Zarabiali oni wykonywaniem popularnych pieśni rosyjskich, romansów cygańskich, albo właśnie pieśni Żydów z terenów Rosji. Boris Matufis wystąpił 19 I 1922 r. na koncercie firmowanym przez praską grupę żydowskiej organizacji sportowej Makkabi, a w programie były – jak powiadomiła prasa – „zupełnie nowe pieśni żargonowe – wesole i poważne”. Partnerem Matufisa był związany z Neues Deutsches Theater śpiewak i reżyser operowy Louis Laber<sup>30</sup>. Można nadmienić, że w momencie wizyty Borisa Matufisa w Mozarteum trwała tam pierwsza praska wystawa grafiki artystów żydowskich<sup>31</sup>.

3 X 1923 r. w sali Mozarteum zaśpiewał z kolei Jakob Lehrmann, przedstawiony w prasie jako przybyły z Warszawy rosyjski nadkantor i śpiewak koncertowy (niestety nie udało się zidentyfikować tej postaci, podobnie jak niejakiego M.H. Schwarza, pianisty partnerującego Lehrmannowi). Dochód z koncertu przeznaczono na synagogę Klaus<sup>32</sup>. W programie występu Lehrmanna znalazły się ludowe pieśni żydowskie oraz pieśni rosyjskie. Te ostatnie były reprezentowane przez romanse Czajkowskiego, natomiast – jak dowiadujemy się z obszernej recenzji koncertu zamieszczonej w *Prager Tagblatt* – pieśni wschodniożydowskie zabrzmiały w popularnych opracowaniach Warszawskiego i Josepha Rumschinskiego. Akompaniujący na

28 „Bühne und Kunst”, *Prager Tagblatt* 46 (1921) nr 288 z 9 XII, s. 5.

29 v.p. [Viktor Popper], „Musikabend ostjüdischen Kompositionen”, *Prager Tagblatt* 46 (1921) nr 295 z 17 XII, s. 6.

30 „Bühne und Kunst”, *Prager Tagblatt* 47 (1922) nr 12 z 14 I, s. 6, oraz nr 18 z 21 I, s. 6. Zob. także: Lorraine Gorrell, *Discordant melody. Alexander Zemlinsky, his songs, and the Second Viennese School*, Wesport 2002, s. 47.

31 „Bühne und Kunst”, *Prager Tagblatt* 47 (1922) nr 13 z 15 I, s. 8. Dwa tygodnie później w tejże sali odbył się wykład Friedricha Feigla pt. *Das Wesen jüdischer Kunst* (Istota sztuki żydowskiej) (*Prager Tagblatt* 47 (1922) nr 22 z 26 I, s. 8).

32 „Bühne und Kunst”, *Prager Tagblatt* 48 (1923) nr 228 z 30 IX, s. 10. Klaus/Klausen-Synagoga (Klausova synagoga) mieściła się w dzielnicy Josefstadt przy ul. U Starého hřbitova 3a.

fortepianie Schwarz wykonał ponadto solo utwory Chopina, Rachmaninowa oraz własne fantazje na temat motywów starożydowskich<sup>33</sup>.

Nieco uwagi należy się także dość często urządzanym wieczorom poezji żydowskiej, na których recytowano teksty żydowskich czy hebrajskich pieśni<sup>34</sup>. Z początkiem grudnia 1922 r. w sali Mozarteum odbył się na przykład wieczór żydowski znanego berlińskiego artysty Ludwiga Hardta, bliskiego przyjaciela Franza Kafki<sup>35</sup>, cenionego recytatora poezji klasycznej i współczesnej (także aktora oraz działacza Żydowskiego Stowarzyszenia Kulturalnego / Jüdischer Kulturbund) wypełniony recytacją chasydzkich legend, hebrajskich „ballad” (jak je określono w *Prager Tagblatt*) itp.<sup>36</sup>, a jesienią 1923 r. z wieczorem zatytułowanym „Jüdische Sehnsucht” wystąpił tam Meinhart Meyer<sup>37</sup>.

Z początkiem czerwca 1926 r. przyjechał do Pragi Raval Stromfeld. Zareklamowano w prasie jego niedawne sukcesy we Włoszech, Jugosławii i Szwajcarii. Prezentację ludowych pieśni żydowskich połączył z wykonaniem 2 *pieśni hebrajskich* Ferruccio Busoniego, a ponadto wygłosił prelekcję na temat psychologii żydowskiej poezji<sup>38</sup>. W lutym 1928 r. zjawił się w Pradze nadkantor z Karlsbadu M. Perlman. Wykonywał pieśni religijne (chasydzkie) oraz ludowe<sup>39</sup>. Koncert odbył się w Mozarteum i zyskał – jak przekazał recenzent – serdeczne przyjęcie ze strony publiczności<sup>40</sup>.

W sezonie zimowym 1929 r. odbyły się w Pradze aż trzy wieczory pieśni żydowskich: pierwszy, w wykonaniu Josefa Ringela (zareklamowano go w prasie jako „żydowskiego śpiewaka ludowego” – „jüdischer Volkssänger”), odbył się 14 II w Hotelu Bristol<sup>41</sup>, natomiast 12 III tegoż roku zaprezentował się szerokiej publiczności nadkantor Synagogi Jerozolimskiej w Pradze Alexius Drach. Jego koncert był zarazem inauguracją działalności żydowskiej estrady Beth-Haam, która w następnych latach stała się centrum koncertowym dla muzyki żydowskiej w Pradze<sup>42</sup>, zastępując dotychczasową czołową estradę żydowską, która znajdowała się w Café Ascherman. W kwietniu 1929 r. zapowiadano koncert żydowskich pieśni religijnych w sali Mozarteum w wykonaniu Maxa Federa, nadkantara z Marienbadu (Mariańskich Łaźni)<sup>43</sup>.

Praską modę na koncerty żydowskich pieśni ludowych wykorzystały też żydowskie pieśniarki związane z kabaretami. Pomiędzy 1921 i 1929 r. wielokrotnie wystę-

33 V.P. [Viktor Popper], „Bühne und Kunst”, *Prager Tagblatt* 48 (1923) nr 232 z 5 X, s. 6.

34 W kulturze niemieckojęzycznej pod pojęciem pieśni (Lied) rozumie się zarówno całość słowno-muzyczną, jak samą melodię bądź sam tekst.

35 Zob.: Gustav Janouch, *Conversations with Kafka*, Frankfurt 2012, s. 98–99.

36 „Ludwig Hardt. Judischer Abend”, *Prager Tagblatt* 47 (1922) nr 280 z 30 XI, s. 6.

37 „Bühne und Kunst”, *Prager Tagblatt* 48 (1923) nr 219 z 20 IX, s. 6.

38 p., „Jüdischer Liederabend. Raval Stromfeld”, *Prager Tagblatt* 51 (1926) nr 132 z 4 VI, s. 6.

39 „Kunst \* Buch \* Kultur”, *Prager Tagblatt* 53 (1928) nr 30 z 4 II, s. 7.

40 V.P. [Viktor Popper], „Jüdischer Volksliederabend”, *Prager Tagblatt* 53 (1928) nr 41 z 17 II, s. 6.

41 „Kunst \* Buch \* Kultur”, *Prager Tagblatt* 54 (1929) nr 37 z 12 II, s. 7.

42 „Kunst \* Buch \* Kultur”, *Prager Tagblatt* 54 (1929) nr 60 z 10 III, s. 7.

43 „Kunst \* Buch \* Kultur”, *Prager Tagblatt* 54 (1929) nr 82 z 6 IV, s. 8.

powołała tu wiedeńska gwiazda Josma Selim; szczegółowe programy jej występów są nieznane, można jednak przypuszczać, że prezentowała ona utwory żydowskie, jakie stale miała w repertuarze. W marcu 1929 r. pojawiła się w Pradze po raz pierwszy znana także w Polsce Hilda Dulinska (Dulicka), śpiewając w sali giełdy na dochód Ligi dla Robotników Palestyny (Liga für Arbeitende Palästina)<sup>44</sup>. Po Dulinskiej i Selim zjawiała się – w lutym 1931 r. – podziwiana w całej Europie gwiazda kabaretu i filmu Dela Lipinska, pochodząca (według informacji Stefanii Łobaczewskiej, która słyszała ją w 1923 r. w Wiedniu<sup>45</sup>) z Lublina. Lipinska była związana głównie z Berlinem, skąd wyjeżdżała na koncerty do Paryża, Wiednia, Lipska, Hamburga, jak również do Warszawy i Lwowa. Pierwszy występ Lipinskiej w Pradze odbył się w roku 1931 w sali Beth-Haam i zawierał mieszankę scenek teatralnych, które były jej specjalnością (wśród nich znalazły się „scenki z życia młodego chasyda”), a oprócz tego pieśni ludowe: żydowskie, polskie i rosyjskie oraz dawne pieśni niemieckie i francuskie chansons<sup>46</sup>. Dela Lipinska wróciła do Pragi jeszcze tego samego roku – 23 X w sali giełdy odbył się jej koncert, podczas którego artystka zaprezentowała, tzw. „Figurinnen”, pieśni ludowe oraz niemieckie chansons. Koncert był częścią większego tournée artystki po Czechosłowacji (wcześniej miały miejsce spektakle w Ujściu nad Łabą, Libercu i Jabloncu nad Nysą), które Lipinska odbyła „po sukcesach w Berlinie i Paryżu”. Według anonimowej relacji z *Prager Tagblatt* wszystkie bilety na wspomniany koncert zostały wyprzedane<sup>47</sup>. Kolejne występy Deli Lipinskiej odbyły się w marcu 1932 r.<sup>48</sup> oraz w marcu 1933 r. (w sali giełdy, z programem wypełnionym pieśniami kompozytorów żydowskich do tekstów Rilkego, Ringelnassa, Schiffera, Kästnera oraz niemieckimi chansons)<sup>49</sup>. Ponownie w Pradze artystka śpiewała w październiku 1933 r. (w teatrze Alhambra)<sup>50</sup>, w kwietniu 1934 r. (z programem zatytułowanym *Pieśni naszych czasów – Lieder unserer Zeit*; spośród utworów autorów żydowskich po raz kolejny pojawili się Rilke, Kästner, Schiffer, Ringelnass, a ponadto Morgenstern i Herz)<sup>51</sup>, w styczniu 1935 r. (na estradzie Neues Deutsches Theater),

44 „Jüdisches Konzert Hilda Dulickaja”, *Prager Tagblatt* 54 (1929) nr 61 z 12 III, s. 6.

45 Stefania Łobaczewska, „List z Wiednia”, *Gazeta Lwowska* 114 (1924) nr 220 z 24 IX, s. 3.

46 Koncert odbył się 4 II i był silnie promowany przez *Prager Tagblatt* – zapowiedzi pojawiły się kolejno w styczniowych i lutowych numerach dziennika, zob.: *Prager Tagblatt* 56 (1931) nr 16 z 18 I, nr 23 z 27 I, nr 26 z 30 I, nr 28 z 1 II, nr 29 z 2 II, nr 30 z 4 II. Zob. także: L-r., „Konzerte. Dela Lipinskaja”, *Prager Tagblatt* 55 (1931) nr 31 z 5 II, s. 5.

47 „Kunst \* Buch \* Kultur”, *Prager Tagblatt* 56 (1931) nr 234 z 8 X, s. 5, nr 237 z 11 X, s. 7, nr 246 z 22 X, s. 6, nr 247 z 23 X, s. 5.

48 Dela Lipinska wystąpiła w sali Beth-Haam z repertuarem analogicznym do tego, który zaprezentowała w Pradze w roku 1931, zob.: „Kunst”, *Prager Tagblatt* 57 (1932) nr 42 z 18 II, s. 5; „Kunst”, *Prager Tagblatt* 57 (1932) nr 53 z 2 III, s. 7.

49 „Kunst”, *Prager Tagblatt* 58 (1933) nr 51 z 1 III, s. 5.

50 „Kunst”, *Prager Tagblatt* 58 (1933) nr 234 z 6 X, s. 8.

51 „Kunst”, *Prager Tagblatt* 59 (1934) nr 82 z 8 IV, s. 9.

w styczniu roku 1936<sup>52</sup> oraz w październiku 1937 r. (w sali giełdy)<sup>53</sup>. Programy koncertów w l. 1936–37 nie zostały odnotowane w prasie; natomiast z recenzji występu Deli Lipińskiej w roku 1935 dowiadujemy się, że jego program został upolityczniony, artystka wykonała bowiem, poza wymienionymi wyżej autorami, napisane specjalnie dla niej wiersze kultowego berlińskiego dziennikarza o postawie antyhitlerowskiej Kurta Tucholskiego, zasługując na następujący komentarz krytyka *Prager Presse*: „Ona nie politykuje, lecz osiąga satyryczne oddziaływanie, kpiąc z tego, co na zdrowy ludzki rozum jest godne kpiny”<sup>54</sup>. W tejże recenzji znajdziemy syntetyczne określenie sztuki popularnej gwiazdy: „mówi, śpiewa, parodiuje – mała sztuka wielkiego formatu”<sup>55</sup>.

W lutym 1933 r. zadebiutowała w Pradze (w sali Beth-Haam) kolejna pieśniarka o słowiańskim nazwisku – Sarah Tomaschoff. Akompaniował jej Frank Pollak, który w latach trzydziestych rozwinął w Pradze na szeroką skalę działalność na rzecz propagowania muzyki żydowskiej, w szczególności – twórczości młodych praskich kompozytorów, którzy utworzyli grupę twórców żydowskich na wzór podobnej działającej w Wiedniu. Organizatorem koncertu był Jüdisches Schulverein, a jego program obejmował opracowania pieśni religijnych<sup>56</sup>. W lutym 1934 r. w sali Mozarteum wystąpił z inicjatywy Franka Pollaka jeden z najlepszych wykonawców pieśni żydowskich – Israel Segal-Rosenbach. Wykonał pieśni hebrajskie, palestyńskie, arabsko-jemeńskie oraz ludowe (tj. środkowoeuropejskie w języku jidysz), w opracowaniu propagowanych przez Pollaka kompozytorów nowej szkoły żydowskiej: Samuela Almana, Solomona Rosowskiego-Seira, Moshe Milnera, Josepha Achrona i Abrahama Wolfa Bindera<sup>57</sup>. Koncert, który zasłużył na wzmiankę w czeskim piśmie fachowym *Listy Hudební Matice*<sup>58</sup>, uzupełniło wykonanie kilku utworów fortepianowych Joachima Stutschewskiego – czołowego przedstawiciela nowej szkoły żydowskiej w Wiedniu – oraz nieznaney z tytułu kompozycji Joela Engela.

Pieśni „żargonowe” znalazły się też w programie recitalu pieśni ludowych różnych narodów, który wykonała holenderska artystka Lisbet Sanders w sali budynku Plodinová burza w listopadzie 1935 r.<sup>59</sup>.

52 Zob. zapowiedź w *Prager Presse* 16 (1936) nr 24 z 25 I, s. 5 (notatka jest ozdobiona fotografią artystki, co świadczy o jej dużej popularności w Pradze).

53 Zapowiedź w *Prager Presse* 17 (1937) nr 293 z 24 X, s. 7.

54 „Kulturchronik”, *Prager Presse* 15 (1935) nr 15 z 16 I, s. 7. „Sie politisiert nicht, aber sie ruft durch Verulkung des dem gesunden Menschenverstand ulkig Erscheinenden nachhaltige satirische Wirkungen hervor”.

55 Ibid.: „Sie spricht, singt, parodiert – Kleinkunst [des] grossen Formats”.

56 Koncert odbył się 18 II 1933 r., zob.: „Hebräischer Liederabend des Jüdischen Schulvereins”, *Prager Tagblatt* 58 (1933) nr 32 z 7 II, s. 6.

57 Więcej o działalności kompozytorów nowej szkoły żydowskiej w Pradze zob.: Michał Jaczyński, „Representatives of the new Jewish school on the stages of interwar Prague”, *Czech and Slovak Journal of Humanities* 2 (2017), s. 59–69.

58 (fb), „Koncerty”, *Listy Hudební Matice* 13 (1934) nr 7, s. 263.

59 jbk, „Koncerty”, *Tempo. Listy pro hudební kulturu* 15 (1935) nr 4, s. 44.

W późnych latach trzydziestych jeszcze kilka razy pojawiały się w Pradze pieśniarki wykonujące utwory żydowskie w ramach występów złożonych z pieśni ludowych różnych narodów. W 1937 r. odbyły się aż trzy tego rodzaju koncerty – dwa z nich (wiosną i jesienią) zaprezentowała pochodząca z Islandii Engel Lund – kolekcjonerka pieśni z całego świata, które nie tylko je wykonywała, lecz także opublikowała w zbiorze *Book of folk songs* (1936)<sup>60</sup>. W praskim programie Engel Lund „wzruszająca” (jak ją nazwał Oskar Baum, prominentny dziennikarz *Prager Presse*) kołysanka żydowska sąsiadowała z pieśniami islandzkimi, staroniemieckimi, słowackimi. Baum pochwalił wykonanie i przyznał artystce umiejętność intuicyjnego wczucia się w „duszę” ludów (*Seele der Völker*)<sup>61</sup>. Po przełomie hitlerowskim fakt wykonywania przez Lund pieśni żydowskich był odbierany jako manifest pacyfistyczny i zarazem wielki akt odwagi. Na filmie autorstwa Franka Ponziego, opublikowanym na stronie Royal College of Music w ramach projektu „Singing a Song in a Foreign Land”, dotyczącego historii muzyków, którzy emigrowali z Europy Środkowej w latach trzydziestych i czterdziestych XX w. z powodu represji nazistowskich, słyszymy następujące wspomnienie Claire Rauter:

Pamiętam historię z Pragi, gdzie [Engel Lund i Ferdinand Rauter – M.J.] dawali koncert. Jak mi przekazano, po koncercie [Tomáš – M.J.] Masaryk, który się z nimi zaprzyjaźnił, powiedział im: dziękuję, za sprawą waszego koncertu zrobiliście więcej na rzecz [szerzenia – M.J.] zrozumienia pomiędzy narodami, niż mogła zrobić Liga Narodów<sup>62</sup>.

W maju 1937 r. wystąpiła w Pradze kolejna pieśniarka żydowska, Sarah Goldstein, specjalizująca się w wykonywaniu programów obejmujących pieśni ludowe różnych narodów. Artystka pochodziła z Rumunii (Kiszyniów), w śpiewie operowym (alt) kształciła się we Włoszech, później zaś poświęciła się wykonywaniu pieśni narodów wszystkich krajów i ludów („*aller Welten und Völker*”) – m.in. przeprowadzała badania źródłowe i fachowe studia nad autentycznością pieśni, poszukując najstarszych wariantów, a nawet uczyła się języków reprezentowanych przez dane pieśni<sup>63</sup>. W ramach koncertu praskiego zaprezentowała w Bibliotece Miejskiej pieśni afrykańskie, jemeńskie (tj. pieśni Żydów jemeńskich osiadłych w Palestynie), bałkańskie, rumuńskie, rosyjskie, jak również sefardyjskie (*Judeospaniolische*), palestyńskie i hebrajskie. Już sam zestaw pieśni świadczy o tym, że śpiewaczka chciała zaprezentować w dziale pieśni żydowskich to, co określano w latach trzydziestych mianem „nowego folkloru

60 Zob.: „Engel Lund”, w: *Encyclopedia of Icelandic Music*, strona [https://en.wikipedia.org/wiki/Book:Encyclopedia\\_of\\_Icelandic\\_Music](https://en.wikipedia.org/wiki/Book:Encyclopedia_of_Icelandic_Music), dostęp 15 X 2017. Zbiór został opublikowany przez Oxford University Press z akompaniamentem fortepianowym autorstwa scenicznego partnera Lund, Ferdinanda Rautera.

61 O[skar] B[aum], „Bühne und Musik”, *Prager Presse* 17 (1937) nr 290 z 21 X, s. 8.

62 <https://www.youtube.com/watch?v=VuMNHNSdSM>, dostęp 15 X 2017.

63 „Die Sängerin des Volksliedes”, *Prager Presse* 17 (1937) nr 132 z 14 V, s. 6.

hebrajskiego” (czyli nowy typ pieśni ludowej komponowanej przez kompozytorów pracujących w Palestynie, opartej na wzorach chasydzkich, jemeńskich i arabskich, mające uzupełniać lub zastępować nieistniejące źródła starożydowskie)<sup>64</sup>. Miarą nowoczesności i ekskluzywności programu, którego założeniem – zgodnym z tym, co propagował Abraham Idelsohn – było uwypuklenie archaicznego tonu (Urton) pieśni poprzez rezygnację z fortepianowego akompaniamentu: artyście towarzyszył jedynie skrzypek Leo Müller, członek orkiestry Neues Deutsches Theater<sup>65</sup>. Sarah Goldstein dała kolejny występ w Pradze w lutym 1938 r., ponownie w Bibliotece Miejskiej. Program był zbliżony do zaprezentowanego rok wcześniej. Jak podała *Prager Presse*, był to ostatni koncert Sary Goldstein w Europie zorganizowany przed jej wyjazdem do Ameryki<sup>66</sup>.

Z rzadka pieśni żydowskie pojawiały się również w programach instytucji czeskich. Na koncertach praskiej orkiestry radiowej, zwanych Radiojournal prezentowano *Pieśni hebrajskie* Maurice’a Ravela (1930 – w wykonaniu francuskiej śpiewaczki Susanne Balguerie – jednej z największych sopranistek dramatycznych dwudziestolecia międzywojennego, wyspecjalizowanej w wykonywaniu francuskiej muzyki nowej<sup>67</sup>), a w marcu 1937 r. na koncercie zorganizowanym przez Towarzystwo Współpracy Gospodarczej i Kulturalnej z ZSRR zabrzmiały pieśni Samuela Feinberga<sup>68</sup>. W ogólności jednak czeskojęzyczne środowisko Pragi nie było zainteresowane żydowskim repertuarem pieśniowym w tym samym stopniu, co mieszkańcy niemieckojęzyczni. Wymienionych w tym artykule nazwisk kompozytorów i wykonawców pieśni brak w recenzjach publikowanych w *Národních listech* – czołowym dzienniku czeskojęzycznym Pragi, jak też w fachowym piśmie *Listy Hudební Matice* (które skądinąd opublikowało szereg wzmianek i artykułów o licznych w Pradze wykonaniach żydowskiej muzyki instrumentalnej i wokalnoinstrumentalnej, np. o prezentacjach utworów popularnego tu Ernesta Blocha).

Zasadnicza część oferty pieśniowej była świadomie adresowana do społeczności niemieckojęzycznej, co tłumaczyć można na kilka sposobów, z których najważniejszy dotyczy oczywistego faktu, że praska ludność pochodzenia żydowskiego mówiła głównie po niemiecku<sup>69</sup> i identyfikowała się z kulturą niemiecką. Oznacza to także, że w dziedzinie propagowania muzyki żydowskiej Praga była naśladowczynią czołowych muzycznych ośrodków niemieckojęzycznych – Wiednia, Lipska i Berlina. Działalność w zakresie propagowania muzyki żydowskiej nie była w Pradze aż tak widoczna, jak w tamtych miastach, jednak w porównaniu z nader wątle rozwijającym

64 Por.: J. Nemptsov, *Der Zionismus in der Musik*, op. cit., s. 153–162.

65 O[skar] B[aum], „Volksliederabend Sarah Goldstein”, *Prager Presse* 17 (1937) nr 134 z 16 V, s. 12.

66 „Sarah Goldstein”, *Prager Presse* 18 (1938) nr 35 z 5 II, s. 5.

67 H.D. [Hubert Doležil], „Z hudebního života československého”, *Listy Hudební Matice* 10 (1930) nr 7, s. 250.

68 František Bartoš, „Z hudebního života”, *Tempo. Listy pro hudební kulturu* 17 (1937) nr II, s. 147.

69 Jakkolwiek po I wojnie światowej szybko rosła populacja Żydów mówiących po czesku.

się jej odpowiednikiem w miastach polskich, zwłaszcza w Warszawie – wydaje się imponująca.

Należałoby na koniec sformułować hipotezę dotyczącą przyczyn takiego stanu rzeczy. Wydaje się, że duża otwartość praskich instytucji muzycznych (tu omówiona jedynie częściowo, na tyle, na ile dotyczyła wykonawstwa pieśniowego<sup>70</sup>) oraz szerokiej publiczności na ofertę żydowskiej mniejszości miała oparcie w rzeczywistości politycznej Czechosłowacji, która była w gronie państw środkowoeuropejskich krajem o najniższym poziomie antysemityzmu, co wynikało z polityki rządu (konkretnie – Tomáša Masaryka), podtrzymującego – jak pisze Ezra Mendelssohn – „liberalną tradycję polityki czeskiej”<sup>71</sup>. Przy tym, charakterystyczną cechą praskiej społeczności żydowskiej stała się akulturacja, co sprzyjało zacieśnianiu więzi z narodową większością. Ponadto, pretendując do roli drugiego po Wiedniu środkowoeuropejskiego „miasta muzyki”, Praga nie mogła pominąć – i nie pomijała – osiągnięć czeskich kompozytorów pochodzenia żydowskiego, takich jak Gustav Mahler (urodzony w Kalište pod Iglawą, ale przez prażan uważany za krajana), czy Alexander Zemlinski. Wykonawstwo pieśni żydowskiej w międzywojennej Pradze uległo gwałtownemu regresowi po aneksji Czechosłowacji przez III Rzeszę. Po marcu 1938 r. nie przyjeżdżali tu już zagraniczni wykonawcy pieśni żydowskiej. Wielce wymowny jest fakt, że odbywający się wiosną 1936 r. w Pradze Międzynarodowy Kongres Wychowania Muzycznego zorganizowany przez świeżo założone w Czechosłowacji na wzór berliński Towarzystwo Wychowania Muzycznego (Gesellschaft für Musikerziehung) uwieńczono koncertem pieśni ludowych z całej Europy, na którym zabrzmiały również pieśni żydowskie<sup>72</sup>. Jednak organizatorzy Kongresu Pieśni Ludowej (Volkslied Kongress), który odbył się dwa lata później w Bratysławie jako kolejna międzynarodowa impreza Towarzystwa Wychowania Muzycznego, ograniczyli repertuar wyłącznie do pieśni „oficjalnych” narodów zamieszkujących Czechosłowację i kraje ościennie: ogłoszono, że do wykonania zostaną dopuszczone pieśni czeskie, morawskie, słowackie, pieśni Rusinów Karpaccy, niemieckie i węgierskie<sup>73</sup>. Choć w sprawozdaniach z kongresu zapewniono wszak o wzajemnej miłości narodów reprezentowanych na kongresie i ich braku „nienawiści do obcych” („kein Hass gegen das Fremde”)<sup>74</sup>, brak pieśni żydowskich, jak również polskich w tym zestawie jest oczywistym dowodem panowania ograniczeń ideologicznych w ostatnich latach przed wybuchem II wojny światowej.

70 Politykę czeskich instytucji wobec muzyki żydowskiej lepiej ilustrują wykonania muzyki orkiestrowej i kameralnej.

71 E. Mendelssohn, op. cit., s. 210.

72 Zob. program kongresu w *Prager Tagblatt* 61 (1936) nr 60 z 3 IV, s. 7.

73 „Bühne und Musik”, *Prager Presse* 18 (1938) nr 1 z 1 I, s. 9 „Zum Vortrag werden tschechische, mährische, slowakische, karpatorussische, deutsche und magyrische Lieder gelangen”.

74 „Triumph des Volksliedes”, *Prager Presse* 18 (1938) nr 145 z 5 VI, s. 10.

JEWISH SONGS PERFORMED IN CONCERT VENUES IN PRAGUE DURING  
THE PERIOD BETWEEN THE TWO WORLD WARS

A distinguishing characteristic of the music culture of Prague, which was then one of the leading centres of music culture in Central Europe, was its multiculturalism. The city, and its German-speaking part in particular, was receptive – among other influences – to Jewish culture. As early as in the 1920s, it could be observed that Jewish songs were becoming in vogue in Prague. They were performed in the major concert halls in Prague (Urania, Mozarteum, The Lucerna Palace, the hall of the German theatre, and others) in Hebrew and in Yiddish by local and visiting cantors and professional singers specializing in Jewish repertoire, including many newcomers from the territories of former Russia.

In the first part of the article, the author discusses the origins of the popularity of Jewish songs (or, broadly speaking, Jewish music) in the concert venues of Prague during the period between the two world wars (the contributing factors included cantors' concert movement, the rising popularity of research into synagogue music and Jewish folk music, the marketing activities of European music publishers and the stance of Czech press on Jewish music); also, the author identifies the probable sources of the repertoire of Jewish songs performed in Central Europe.

In the latter part of the article, the author chronicles the performances of Jewish songs in their synagogue, art and folk versions (performed by both Jewish and non-Jewish artists: cantors, opera and cabaret singers, or reciters) in the Prague venues during the prewar period, listing the performers and, where possible, the compositions.

The gathered press materials concerning the reception of those performances have been analyzed as documents of the attitude of the Prague audiences, including non-Jewish listeners (the author uses the term 'non-Jewish' as a loan translation of the German words 'Nichtjuden', 'nichtjüdisch', used by German-speaking circles before the Second World War), to Jewish music and, in broader terms, to the Jewish community. The preliminary search of press materials covered daily newspapers published in Prague during the pre-war period (*Prager Presse* and *Prager Tagblatt*) and the then-leading music periodical in the city, *Listy Hudební Matice* and *Tempo*.

*Translated by Paweł Gruchała*

**Michał Jaczyński**, doktorant w Instytucie Muzykologii UJ. Interesuje się muzykologią kulturową i społecznymi kontekstami muzyki. Przygotowuje rozprawę doktorską na temat obecności muzyki żydowskiej w kulturze Europy Środkowej w okresie międzywojennym. Autor książki *Recepcja twórczości Władysława Żeleńskiego w latach 1857–1939* (Kraków 2017).  
michal.jaczynski@uj.edu.pl