

Bożena Lewandowska
Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Muzyka chasydów lełowskich

Abstract

Music of Lełów's Chassidim

According to Hasidic thought, music and dance were a form of relationship with God, full of enthusiasm and joy. Nigguny (Hasidic melodies) allowed to externalize deep emotions better than words of a fervent prayer.

The main performer of niggun is the community, but one Hasid sings during particular prayers. Dancing nigguns are characterized by expressive rhythmic, melodies out of the dance context, especially sung solo, often are slower, and have a reflexive character.

The Nigguns danced and sung by Chassidim, arriving every year (mainly from Israel) to Lełów on the anniversary of the death of Bidermana David (1746-1814), the founder of the community, belong mainly to the group of joyful or dance nigguns, which are in the general Hasidic repertoire. In a Hasidic community only men dance, usually forming a circle in which they move one after the other, keeping one hand on the shoulder of the preceding dancer, and waving freely the second hand. Often repetitive elements of the Hasidic dance, also from Lełów, are the "noodling" moves of the body and the steps back and forth towards the center of the circle.

Keywords: Nigguns, chassidic music, chassidic dances.

Zgodnie z myślą chasydzką muzyka i taniec były jednym ze sposobów wprowadzania w stan radosnego zachwycenia, i jak pisał M. Buber, stanowiły sposób na pełną entuzjazmu relację z Bogiem, któremu trzeba służyć z radością, wyrażając się śpiewem i tańcem. Śpiew i gest pozwalały na osiągnięcie stanu modlitwowej ekstazy, będącej stanem najwyższej duchowości człowieka. *Nigguny* (melodie chasydzkie) pozwalały człowiekowi uzewnętrznić głębokie emocje, których wyrażenie nie było możliwe nawet słowami żarliwej modlitwy. Wierząc, że muzyka

ta posiadała moc oddziaływania na duszę człowieka, przywódcy chasydscy wyraźnie popierali aktywność muzyczną swoich wspólnot¹.

Na bazie kabalistycznego mistycyzmu w chasydyzmie wierzone, że muzyka wyłoniła się z boskiego źródła, i przypisywano jej atrybut świętości. Jednak uznawano, że poprzez niewłaściwe zastosowanie, które należy rozumieć jako powiązanie z kalającymi słowami bądź też wykonywanie w bezbożnych miejscach, muzyka została sprofanowana. Powinnością pobożnego chasyda było przywrócenie melodiom ich pierwotnego, świętego charakteru. Stąd chasydyzm sięgał po melodie świeckie i „nieżydowskie” i wcielał je do swoich ceremonii i obrzędów, co tłumaczy wielość i różnorodność wątków muzycznych obecnych w śpiewanych *niggunach*. Ten szczególnie eklektyzm muzyczny jest charakterystyczną cechą chasydzkich śpiewów. Przyjmowane melodie podlegały adaptacji, ulegały modyfikacjom przystosowującym je do chasydzkiej tradycji.

Także spontaniczny i pełen życia taniec dawał możliwość entuzjastycznego i radosnego oddawania boskiej czci, będąc równocześnie pewnego rodzaju obowiązkiem wypełnianym w różnych momentach życia. Tańczenie uważane było za czynność uświęcającą, stąd praktykowano je w okolicznościach, w których zwykle nie tańczono, np. w synagodze. Radość dobrze wyrażało klaskanie w dłonie, i ten środek wyrazu często towarzyszył (i nadal tak jest) śpiewom i tańcom.

Jak pisze M. Buber, cadyk i jego wyznawcy byli bardzo ze sobą związani. Chasydzi gromadzili się wokół swoich przywódców, chcąc uzyskać błogosławieństwo, ale także radę w wielu sprawach. Tworzyły się w ten sposób dwory, zwłaszcza w XIX wieku, które stawały się centrami aktywności i twórczości muzycznej. Niektórzy rabbi byli utalentowanymi muzykami i sami komponowali melodie dla swoich chasydów. Inni utrzymywali na dworach muzyków (*menagenim*), których zadaniem było tworzenie melodii na poszczególne święta, uwzględniając ważne duchowe treści. Melodii nie zapisywano, lecz przekazywano je drogą ustną i chasydzi uczyli się ich poprzez uczestnictwo we wspólnotowym śpiewaniu.

Niektóre melodie przeznaczone były do wykonywania w synagodze, miały więc znaczenie liturgiczne. Innym przypisać można funkcje paraliturgiczne, zwłaszcza śpiewanym podczas zgromadzenia wokół stołu rabbiego i wspólnego posiłku zwanego *Tish*. Na melodie śpiewane wówczas „rozciągnięta” była sfera sacrum, która obejmowała wszystko, co działo się w domu cadyka, mimo że kontekst tych wykonań nie był liturgiczny. Ta sytuacja spowodowała, że granica pomiędzy muzyką „świecką” a „sakralną” była rozmyta i podział ten, występujący w wielu kulturach muzycznych, w tradycji chasydzkiej nie miał znaczenia. Melodie walca czy marsza mogły być wtopione w melodię modlitewną, zaś teksty liturgiczne mogły bez przeszkód stanowić warstwę słowną *niggunów* tanecznych.

¹ Opracowanie dotyczące muzyki chasydzkiej i jej roli w życiu chasydzkich wspólnot powstało na podstawie literatury, której spis zamieszczono na końcu tekstu. Są to przede wszystkim rozbudowane hasła w dużych encyklopediach, stąd każdorazowe przywoływanie ich w przypisie wydało mi się bezcelowe.

W literaturze przedmiotu wymieniane są liczne sytuacje i okoliczności, podczas których śpiewano *nigguny*. Poza spotkaniami wspólnoty należą do nich, m.in. poświęcenie synagogi, doroczny cykl świąt i uroczystości związanych z życiem człowieka, takich jak wesele, czy wiele innych.

Wśród badaczy nie ma zgody co do tego, co właściwie znaczy określenie muzyka chasydzka. Czy wyznacznikiem terminu jest sam fakt wykonywania jej przez wspólnotę chasydzką, czy raczej jest to określenie obszaru muzyki posiadającej jakieś specyficzne „cechy chasydzkie”, które zresztą niezwykle trudno jest zdefiniować. Określeniem jednoznacznie związanym z omawianą tradycją jest *niggun*. To chasydzkie słowo znaczy mniej więcej tyle co melodia, która mogła być śpiewana lub grana, ale nie obejmuje popularnych i ludowych pieśni wspólnych chasydom i całej kulturze żydowskiej.

Podstawową cechą chasydzkich *niggunów* jest obecność różnorodnych wpływów muzycznych, zarówno w postaci konkretnych melodii, wywodzących się z różnych źródeł, jak i cech stylistycznych. W tym stylistycznym tyglu widoczne są związki z ludową tradycją zarówno Ukrainy, Węgier i Rumunii, jak i bałkańską oraz orientalną. W warstwie rytmicznej dostrzec można rytmy mazurkowe i marszowe, słyszalna jest także motywika walca. W sumie chasydzi zgromadzili wielki repertuar melodii zapożyczonych i nowo skomponowanych, dający przegląd różnych form, gatunków i stylów. Obok prostych melodii tanecznych, zbudowanych na jednej, powtarzającej się frazie melodycznej, występują wieloczęściowe, skomplikowane konstrukcje formalne.

Wśród przejmowanych wzorów były nie tylko melodie, ale także teksty słowne pieśni, które poddawano innej, alegorycznej interpretacji, zgodnej z duchem chasydyzmu. Akulturacja ta traktowana była, zgodnie z opinią mistyków, jako powinność religijna, mająca ocalić i zwrócić Bogu cenne ziarna.

Z uwagi na warstwę słowną wyróżniamy *nigguny* oparte na modlitewnych bądź biblijnych wersetach, takie, które mają słowa w jidysz, ukraińskim lub którymś z języków europejskich, oraz *nigguny* śpiewane na sylabach bezznaczeniowych. Tych ostatnich, wykorzystujących sylaby takie jak *ya-ba-bam*, *tiri-rai-dai-da*, bądź inne, jest najwięcej i często mówi się o nich *nigguny* bez tekstu. Niemniej jednak istotną cechą melodii chasydzkich jest brak stałego związku z określoną warstwą słowną, choć niektóre *nigguny* śpiewa się zwykle z konkretnym tekstem. Nawet *nigguny* skomponowane do konkretnego tekstu mogą być śpiewane bez niego. Zdarza się też podłożenie krótkiego wersu, np. modlitwy, do beztekstowej zwykle melodii.

Nigguny to przede wszystkim melodie wykonywane wokalnie, nawet wówczas, gdy zawierają motywy instrumentalne. Jednak muzyka instrumentalna nie była i nie jest przez chasydów odrzucana, zwłaszcza biorąc pod uwagę jej społeczną użyteczność. Stąd też, obok wykonań wokalnych, coraz większe znaczenie w życiu muzycznym chasydów mają klezmerzy. Ten rodzaj muzyki przyjął się i jest obecny przede wszystkim w *semahod*, podczas wesel i przy wielu innych okazjach. Repertuar klezmerów obejmuje zarówno walce, marsze, melodie zwane *Meron* czy *Bulgar*, ale też melodie związane z gatunkami wokalnymi. W Jerozolimie, gdzie

według *Encyclopaedia Judaica* społeczności chasydzkie nie akceptują tradycji klezmerskich, instrumentalne brzmienia bywają imitowane za pomocą środków wokalnych.

Głównym wykonawcą *niggunów* jest wspólnota, ale istnieje bardzo wiele przykładów wykonania solowych, wynikających z kontekstu pozamuzycznego. Pojedynczo śpiewa rabbi podczas *tish* lub chasyd w trakcie określonych modlitw. Z kontekstu wynikają też niektóre właściwości muzyczne *niggunów*. *Nigguny* tańeczne w oczywisty sposób charakteryzuje wyraźna pulsacja metryczna i wyrazista rytmika oraz dostosowanie do wymogów ruchu tanecznego. Melodie bez kontekstu tanecznego, śpiewane solo, często są wolniejsze, mają refleksyjny charakter i niejednokrotnie melorecytacyjny sposób wykonania. W ramach wykonania zespołowych usłyszeć można też różne odmiany wielogłosu.

Charakterystyczną cechą wykonawczą chasydzkiej wspólnoty jest stopniowe wznoszenie się śpiewu do coraz wyższego rejestru, któremu towarzyszy „narastanie” brzmienia związane z ekscytacją wykonawców.

Repertuar *niggunów* jest bardzo obszerny. Przywódcy wspólnot chasydzkich, szczególnie popierali działalność muzyczną i kompozytorów tworzących muzykę na użytek ich społeczności. Stąd zapewne wynika, że sami chasydzi różnicują *nigguny*, przypisując wiele z nich do określonej dynastii. Uważają oni, że melodie te posiadają własny styl, rozumiany jako zespół kilku cech, odróżniający je od stylu muzycznego melodii związanych z inną dynastią.

Z dokładniejszych badań wynika jednak, że cechy te nie bardzo dają się przełożyć na kategorie analityczne stosowane w badaniach muzykologicznych i w związku z tym trudno tu dokonywać jakichś klasyfikacji opierających się wyłącznie na pewnej liczbie właściwości muzycznych. Równocześnie *nigguny* przypisywane konkretnym dynastiom posiadają wiele cech wspólnych, co tłumaczy się bliskim sąsiedztwem niektórych wspólnot oraz rolą muzyków dworskich i klezmerów, którzy przynosili elementy muzyczne, a nawet całe melodie.

Badania potwierdziły także, że elementy muzyki ludowej kultur, wśród których żyły wspólnoty chasydzkie przed Holocaustem, przeniknęły do ich śpiewów i być może to „etniczne” zabarwienie jest podstawą przypisywania dynastiom rozpoznawalnego repertuaru. Kategoriami muzycznymi różnicującymi dynastycznie repertuar są m.in.: ambitus melodii, skala, występowanie wielogłosu, konstrukcja i rozmiar melodii oraz pewne maniere wykonawcze, jednak nie ma możliwości przypisania określonej cechy muzycznej repertuarowi tylko jednej dynastii.

Po wojnie dynastie podjęły wysiłek odrodzenia się w Izraelu i tutaj pośród wspólnot dały się zauważyć dwie tendencje, odzwierciedlające się bezpośrednio w repertuarze muzycznym. Jedne wspólnoty dążyły do możliwie ścisłego przestrzegania tradycji i kultywowania dawnego repertuaru łącznie z jego tradycyjnymi funkcjami i kontekstem (np. *tish*). Inne, dla których odtworzenie dawniejszych struktur okazało się trudne, budowały repertuar, sięgając po nowe elementy, także żydowskie, choć nie chasydzkie. Powstał rozległy i charakterystyczny repertuar, złożony częściowo z nowo komponowanych melodii o wyraźnych elementach bliskowschodnich oraz częściowo z dawniejszych *niggunów*, głównie należących do

grupy tanecznych i radosnych, które kiedyś związane były z dynastiami, ale zostały zaadaptowane do nowej sytuacji i rozpowszechniły się w wielu wspólnotach. Repertuar ten określa się jako „panchasydzki”.

Niezależnie od związku z dynastiami lub przynależności do *niggunów* panchasydzkich sami chasydzi dzielą swoje melodie na kilka grup, związanych z kontekstem pozamuzycznym, ale charakteryzujących się wyróżniającymi cechami muzycznymi. Pierwsza grupa to *Tish niggunim*, które określa się też jako medytacyjne (*maskhshove*) lub mistyczne (*devekut*). Większość z nich wykonywana jest beztekstowo (na sylabach bezznaczeniowych), w innych wykorzystywane są teksty szabasowych *zemirot* lub teksty liturgiczne. Cechą wyróżniającą tę grupę jest „rozwlekłość” śpiewu. Są wśród nich zarówno *nigguny* wolnometyczne, jak i z wyraźną pulsacją metryczną. Zwykle są mocno rozbudowane, wielosekcyjne, choć bywają też krótsze. Niektóre wykazują wpływy ludowych rumuńskich *doin*², w innych wyraźny jest wpływ zachodniej muzyki klasycznej, wyrażający się polifonicznym prowadzeniem głosów czy obecnością elementów operowych arii³.

Druga grupa śpiewów to *nigguny* taneczne. Charakteryzuje je wyraźna parzystometryczna pulsacja i stosunkowo prosta, maksymalnie czterosekcyjna budowa (AA, AB, ABC ABCB). Podstawę skalową stanowi często heksachord molowy, a ambitus zwykle nie przekracza oktawy. Całość opiera się na ograniczonej liczbie motywów wielokrotnie powtarzanych i poddawanych zmianom. Przynajmniej połowa śpiewów tej grupy wykorzystuje werset biblijny lub pochodzący z liturgii, powtarzając go wielokrotnie. *Nigguny* wykonywane są często z towarzyszeniem instrumentów, obecnie już elektronicznych, które uwypuklając warstwę rytmiczną, podkreślają taneczny charakter całości. Do *niggunów* tanecznych podobne są *nigguny rejoicing* (radosne). Śpiewa się je jednak wolniej i nie towarzyszą tańcowi.

Encyclopaedia Judaica wymienia jeszcze trzecią grupę, którą stanowią melodie o charakterze instrumentalnym. Zalicza tu walce, marsze, melodie *meron* czy *bulgar*. Te ostatnie są także w repertuarze wspólnot niechasydzkich, posiadają właściwości klezmerskie, i są mieszanką wpływów bałkańskich, tureckich oraz bliskowschodnich. Niektóre melodie o rytmice walca, marsza zmieniły swój charakter i po przeobrażeniach warstwy melodycznej i rytmicznej, a głównie spowolnieniu tempa, przybrały postać *niggunów tish*.

Jak w świetle posiadanych informacji o chasydzkich *niggunach* kształtuje się repertuar chasydów przyjeżdżających co roku do niewielkiej miejscowości, z której wywodzi się założyciel tej wspólnoty? Co i w jaki sposób śpiewają chasydzi związani z osobą Dawida z Lelowa, na co dzień mieszkający z dala od jego grobu? Opis ten sporządzony został na podstawie filmów na taśmie DVD dokumentujących spotkania chasydów w roku 2005 i 2009 oraz załączonych osobno *niggunów*,

² *Doina* to w rumuńskiej muzyce ludowej rodzaj melodii charakteryzujący się stosunkowo wolnym tempem, rozwlekłością i swobodną konstrukcją. Uważa się, że wpływ tej formy widoczny jest w muzyce przypisywanej m.in. dynastii Vitznizt.

³ Elementy zachodniej muzyki klasycznej, zwłaszcza arii operowej, odnajdywane są w *niggunach* m.in. dynastii Bobov czy Moditz.

zarejestrowanych podczas spotkania w roku 2005⁴. Oba materiały różnią się, jeśli chodzi o zawartość muzyczną, dlatego omówione zostaną osobno.

2005

W trakcie spotkania w 2005 roku chasydzi lelewscy przede wszystkim tańczyli. Z uwagi na brak miejsca nie tańczyli wszyscy obecni, część siedziała i oni głównie śpiewali, a także klaskali, miejscami pokrzykując. Gdy tempo tańca pozwalało, śpiewali też tańczący chasydzi.

Jakkolwiek śpiew był zespołowy, to wyraźnie zaznaczała się partia prowadzącego (trudno jednak nazwać go solistą), który śpiewał stale, stojąc z boku. Współnota chasydzka towarzyszyła mu niemal ciągle, choć nie wszyscy jednocześnie. Akompaniował zespół, złożony z elektronicznego instrumentu klawiszowego i rodzaju klarnetu (nie zawsze grał), który nadawał warstwie muzycznej brzmienie klezmerskie. Dzięki nagłośnieniu kierujący śpiewem był w stanie koordynować śpiew wspólnoty, co było istotne zwłaszcza podczas ciągłego i niejednokrotnie narastającego, w odniesieniu do tempa i poziomu zaangażowania, tańca.

Początkowo tańcom towarzyszyła wyłącznie muzyka instrumentalna o wyraźnym zabarwieniu klezmerskim, wykorzystująca wątki muzyczne związane z tym gatunkiem. Rozpoznawalna była także melodia rosyjskiej piosenki popularnej kilkadziesiąt lat temu, także w Polsce – „Rozkwitały jabłonie i grusze”. Z czasem warstwa wyłącznie instrumentalna zastąpiona została wspólnotowym śpiewem z akompaniamentem instrumentalnym.

Podczas spotkania wykorzystano kilka różnych melodii, prawdopodobnie pięć; były jednak wielokrotnie powtarzane. Istnieje pewna trudność w jednoznacznym ustaleniu liczby śpiewanych *niggunów*, gdyż są one bardzo rozbudowane, przechodziły bezpośrednio jeden w drugi, bez formalnego zakończenia każdego z nich. Kilkakrotne przeplatanie tego samego materiału muzycznego innym zaciera przejrzystość architektони.

Śpiewane melodie wykazują cechy, którymi opisuje się *nigguny* taneczne. Charakteryzuje je szybsze tempo wykonania, wyraźna pulsacja metryczna (wszystkie utrzymane były w metrum parzystym) i rytmika, jeśli nie zawsze taneczna, to z pewnością pozwalająca na ekspresję ruchem. Rytmiczne klaskanie (w równych wartościach, nie wyklaskiwanie rytmu) ułatwiało i porządkowało kroki taneczne. Część melodii śpiewano na bezznaczeniowych sylabach, inne posiadały nierozbudowaną warstwę słowną. W tej stylistyce mieści się także charakterystyczna cecha wykonawcza, mianowicie przyspieszanie tempa i narastające zaangażowanie chasydów w śpiew i taniec.

Taniec chasydów prowadził wyraźnie wyodrębniający się przewodnik (wo-dzirej), zaopatrzony w gwizdek, pomagając sobie ostrym sygnałem dźwiękowym

⁴ Dokumentacja nie była ukierunkowana na zapis muzyczny, stąd jakość materiału dźwiękowego nie zawsze była satysfakcjonująca.

w kierowaniu kolejnymi etapami tańca. Tańczył z dużą wprawą i profesjonalizmem, wspólnota chasydzka spontanicznie i z zaangażowaniem. Na czym polegał ten taniec, jakie były jego podstawowe elementy i kroki?:

- 1/ Najczęściej tańczący trzymali się za ręce i poruszali po obwodzie koła w przód, podczas gdy wewnątrz tańczyła kilkuosobowa (2–3 osoby) grupka wraz z wodzirejem. Taniec ich złożony był z wyraźnych podskoków połączonych z wysuwaniem nóg do przodu i podnoszeniem do góry ramion.
- 2/ Chasydzi tworzyli krąg, stojąc twarzą do środka i trzymając się za ręce (często zgięte w łokciu) lub trzymając ręce na ramionach sąsiada stojącego obok wykonując podskoki w przód i w tył, z równoczesnym wysuwaniem do przodu lewej lub prawej nogi. Figury te robili także ustawieni w linii prostej.
- 3/ Jednym z elementów tańca był ruch polegający na zrobieniu wykroku do przodu przy równoczesnym pochyleniu ciała w przód i wysunięciu ręki, coś w rodzaju ukłonu. Figura ta związana była z określonym motywem melodyczno-rytmicznym.
- 4/ Na znak wodzireja chasydzi siadali na podłodze z wyprostowanymi nogami, pochylając się do przodu, następnie zaś położyli się. Później znów usiedli, kolejno wstawali i pojedynczo tańczyli po obwodzie koła.
- 5/ Chasydzi ustawieni jeden za drugim, trzymając ręce na ramionach osoby poprzedzającej, poruszali się wężykiem po całej sali⁵.
- 6/ Kilkakrotnie jeden z tańczących (też wodzirej) sadzał sobie na ramionach innego chasyda i krótko tańczyli razem; były też tańce dwójkami, gdzie dwie osoby tańczyły, stojąc twarzą do siebie i trzymając się za ręce lub nie dotykając się; wówczas tańczyli z ramionami i dłońmi uniesionymi do góry.
- 7/ Chasydzi chodzili parami po obwodzie koła, śpiewając powtarzające się fragmenty melodii (jakby refren).
- 8/ Uczestnicy tańczyli solo z charakterystycznym uniesieniem ramion i dłoni w górę.

Wodzirej niemal ciągle tańczył, starał się też wciągnąć do tańca mniej wprawnych tancerzy. Chasydzi tańczyli swobodnie w tym sensie, że nie było ustalonego wzoru tańca i ze znaczną dozą dowolności, wciągając się stopniowo coraz bardziej, do czego przyczyniała się motoryczna muzyka i wzrastające przy niektórych tańcach tempo. Realizowane kroki taneczne wykazują wiele zbieżności z tradycyjnymi tańcami kręgu karpackiego i bałkańskiego.

2009

W tym roku chasydzi w Lelowie nie tańczyli. Spotkanie (*tish?*) miało miejsce w bardzo ciasnej przestrzeni, tylko niektórzy siedzieli przy stole, podczas gdy

⁵ Przypomina to zabawę taneczną „Jedzie pociąg z daleka”.

większość stała w ustawieniu chóralnym po obu stronach siedzących. Ograniczenie miejsca było szczególnie dokuczliwe wobec znaczącej liczby uczestników, którzy w tych warunkach niemal nie mogli się poruszać. Niemniej jednak, po skończonym posiłku i wobec narastającej potrzeby wyrażenia emocji ruchem, kilku chasydów tańczyło na stołach, pozostali mogli tylko śpiewać i klaskać, poruszając się w miejscu w rytm muzyki. Wszyscy zwróceni byli w kierunku cadyka (?), który momentami „dyrygował” śpiewem. Śpiewała cała wspólnota, prowadzona przez trzech kierujących śpiewem i stojących z boku, przy muzyku grającym na elektronicznym instrumencie klawiszowym.

Śpiew miał charakter narastający; chasydzi śpiewali w „zapamiętaniu”, chwilami mocno przyspieszając tempo, niejako w transie. *Nigguny* były bardzo rozbudowane, wielosekcyjne, choć w większości rozbudowa formy polegała na wielokrotnej repetycji jednej lub kilku dłuższych fraz muzycznych. Część śpiewów wykorzystywała sylaby bezznaczeniowe, o-jo-joj, inne miały tekst słowny, ale był on niedługi i wielokrotnie powtarzany.

Początkowo poszczególne *nigguny* wyodrębniały się, potem, przy narastającym śpiewie przechodziły jeden w drugi attacca (bez przerwy). Sądzę, że śpiewanych było siedem mocno rozbudowanych *niggunów*, w których podstawową zasadą konstrukcyjną było powtarzanie odcinków melodii o interwał wyżej lub niżej. Pomiędzy fragmentami melodii zachodziły stale relacje tonalne polegające na tym, że odcinek oparty na skali durowej przechodził w odcinek mollowy, często z zachowaniem relacji tercjowej (np. C-dur a-moll), jednak koniec melodii zwykle był mollowy. Jeśli melodia przesuwiała się o większy interwał, była to najczęściej kwinta. Po osiągnięciu określonej wysokości śpiew wracał do pozycji wyjściowej.

Jakkolwiek melodyka *niggunów* była w większości sylabiczna, a występujące melizmaty krótkie, dwunutowe, to niektóre fragmenty tekstu muzycznego były wyraźnie melizmatyczne. Ambitus poszczególnych sekcji rzadko przekraczał oktawę, tylko paralelne przesuwanie odcinków melodii zwiększało jej rozpiętość.

Wszystkie *nigguny* utrzymane były w metrum 4/4 i posiadały wyrazistą warstwę rytmiczną, przechodzącą niejednokrotnie w rytmikę marszową, mocno zaznaczoną klaskaniem. Powtarzające się odcinki melodii opierały się na czterotaktowych formułach rytmicznych.

Nigguny śpiewane i tańczone podczas spotkania w 2005 r. i *nigguny* śpiewane wspólnotowo w 2009 r. to w znacznej części te same melodie; repertuar muzyczny zawarty na obu płytach tylko w części jest odmienny. Na podstawie cech muzycznych można przyjąć, że *nigguny* tańczone i śpiewane przez chasydów lelewskich należą do grupy *niggunów* tanecznych (lub radosnych) będących w ogólnym repertuarze chasydzkim, czyli „panchasydzkich”.

Jednak nie tylko *nigguny* taneczne śpiewali chasydzi lelewscy. Analizowany materiał zawierał kilka przykładów śpiewu niezwiązanego z tańcem⁶. Melodie te, także wykonane wspólnie, charakteryzuje przede wszystkim dużo wolniejsze tempo i brak wyraźnej pulsacji rytmicznej; są one też bardziej melizmatyczne.

⁶ Był to zapis tylko dźwiękowy, nie filmowy.

Niewielka liczba tych melodii nie pozwala na szerszy opis. Istotne wydaje się to, że chasydzi lelewscy mają w swoim repertuarze nie tylko melodie taneczne oraz że *nigguny* te nie wykazywały cech współczesnych kompozycji. Może były w lelewskim repertuarze już dawniej?

Warto zwrócić także uwagę na jeszcze jedną grupę śpiewów, które znalazły się w opisywanych nagraniach. Pieśni te, o odmiennej stylistyce, posiadają kilka cech odróżniających je od bardziej tradycyjnego repertuaru. Przede wszystkim miały budowę zbliżoną do zwrotkowej, wyraźnie odmienną od rozbudowanych *niggunów* opisanych wyżej, a w motywie wyraźne były nawiązania do muzyki popularnej. Miejscami towarzyszenie instrumentalne przypominało akompaniament gitarowy (ale nie gitary akustycznej)⁷. Chasydzi śpiewali je z ożywieniem, ale nie było tu już transowości, charakteryzującej wykonania *niggunów* radosnych (*rejoicing*), a zwłaszcza tanecznych⁸.

Czy są to śpiewy nowszego pochodzenia. Trudno jednoznacznie stwierdzić na podstawie posiadanych materiałów. Jednak autorzy opracowań zwracają uwagę, że tradycyjne melodie chasydzkie podlegają zmianom pod wpływem natłoku rozmaitych stylów muzycznych, a zwłaszcza pod wpływem zmieniającego się instrumentarium muzycznego i wszechobecnej elektroniki. Podpieranie śpiewu elektronicznymi instrumentami nieuchronnie prowadzi do zmian początkowo wykonawczych, które jednak w konsekwencji nie pozostają bez wpływu na tkankę muzyczną. Dotyczy to *niggunów* radosnych i tanecznych, bo w nich instrumentarium znalazło swoje zastosowanie i w nich zachodzące zmiany są szczególnie wyraźne.

Czy proces ten dotknął także chasydów lelewskich. W jakim stopniu zachowana została ciągłość ich tradycji muzycznej. Trudno to stwierdzić bez bardziej zaawansowanych badań. Można mieć nadzieję, że materiały muzyczne dokumentujące kolejne spotkania chasydów w Lelowie pozwolą znaleźć odpowiedź na te pytania.

Bibliografia

Buber M.

1986 *Opowieści chasydów*, przeł. P. Hertz, Poznań.

Scholem G.

1997 *Mistycyzm żydowski*, przeł. I. Kania, Warszawa.

⁷ Całość przypominała raczej zwrotkową piosenkę śpiewaną przez grupę z towarzyszeniem gitary niż tradycyjny *niggun*.

⁸ W opisywanym materiale znajdują się także fragmenty modlitw. Nagrani chasydzi modlili się pojedynczo i w grupie. Słyszalna była zasada responsorialna, to znaczy na przemian odcinki solowe i zespołowe. Inaczej mówiąc, zaśpiewowi prowadzącego odpowiadali chóralnie pozostali. Fragmenty modlitewne nie były jednak przedmiotem analizy.

Hasidism

1971 *Hasidism, The musical tradition of Hasidism*, [w:] *Encyclopaedia Judaica*, Jerusalem.

Music

1971 *Music, The Hasidic Niggun*, [w:] *Encyclopaedia Judaica*, Jerusalem.

Jewish music

2000 *Jewish music*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford University Press.



I.1.1. Chasydzi w Lelowie. Styczeń 2010. Fot. W. Lewandowski, archiwum prywatne.



I.2. Chasydzi w Lelowie. Styczeń 2010. Fot. W. Lewandowski, archiwum prywatne.

bim - bam bim - bam - bam bim - bam - bim - bam - bam

3

bim - bam - bim - bam - bim - bam - bim - bam bim - bam - bam bim - bam bim - bam bam

6

bim - bam bim - bam bam

Niggun chasydów lelowskich (fragment). Nagranie Lelów 2005.

la - laj - laj laj - laj - laj laj - laj - laj la - laj laj - laj - laj - laj laj - laj - laj - laj

5

laj - laj - laj - laj - laj - laj - laj - laj laj - laj - laj - laj - laj - laj

Niggun chasydów lelowskich (fragment). Nagranie Lelów 2005.