

„Jaka, sądzisz, jest biblia cygańska?” – charakterystyka op. 57 Mieczysława Wajnerberga śladem Dymitra Szostakowicza

DOI: 10.14746/rfn.2021.22.9

„Jaka, sądzisz, jest biblia cygańska?” – tymi słowami rozpoczyna się jeden z najwspanialszych Tuwimowskich tomików poezji. Ten sam wers otwiera również op. 57 Mieczysława Wajnerberga – cykl pieśni *Biblia cygańska*, który swoją nazwę zawdzięcza wspomnianemu tomikowi łódzkiego literata. Opus 57 to nie tylko dowód znakomitego warsztatu kompozytora w zakresie podjętego przezeń gatunku pieśni. Niewątpliwie *Biblię cygańską* można uznać również za pewien rodzaj muzycznego lustra, w którym odbija się portret samego Wajnerberga, kompozytora związanego z trzema tradycjami kulturowymi: żydowską, polską i radziecką. Zakładając, iż cykl pieśni stanowi pewnego rodzaju tyłek liryczną, co dramatyczną podróż, Wajnerberg odnalazł towarzyszy w osobach dwóch szczególnie bliskich mu mistrzów, z którymi połączyła go wspólnota życiowych doświadczeń i twórczych idei: mowa o Julianie Tuwimie oraz Dymitrze Szostakowiczu¹, prywatnie najbliższym przyjacielu Wajnerberga. To właśnie Szostakowiczowi dedykował on jedno ze swoich najpiękniejszych wokalnych dzieł, a jego postać i wybrane kompozycje mogą zostać uznane za klucz dla próby interpretacji cyklu.

¹ Na jednej z często wykorzystywanych w materiałach prasowych i medialnych fotografii Wajnerberga, ukazującej kompozytora w pracowni, na ścianie można dostrzec jedynie dwa portrety: Tuwima i Szostakowicza. Zob. D. Gwizdalanka, *Mieczysław Wajnerberg: kompozytor z trzech światów*, Poznań 2013, il. 28.

Nie trzeba dogłębnie studiować biografii Wajnerberga i Tuwima, by zauważyć pomiędzy nimi wyraźne paralele. Poza znakomitym wyczuciem słowa z pewnością właśnie dzięki nim Wajnerberg odczuwał z „królem poetów” (jak nazywano powszechnie Tuwima w latach trzydziestych XX wieku) niezwykle silną artystyczną więź². Do najważniejszych punktów stycznych należy m.in. tożsamość „z pogranicza” oraz konsekwencje z niej wynikające. Choć zarówno Tuwim, jak i Wajnerberg należeli do grona zasymilowanych polskich Żydów, w przypadku kompozytora dodatkowo trzeba wziąć pod uwagę również jego wieloletnie (ponad pięć dekad) osadzenie w realiach Związku Radzieckiego. O ile próby „rozczłonkowania” hybrydycznej tożsamości z góry zdane są na porażkę, w rzeczywistości miały decydujący wpływ na postrzeganie i interpretację dorobku Wajnerberga

² Problematyka ta została poruszona [w:] A. Nowok-Zych, *Mieczysław Wajnerberg i Julian Tuwim: inspiracje i paralele*, [w:] *Dzieło muzyczne wobec przeszłości i przyszłości*, red. A. Nowak, Bydgoszcz 2020, s. 257–269. Informacje na temat życia i dorobku Tuwima zaczerpnięte zostały m.in. z: J. Sawicka, *Tuwim*, Warszawa 1986; H. Kowalska, *Problem tożsamości narodowej w twórczości Juliana Tuwima*, [w:] *Literatura i/a tożsamość w XX wieku*, red. A. Gleń, I. Jokiel, M. Szladowski, Opole 2007; H-Ch. Trepte, *Między ojczyzną i emigracją. Juliana Tuwima uwikłania nie tylko w tożsamość*, [w:] *Tuwim bez końca*, red. M. Lachman, Łódź 2014, „Acta Universitas Lodziensis. Folia Litteraria Polonica”, t. 26, nr 4; M. Urbanek, *Tuwim. Wylękniony błuźnierca*, Warszawa 2013.

przez pryzmat jednej z trzech kulturowych tradycji z oczywistą szkodą dla autora i jego twórczości³. Powszechnie wiadomo również, że swoistym credo kompozytora stało się nieustanne poruszanie tematu wojny, przez co jego dzieła stanowią prawdziwą „pieśń Ocalonego”: Wajnberg stracił w czasie Holocaustu całą swoją rodzinę, która (prawdopodobnie) zginęła w obozie pracy w Trawnikach. Tuwim z kolei stracił ukochaną matkę, a o jej tragicznych losach również dowiedział się dopiero po zakończeniu działań wojennych⁴. Obaj artyści dzielili również doświadczenie emigranta – nie tylko „człowieka drogi”, ale przede wszystkim „obcego”, zmuszonego podjąć trud nowego początku⁵. O ile Łódzki poeta powrócił do kraju na stałe, Wajnberg odwiedził ojczyznę jedynie raz – jako delegat Związku Kompozytorów Radzieckich podczas Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”. Obydwa powroty łączy jednak rozczarowanie krajem rodzinnym, w którym nie pozostało nic z pielęgnowanych na obczyźnie wspomnień: szczególny wstrząs dotyczy zwłaszcza Wajnberga, dla którego miasto młodości i związani z nim ludzie na zawsze przestali istnieć. Zwłaszcza po tym ostatnim, dotkliwym dlań doświadczeniu łatwo dostrzec, iż osoba i dzieła Tuwima mogły stanowić dla kompozytora ważny symbol polskości: zmiennym jest bowiem, iż po pamiętnej wizycie w Warszawie w roku 1966 jeszcze tylko jeden raz sięgnął on po wiersze Łódzkiego poety w swojej IX *Symfonii* „*Wiersze ocalale*” op. 93⁶;

³ Daniel Elphick postuluje ponowne rozpatrzenie twórczości Wajnberga, które pozbawione będzie optyki przynależnej do wybranej kultury. Jak uważa, jedyną słuszną drogą jest postrzeganie jego dorobku jako „utkanego z żydowskich, sowiecko-rosyjskich oraz polskich wpływów i doświadczeń. W ten sposób zrozumiemy go jako ekspresję kompletnej i wszechstronnej istoty ludzkiej, a nie jedynie jako prostą kulminację którejkolwiek z tradycji narodowych”. Zob. D. Elphick, *Music behind the Iron Curtain: Weinberg and His Polish Contemporaries*, Cambridge 2020, s. 262–263.

⁴ Wiersz Tuwima *Matka* został wykorzystany przez Wajnberga w VIII *Symfonii* „*Kwiaty polskie*” op. 83.

⁵ Temat ten został już podjęty [w:] Agnieszka Nowok-Zych, *Mieczysław Wajnberg a kategoria pogranicza*, „Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ” 2020, nr 46(3), s. 41–53.

⁶ Op. 93 składa się łącznie z trzynastu ogniw: dziesięć z nich wykorzystuje teksty Tuwima, z czego dziewięć to w rzeczywistości orkiestracje wybranych pieśni z wcześniejszych Tuwimowskich cykli. Preludium, Interludium i Postludium wykorzystują natomiast teksty Władysława Broniewskiego, a dzieło rozpoczyna się wymownymi słowami: „Wspominam dzień 17 stycznia, dzień kiedy wojska polskie i radzieckie wkroczyły do Warszawy. O dniu piękny! Rosjo! Polsko! Jaki piękny przełom, jaki piękny dzień! Gdyby nie on, nie ocalałyby

dodać trzeba, iż wiersze Tuwima towarzyszyły Wajnbergowi od samego początku kariery artystycznej (pierwsze dzieło wykorzystujące teksty Tuwima to cykl pieśni *Akacje* op. 4)⁷.

Wiadomo, iż Wajnberg przywiązywał szczególną wagę do języka polskiego – do końca życia władał piękną polszczyzną i czytał polską literaturę. Preferował polski zapis swojego nazwiska i w taki też sposób podpisywał się na stronach partytur. O tym, iż poezję Tuwima musiał znać niezwykle dobrze, świadczy m.in. fakt, że w swoich cyklach pieśniowych nieraz wykorzystuje teksty pochodzące z różnych tomików, umiejętnie je ze sobą zestawiając pod kątem wybranego przez siebie tematu przewodniego. Tak jest w przypadku *Biblii cygańskiej*: choć sam cykl pieśni swój tytuł zawdzięcza tomikowi Tuwima, tekst jedynie pierwszego z utworów pochodzi właśnie z rzeczzonego zbioru poezji:

Tabela 1. Tytuły pieśni znajdujących się w cyklu „*Biblia cygańska*” wraz z datą ich powstania i źródłem wykorzystanych tekstów

Tytuł pieśni	Tytuł tomiku wierszy – źródło tekstu literackiego autorstwa Tuwima	Data powstania pieśni
<i>Biblia cygańska</i>	<i>Biblia cygańska</i> (1935)	15–17 III 1956
<i>Żydek</i>	<i>Słowa we krwi</i> (1926)	16 IV 1956
<i>Kusy</i>	<i>Sokrates tańczący</i> (1919)	26 IV 1956
<i>Aptekarz majowy</i>	<i>Rzecz Czarnoleska</i> (1929)	18 IV 1956
<i>Moment</i>	<i>Czwarty Tom Wierszy</i> (1923)	19 IV 1956
<i>Dwa wiatry</i>	<i>Sokrates tańczący</i> (1919)	21–22 IV 1956
<i>Ślepcy</i>	<i>Treść gorejąca</i> (1936)	27 IV 1956

Verena Mogl w swojej publikacji „*Juden die ins Lied sich retten*” – *der Komponist Mieczysław Weinberg*

te wiersze. Ucałować każdą ocalałą cegłę Warszawy, ucałować każdy ocalały wiersz Warszawy, kochać ludzi, jaki piękny dzień! I ja wspominał”. *Symfonia* dotychczas nie została wydana.

⁷ Pozostałe dzieła – poza *Akacjami* op. 4 (1940) oraz drugą w kolejności *Biblią cygańską* op. 57 (1956) – to cykle pieśni *Wspomnienia* op. 62 (1957–1958), *Stare listy* op. 77 (1962), *Słowa we krwi* op. 90 (1960), pieśń *O, siwa mgło!* op. 84 (1964), kantata *Piotr Plaksin* op. 91 (1966) oraz dwie monumentalne symfonie: *VIII Symfonia* „*Kwiaty polskie*” op. 83 (1964) i wspomniana już *IX Symfonia* „*Wiersze ocalale*” op. 93 (1967).

(1919–1996) *in der Sowjetunion*⁸ wiele uwagi poświęca postaci Juliana Tuwima oraz twórczości wokalne wykorzystującej jego teksty. W przypadku *Biblii cygańskiej* bardzo szczegółowo analizuje zwłaszcza pieśni *Żydek* oraz *Moment*, ale w swej publikacji zamieszcza jedynie teksty wybranych wierszy. Uzupełniając prowadzony przez badaczkę dyskurs, w aneksie do niniejszego artykułu zamieszczam teksty wszystkich wierszy Tuwima wykorzystanych w *Biblii cygańskiej* wraz z odpowiadającą im budową formalną oraz zmianami dotyczącymi wykorzystania poszczególnych słów bądź zwrotów. Mogl w swojej analizie cyklu *Biblia cygańska* zwraca jednak uwagę na – w większości ukryte bądź zawołowane – nawiązania do postaci i dzieł Szostakowicza, które – prawdopodobnie nieznane polskim czytelnikom – pragnę przedstawić.

Nawet po powierzchownym zapoznaniu się z tekstami Tuwima wyraźnie widać oś, wokół której skupione są wybrane przez Wajnerberga wiersze: tak w warstwie słownej, jak i muzycznej łączy je przede wszystkim idiom żydowski⁹, co może stanowić reprezentację nie tylko duchowego dziedzictwa kompozytora, ale również wykluczenia: kwestia tożsamości wyraźnie determinowała dalsze koleje losu Wajnerberga. Znamienna jest w tym przypadku pierwsza pieśń, *Biblia cygańska*, w której nieustanna życiowa wędrówka wpisuje się w topos Żyda-Tułacza. Idiom żydowski wcześniej pojawia się w katalogu dzieł Wajnerberga: w roku 1943 powstają *Pieśni żydowskie* op. 13 do słów Izaaka Lejba Pereza (znane są jako *Pieśni dziecięce* – tytuł *Pieśni żydowskie* Wajnerberg zanotował w manuskrypcie), natomiast w 1944 – *Pieśni żydowskie* op. 17 do słów Szmula Galkina. Wajnerberg często wykorzystuje charakterystyczny interwał sekundy zwiększonej, nadający linii melodycznej orientalny

koloryt, a chętnie wykorzystywane puste współbrzmienia kwintowe (niejednokrotnie poddawane równoległym przesunięciom) stanowią ważny element artystycznej stylizacji muzyki ludowej.

Dodatkowo (pieśń *Żydek*) w partii fortepianu pojawiają się tryle przywodzące skojarzenia z grą skrzypiec lub klarnetu – obligatoryjnych instrumentów klezmerskiego zespołu. David Fanning zwraca uwagę, iż główny temat tej pieśni pojawia się również w *IV Symfonii*, natomiast Verena Mogl dodaje, że wykazuje on bliskie podobieństwo do jednej z pieśni zawartej w *Pieśniach żydowskich* op. 13¹⁰. W *Żydku* Mogl widzi również elementy charakterystyczne dla żydowskiej melorecytacji oraz szesnastkową i punktowaną rytmikę, którą można odnaleźć także w tradycyjnej muzyce żydowskiej¹¹.

Sam Szostakowicz interesował się tematyką żydowską jeszcze przed poznaniem Wajnerberga, m.in. za sprawą swojego ucznia Wieniamina Flejszmana, jednak silna relacja Wajnerberga i Szostakowicza w życiu prywatnym w naturalny sposób musiała znaleźć swoje odzwierciedlenie również w twórczości obydwu twórców. *Biblia cygańska* powstała w roku 1956; 15 I 1955 roku po raz pierwszy wykonano natomiast *Pieśni żydowskie* op. 79 (*Z żydowskiej poezji ludowej*) Szostakowicza. Co warte odnotowania, cykl ten powstał w roku 1948, niedługo po *Pieśniach żydowskich* Wajnerberga. Jak wspomniano już wcześniej, *Biblia cygańska* op. 57 – poza dedykacją – zawiera liczne nawiązania kierujące nas w stronę najważniejszego dla Wajnerberga twórcy i przyjaciela. Szczególnie interesujący przypadek stanowi zwłaszcza pieśń *Żydek*: pojawia się w niej bowiem słynny motyw D-S-C-H.

Verena Mogl dopuszcza możliwość, iż taki układ dźwięków w strukturze linii melodycznej może stanowić przypadek; wiadomo jednak, że Wajnerberg wykonywał na cztery ręce z Szostakowiczem jego *X Symfonię*, świetnie znał fakturę dzieła oraz znaczenie tego szczególnego motywu – mógł zatem użyć go

⁸ V. Mogl, „Juden die ins Lied sich retten” – der Komponist Mieczysław Weinberg (1919–1996) *in der Sowjetunion*, New York–Münster 2017.

⁹ Poprzez idiom żydowski rozumiem zarówno wykorzystanie tematyki nawiązującej do tradycji Narodu Wybranego, jak i pewne charakterystyczne cechy muzyczne. Choć z oczywistych powodów interwały zmniejszone i zwiększone mogą pojawiać się w obrębie melodyki reprezentującej różne tradycje kulturowe, w powszechnie znanej muzyce żydowskiej wynikają one m.in. z budowy jednej z najbardziej popularnych i najczęściej wykorzystywanych skal, jaką jest Ahava Rabbah, charakterystyczna dla muzyki Żydów aszkenazyjskich, zob. Sarah Riskind, *What Makes Music Sounds Jewish*, <https://jewish-studies.washington.edu/arts-culture/what-makes-music-sound-jewish/> (dostęp: 1.08.2021).

¹⁰ D. Fanning, *Mieczysław Weinberg: In Search of Freedom*, Hofheim 2010, s. 99–100; V. Mogl, op. cit., s. 202. Idiom żydowski u Wajnerberga bardzo często związany jest z imitacją „jarmarcznej” kapeli klezmerskiej. Jej brzmienia były Wajnerbergowi bliskie ze względu na profesję ojca – kompozytora i dyrygenta, który znaczną część życia spędził jako artysta związany z obwoźnymi teatrami żydowskimi, <https://sztetl.org.pl/he/biographies/4077-wajnerberg-samuel-szmul> (dostęp: 31.05.2021).

¹¹ V. Mogl, op. cit., s. 201.

Allegretto $\text{♩} = 80$

Ja - ka, są - dzisz, jest bi - blia, jest
bi - blia, jest bi - blia, cy - gań - ska?
Nie - pi - sa - na, wę - drow - na i wró -

Przykład 1. Mieczysław Wajnbreg, *Biblia cygańska*, t. 1–10

Ży - dek o - błą - ka - ny Lu - dzie go wy - gna - li, bóg po - mie - szął gło - wę, Wie - ki i wy - gna - nie

Przykład 2. Mieczysław Wajnbreg, *Żydek*, t. 1–11

Handwritten musical score for the first system of the piece. It features a vocal line with lyrics: "bra - ta. Ks - dy nas za nic do? gderemy się zgo - bi - li, zria - tu ogroszemu". Below the vocal line is a piano accompaniment with various musical notations including dynamics like *cresc.* and *mf*.

Handwritten musical score for the second system of the piece. It features a vocal line with lyrics: "ob - cy i nie - mili? pan z pierwa - go pietra, brat twój o - ps - tani - chy,". Below the vocal line is a piano accompaniment with various musical notations including dynamics like *cresc.* and *mf*.

Przykład 3. Mieczysław Wajner, *Żydek*, t. 30–42. Na przełomie pierwszego i drugiego systemu można zauważyć motyw D-S-C-H. Copyright: Olga Rakhalskaya.

Printed musical score for the piece "Przez o - ku - la - ry gra - na - to - we świat pły - nie taś - mą świe - tnych płam bez o - ku - la - rów gra - na - to - wych jest ta - ki, ta - ki sam." The score is in G major and 4/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. Dynamics include *ppp*, *cresc.*, *mp*, and *dim.*. The piano accompaniment includes a tenor clef in the bass line. The score is divided into two systems, with the second system starting with a *dim.* dynamic.

Przykład 4. Mieczysław Wajner, *Słepcy*, t. 16–27. Refren utworzony przez Wajnera, niewystępujący w oryginalnej strukturze wiersza. Dwa ostatnie takty reprezentują równocześnie materiał melodyczny wstępu i zakończenia pieśni, jak i fortepianowy łącznik wielokrotnie pojawiający się na przestrzeni tej wokalnejszej miniatury. Kwarta zmniejszona, występująca w motywie D-S-C-H zauważalna jest w ramach taktów 16–17 oraz 22–23, z kolei sekwencja melodyczna wspomnianego łącznika oscyluje pomiędzy interwałami zmniejszonymi i zwiększonymi, uwzględniając w swoim przebiegu interwał kwarty.

Largo ♩ = 72

Przykład 5. Mieczysław Wajenberg, *Moment*, t. 1–4

intencjonalnie w swojej pieśni. Dodatkowo motyw D-S-C-H pojawia się na słowach „(świata ogromnemu) obcy i niemili”. Zgodnie z proponowaną interpretacją Mogl, Wajenberg identyfikuje Szostakowicza z „panem z pierwszego piętra”, sam będąc jego „bratem”, „Żydem opętany”¹². „Pierwsze piętro” z kolei można odczytywać również jako metaforę sowieckiego systemu kulturalnego, wymuszającego oportunistyczny oportunizm. Reminiscencje motywu D-S-C-H być może znajdują się również w pieśniach *Kusy* i *Słepcy*: ich główny materiał melodyczny oscyluje bowiem wokół interwału kwarty zmniejszonej, co szczególnie potęguje ekspresyjną wymowę drugiej z wymienionych pieśni.

W *Biblii cygańskiej* można doszukać się również nawiązań kierujących słuchacza w stronę *Tria fortepianowego* op. 67 Dymitra Szostakowicza. Pieśń *Moment*, która utrzymana jest w całości jako ostinatowa forma wariacyjna, materiałem harmonicznym może nawiązywać do trzeciej części dzieła¹³. Ujęcie pieśni *Moment* w ramy molowej passacaglii wydaje się tym bardziej zamierzone, iż przejmująca treść wiersza dotyczy tematyki funeralnej – wokalnemu lamentom tudzież fragmentom związanym z cierpieniem zgodnie z tradycją barokowej retoryki muzycznej niejednokrotnie towarzyszyły ostinatowe formy wariacyjne.

Verena Mogl zwraca uwagę, iż tego typu struktury akordowe – rodzaj chorału – pojawiają się również w innych dziełach Wajberga. Sam kompozytor wypowiedział się następująco:

Powiedziałbym, że Bóg jest obecny wszędzie. Po raz pierwszy wykorzystałem ten chorał w *I Symfonii*, by powrócić z siłą w *VIII*, w części „Na łódzkim cmentarzu”... Później rozbrzmiewał w muzyce do sztuki Korostylewa *Warszawski alarm* oraz *Dziennik miłości*, pojawia się również jako temat *XXI Symfonii*, poświęconej ofiarom warszawskiego getta. To nie jest melodia kościelna, ale moja własna. Pewne elementarne akordy¹⁴.

Choć kompozytor nie wymienia akurat op. 57, ostinato harmoniczne wykorzystane w *Momencie* zdaje się jak najbardziej pasować do powyższego opisu nie tylko ze względu na swoje cechy muzyczne, ale również tekst wiersza, któremu towarzyszy oraz obecne w nim widmo śmierci i wołania o pomoc. Z kolei nawiązanie do finału op. 67 Szostakowicza być może znajduje się w pieśni *Dwa wiatry*: sugerowałyby to charakterystyczna rytmika oraz swoista „gra z trybem”, gdy Wajenberg naprzemiennie stosuje małą i wielką tercję akordu (por. przykład 6).

Biorąc pod uwagę muzyczne opracowanie wszystkich Tuwimowskich tekstów w ramach op. 57, to właśnie obecność idiomu żydowskiego oraz prawdopodobne nawiązania do języka muzycznego Szostakowicza

¹² W tym przypadku należy wziąć pod uwagę różnicę w tłumaczeniu wiersza Tuwima na język niemiecki. Polski tekst „Pan z pierwszego piętra, brat twój opętańczy...” został przez Karla Dedeciusa przetłumaczony jako „Pan z pierwszego piętra, który został zdradzony tak jak Ty”, zob. V. Mogl, op. cit., s. 200.

¹³ Ibidem, s. 205–206.

¹⁴ Ibidem, s. 206. Tłumaczenie cytatu za: D. Fanning, op. cit., s. 111–112.

p Je - den wiatr w po - lu wiał, dru - gi wiatr w sa - dzie grał,
ci - chu-teń - ko, le - ciu-teń - ko, liś - cie pie - ścił i sze-leś - cił, mdał.

Przykład 6. Mieczysław Wajnerberg, *Dwa wiatry*, t. 9–18

stanowią o jego odrębności: w zakresie rozwiązań harmonicznym kompozytor nie wprowadza żadnych innowacyjnych elementów, co zresztą nigdy nie należało do jego artystycznych priorytetów¹⁵.

Wszystkie pieśni (poza *Kusym*, gdzie można na różne sposoby interpretować zakończenie) posiadają jasno zdefiniowaną tonację (d-moll, fis-moll, B-dur/g-moll, e-moll, c-moll, Es-dur i h-moll), a w zakresie połączeń harmonicznym Wajnerberg szczególnie często wykorzystuje m.in. zestawienia subdominanty II stopnia wraz z akordem tonicznym, rozwiązania

eliptyczne zakończone molową dominantą zbudowaną na siódmym stopniu skali, zestawienia mediantowe oraz modulacje enharmoniczne z zachowaniem jednego lub więcej składników akordu. Z pewnością jednak za cechy charakterystyczne języka muzycznego Wajnerberga należy uznać zarówno wspomnianą wcześniej „grę z trybem” (wyraźną w kolejnych cyklach pieśniowych do słów Tuwima), jak i interwał kwarty czystej, gdzie ostatni dźwięk podlega repetycji – Liudmiła Nikitina zwraca uwagę, iż taką strukturę można uznać za swoistą wizytówkę kompozytora¹⁶.

¹⁵ „Sztuka, podobnie jak całe życie, rozwija się nieustannie i jeden człowiek, nawet genialny, nie może na własne życzenie przewrócić lub zmienić tego wszystkiego, czego dokonano przed nim. Jedynie czerpiąc z dorobku przeszłości, rozwijając go, uzupełniając, objaśniając, przepuszczając przez pryzmat swoich biologiczno-genetycznych predyspozycji można osiągnąć coś nowego. Problem współczesności mego języka muzycznego nigdy dla mnie nie istniał. Nigdy się nad tym nie zastanawiałem. Zawsze pisałem i nadal piszę tak, jak słyszę i czuję. Każdy kompozytor powinien przede wszystkim pracować – to jest aksjomat, nad którym nie należy się długo zastanawiać, gdyż o tym, czy zajmie się miejsce w centrum panteonu, czy może tylko na jego obrzeżach i tak zadecyduje naturalna selekcja”, zob. D. Gwizdalancka, op. cit., cytat pod il. nr 28.

Zasadnym jest postawienie pytania, dlaczego akurat cykl dedykowany Szostakowiczowi zawiera równocześnie tak wiele elementów nawiązujących do tradycji żydowskiej. Odpowiedzi należy szukać zwłaszcza w kontekście historycznym i politycznym czasu poprzedzającego jego powstanie. *Biblia cygańska* powstała w roku 1956. Dla kompozytorów rosyjskich (później radzieckich) muzyka żydowska – tak ludowa,

¹⁶ L. Nikitina, *Sinfonie M. Wajnerberga*, Moskwa 1972, s. 126.

Przykład 7. Mieczysław Wajenberg, *Żydek*, t. 76–84. Przykład kadencjonowania zamykającego pieśń. Wajenberg wykorzystał w kodzie charakterystyczny dla siebie interwał kwarty – tworzy w ten sposób kłamrę kompozycyjną w stosunku do materiału wyjściowego, który inicjował skok kwarty w kierunku opadającym. Wyszczególnioną przez Nikitinę kwartę można odnaleźć w wielu miejscach Wajenbergowskiego cyklu (por. przykłady 2 i 6).

jak i liturgiczna – była bardzo atrakcyjna pod względem brzmieniowym oraz powszechnie znana – jeszcze przedrewolucyjne Towarzystwo Żydowskiej Muzyki Ludowej, a już w czasie ZSRR Towarzystwo Muzyki Żydowskiej, wydawało kolekcje melodii żydowskich; transkrypcje i najbardziej znane piosenki znajdowały się zatem w powszechnym obiegu, a idiom muzyki żydowskiej był w oczywisty sposób rozpoznawalny na terenie ZSRR. Po II wojnie światowej sytuacja jednak radykalnie się zmieniła: o ile w czasie zawieruchy wojennej Stalin wspierał żydowską inteligencję oraz twórców o żydowskim pochodzeniu, by przekonać sojuszników o swoim filosemickim nastawieniu, o tyle po zakończeniu działań wojennych obywatele ZSRR żydowskiego pochodzenia zaczęli być łączeni z syjonizmem oraz Zachodem, a przez to (na łamach m.in. słynnej „Prawdy”) posądzeni o brak lojalności wobec kraju, który dał im schronienie i walczył „w ich imieniu” z nazistowskim najeźdźcą¹⁷. W 1948 roku w sfingowanym wypadku samochodowym zostaje zamordowany teść Wajnberga, znakomity aktor i reżyser Solomon Wowski-Michoels, równocześnie przewodniczący Żydowskiego Komitetu Antyfaszystowskiego. W latach 1952–1953, gdy ma miejsce słynny „spisek lekarzy”, jednym z głównych podejrzanych

jest Miron Wowski, kuzyn Solomona. Wajenberg i jego rodzina przeżywają niezwykle trudne chwile: kompozytor, będący na celowniku władz, nieustannie śledzony, obawia się o swoje życie, a zwłaszcza o los swoich najbliższych. W 1952 roku Wajenberg, oskarżony o „burżuazyjny żydowski nacjonalizm”, zostaje więźniem Łubianki. Szostakowicz natomiast dokonuje wszelkich starań, by pomóc przyjacielowi: pisze list do Ławrientija Berii z prośbą o jego uwolnienie, wiadomo również, iż Szostakowicz wraz z żoną – gdyby ziścił się najgorszy z możliwych scenariuszy – gotowi byli zaadoptować córkę Wajnberga, Wiktorię¹⁸. Jak wskazuje James Loeffler, jeszcze po śmierci Stalina muzyka żydowska skazana była na swoisty niebyt. Dopiero na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych zezwolono na organizację oficjalnych koncertów pieśni w języku jidysz tak w krajach bałtyckich, jak i poza nimi: wówczas młode pokolenie sowieckich Żydów miało szansę zarówno nawiązania kontaktu ze swoim dziedzictwem, jak i poznania prawdy o Holocauście, który w ZSRR był wyraźnie bagatelizowany¹⁹.

¹⁸ Przygotowane papiery adopcyjne zostały uroczystie spalone podczas przyjęcia wydanego kilka dni po uwolnieniu Wajnberga 25 kwietnia 1953 roku, zob. D. Elphick, *Commemorating the Past: Weinberg's Experiences as a Jewish Migrant in the USSR*, niepublikowane wystąpienie konferencyjne, s. 7, https://www.academia.edu/10143768/Commemorating_the_Past_Weinbergs_Experiences_as_a_Jewish_Migrant_in_the_USSR (dostęp: 1.08.2021).

¹⁹ *The Jewish Sound in Soviet Music...*, op. cit.

¹⁷ *The Jewish Sound in Soviet Music: Interview with James Loeffler* (YIVO, Institute of Jewish Research), <https://yivo.org/the-jewish-sound-in-soviet-music-interview-with-james-loeffler> (dostęp: 1.08.2021).

*Biblia cygańska*²⁰ to cykl o wyjątkowych walorach artystycznych, stanowiący swoiste świadectwo głębokiej refleksji kompozytora dotyczącej jego żydowskiej przynależności oraz więzi łączącej go z Dymitrem Szostakowiczem. Parafrazując początkowy tekst cyklu „jaka, sądzisz, jest *Biblia cygańska*?” badacze zdają się nie mieć wątpliwości: David Fanning wymienia trzy cykle Wajnbęrgowskich pieśni powstałych w latach pięćdziesiątych, które uważa za jedno z najznakomitszych cykli pieśniowych kompozytora. Wśród nich znajdują się *W górach Armenii* op. 56 oraz aż dwa wykorzystujące teksty Tuwima: *Wspomnienia* op. 62 oraz stanowiące centrum powyższej refleksji op. 57²¹.

ANEKS

Teksty wierszy Tuwima wykorzystane w cyklu *Biblia cygańska* op. 57 wraz z budową formalną pieśni

1. *Biblia cygańska*

Jaka, sądzisz, jest biblia cygańska? wstęp fortepianu
Niepisana, wędrowna, wróżebna. (t. 1–4) a (t. 5–19)
Naszepiała ją babom noc srebrna,
Naświetliła luna świętojańska.

I aromat w niej, jak mirt rozdarty, b (t. 20–39;
Leśny szum i gwiazdarska kabała, Wajnbęrg powtarza
Cień mogilny, pięćdziesiąt dwie karty, słowo „biała”
Podkościelny dziad i mara biała.

Kto tę księgę odkrył? My uczeni, a1 (t. 40–54)
Szperający w starzyźnie pamięci,
Węchem gnani i przecuciem tknięci,
Pod spód zmysłów i myśli wpatrzni.

Dolinami zapadłej wiedzy c (t. 55–67)
Klechda kręta nurtuje jak rzeka:
I nie w życiu i nie śmierci, lecz między,
A na śmierć i na życie urzeka.

Na tę księgę woskowymi łzami b1 (t. 68–81; zmiana
Kapią nocą żałobne gromnice. szyku, słowo „kapią”
W tej to księdze ułudnymi domysłami wykorzystano po
Przewracają się sny jak stronice. wyrazie „księgę”)

Migające wibrują wersety, a2 (t. 82–98)
Nie uchwycisz, co się w nich ukrywa...
Coś jak gdyby: męczeństwo poety...
...że coś zbawić ma...

I księga się rozplywa. koda (t. 99–107)

2. *Żydek*

wstęp fortepianu
(t. 1–2)
a (t. 3–14; Wajnbęrg
powtarza frazę
„i wygnanie”)

²⁰ Rosyjskie wydanie cyklu zawiera przedmowę – autorka artykułu nie miała jednak możliwości, aby dotrzeć do tego tekstu (A. Woskobojsnikowa, J. Łobankowa, Sankt-Petersburg 2018).

²¹ D. Fanning, op. cit., s. 98–99.

Śpiewa na podwórku, tuląc się w lachmany,
Mały, biedny chłopiec, Żydek obłąkany.

Ludzie go wygnali, Bóg pomieszał głowę, Wieki i wygnanie pomieszały mowę.		Na listkach drga majowa gra! Cyrograf w wodzie palcem piszę I na gałęzi się kołyszę: Haj-jo! Haj-jo! i-jo-ha-ha!	
Drapie się i tańczy, płacze i zawodzi O tym, że się zgubił, że po prośbie chodzi.	b (t. 15–24)		koda fortepianu (t. 33–35)
Pan z pierwszego piętra patrzy na wariata: Spójrz, mój bracie biedny, na smutnego brata.	a1 (t. 25–30; Wajnberg powtarza słowo „brata”)	4. <i>Aptekarz majowy</i> Z jednej brzozy w gaju, Z brzozy pochylonej, Jak ją naciąć świtem w maju, Cieknie sok zielony.	wstęp fortepianu (t. 1–2) a (t. 3–14)
Kędy nas zaniosło? Gdzieśmy się zgubili, Świata ogromnemu obcy i niemili?	c (t. 31–38)	Szmaragdowa woda, Zimna jak źródłana, Pachnie świeżo korzeniami W słoiki odlana.	b (t. 15–25)
Pan z pierwszego piętra, brat twój opętańczy Głową rozpaloną po wszechświecie tańczy.	b1 (t. 39–58)	We dnie promieniami Niechaj się przepoi, A wieczorem niech za oknem Pod księżycem stoi.	a1 (t. 26–35)
Pan z pierwszego piętra wyrósł na poetę: Serce swe, jak grosik, zawinie w gazetę –		Gdy się upromieni, Bardziej się zzieleni, Na noc zakop ją w ogrodzie W chłodnej, wilgnej ziemi.	b1 (t. 11–49)
I przez okno rzuci, żeby się rozbiło, Żebyś je podeptał, żeby go nie było!	łącznik fortepianowy	Rano będzie wonne Smarowidło złote, Maść żywiczna – nie na rany Ani na tęsknotę.	c (t. 50–76)
I pójdziemy potem każdy w swoją stronę Na wędrówki nasze smutne i szalone.	a2 (t. 67–76)		
Nie znajdziemy nigdy ciszy i przystani, Żydzi śpiewający, Żydzi obłąkani...	koda (t. 77–84)		
3. <i>Kusy</i>			
Haj-jo! Haj-jo! I-jo-ha-ha! Krzyczę radośnie, dzikus leśny, Diabeł ostępów, figlarz zwieśny Kusy, co wozy w rowy pcha!	a (t. 1–16; „Haj-jo!...” wyodrębnione jako zawołanie w ramach zwrotki, oddzielone od zasadniczej treści dwutaktowym łączni- kiem fortepianowym	Nie na gusła stare Ani młodość wieczną, Nie na uraz, nie na skarby Ni mękę serdeczną.	
Czerwony fraczek, czarci strój, Zwodzi najzdrowsze ze wsi dziewczki,	(kompozytor wielo- krotnie powtarza słowo „fraczek”)	Nie przemoże smutku, Nie zagoi rany, Tylko tyle, że mieć będzie Gorzki smak wiośniany.	c (t. 50–76)
Na wierzbie siedzę, nucę śpiewki, Jak słodko piszczy flecik mój!	a1 (t. 17–32; zwrotkę ponownie rozpoczyna frazą „Haj-jo! Haj-jo! I-jo-ha-ha!”)	Że w niej będzie świt brzozowy, Złoty dzień, noc srebrna, Że zielona, że majowa I że niepotrzebna.	koda fortepianowa (t. 98–104)

5. *Moment*

W szarym oknie sklepiku stała srebrna trumienka,
A przed szybą – maleńka, biedna, chuda panienska.

Zapatrzyła się w okno, w swoje nikłe odbicie,
I w trumienkę śmiertelną, i w nieżywe swe życie.

I nie patrząc, patrzała; i nie wiedząc, wiedziała;
I na morzach płynęła, i pomocy wołała!

wstęp fortepianu (t. 1–4, temat pieśni)

(t. 5–29; ościnatowa forma wariacyjna czterotaktowy temat pojawia się na początku każdego wersu, Wajnbęrg powtarza słowa „chuda, maleńka panienska” „i w nieżywe swe życie” oraz „płynęła” i „wołała”)

koda fortepianu (t. 30–36)

6. *Dwa wiatry*

Jeden wiatr – w polu wiał,
Drugi wiatr – w sadzie grał:
Cichuteńko, leciuteńko,
Liście pieścił i szeleścił,
Mdlał...

Jeden wiatr – pędziwiatr!
Fiknął kozła, plackiem spadł,
Skoczył, zawiał, zaszybował,
Świdrem w górę zakolował
I przewrócił się, i wpadł
Na szumiący senny sad,
Gdzie cichutko i leciutko
Liście pieścił i szeleścił
Drugi wiatr...

Sfrunął śniegiem z wiśni kwiat,
Parsknął śmiechem cały sad,
Wziął wiatr brata za kamrata,
Teraz z nim po polu lata,
Gonią obaj chmury, ptaki,
Mkną, wplątują się w wiatraki,
Głupkowate myślą śmigi,
W prawo, w lewo, świst, podrygi,
Dmą płucami ile sił,
Łobuzują, pal je lichy!...

A w sadzie cicho, cicho...

wstęp fortepianu (t. 1–8)

a (t. 9–12)

b (t. 13–21)

c (t. 22–29)

b1 (t. 30–38)

a2 (t. 39–42)

b2 (t. 43–51)

c1 (t. 52–59)

b3 (t. 60–63)

d (t. 64–70)

b4 (t. 71–81)

koda (t. 82–97)

7. *Ślepcy*

Ślepi chodzą zachwyceni,
Uśmiechnięci jak święci,

wstęp fortepianu (t. 1–5)

a (t. 6–15)

Z kółeczkiem słońca w pamięci,
W swoje dziecinne niebiosa wpatrzeni.

Przez okulary granatowe
świat płynie taśmą świetlnych plam.
Bez okularów granatowych
Jest taki sam.

Pochylają na bok głowę.
Kijkiem w bruk: puk, puk,
Kijkiem w ścianę: stuk, stuk.
Tu latarnia, tu próg.
Idą do restauracji
Grać na skrzypcach przy kolacji,
Uśmiechnięci jak święci,
Za życia wniebowzięci,
Puk, puk, stuk, stuk, b

Przeprowadźcie tylko przez róg,
Tam trzeba skrócić,
Potem trzeba uderzyć
W pustkę czterech bram.
Po czwartej– osiem kroków odmierzyć,
Nacisnąć klamkę krzywą,
Buchnie ciepło i piwo:
To właśnie tam.

b (t. 16–24; Wajnberg wykorzystuje ten materiał jako refren pieśni po każdej wyznaczonej przez siebie zwrotce, powtórzeniu ulega zwrot „taki sam”) łącznik fortepianowy (t. 24–27)

a1 (t. 28–45; Wajnberg zmienia tekst: „pochylają głowy i kijkiem w ścianę stuk, stuk”, omija wers „tu latarnia, tu próg”)

(t. 46–54, łącznik t. 54–57; Wajnberg pomija ten wers)

a2 (t. 58–75; Wajnberg zmienia tekst: „Przeprowadźcie przez próg tylko, tamże trzeba skrócić, potem w bramę uderzyć i osiem kroków odmierzyć. Klamkę krzywą, klamkę krzywą nacisnąć, klamkę nacisnąć. Buchnie ciepło i piwo, to tam właśnie ciepło i piwo”)

b (t. 76–86; w zakończeniu powtórzenie „jest taki, taki, taki, taki sam).
koda fortepianowa (t. 85–90)

BIBLIOGRAFIA

- Elphick Daniel, *Commemorating the Past: Weinberg's Experiences as a Jewish Migrant in the USSR*, niepublikowane wystąpienie konferencyjne, https://www.academia.edu/10143768/Commemorating_the_Past_Weinbergs_Experiences_as_a_Jewish_Migrant_in_the_USSR (dostęp: 1.08.2021).
- Elphick Daniel, *Music behind the Iron Curtain: Weinberg and His Polish Contemporaries*, Cambridge University Press, Cambridge 2020.
- Fanning David, *Mieczysław Weinberg: In Search of Freedom*, Wolke Verlag, Hofheim 2010.
- Gwizdalanka Danuta, *Mieczysław Wajnberg: kompozytor z trzech światów*, Teatr Wielki im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu, Poznań 2013.
- Kowalska Hanna, *Problem tożsamości narodowej w twórczości Juliana Tuwima*, [w:] *Literatura i/a tożsamość w XX wieku*,

red. Adrian Gleń, Irena Jokiel, Marek Szladowski, Uniwersytet Opolski – Instytut Filologii Polskiej, Opole 2007.

Nikitina Liudmiła, *Sinfonie M. Wajnberga*, Sovetsky Kompozitor, Moskwa 1972.

Nowok-Zych Agnieszka, *Mieczysław Wajnberg a kategoria pogranicza*, „Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ”, 2020, nr 46(3), s. 41–53.

Nowok-Zych Agnieszka, *Mieczysław Wajnberg i Julian Tuwim: inspiracje i paralele*, [w:] *Dzieło muzyczne wobec przeszłości i przyszłości*, red. Anna Nowak, Akademia Muzyczna im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2020, s. 257–269.

Mogl Verena, *„Juden die ins Lied sich retten” – der Komponist Mieczysław Weinberg (1919–1996) in der Sowjetunion*, Waxmann, New York–Münster 2017.

Sawicka Jadwiga, *Tuwim*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1986.

Trepte Hans-Christian, *Między ojczyzną i emigracją. Juliana Tuwima uwikłania nie tylko w tożsamość*, [w:] *Tuwim bez końca*, red. Magdalena Lachman, Łódź 2014, s. 41–53, „Acta Universitatis Lodzianis, Folia Litteraria Polonica” 2014, t. 26, nr 4.

Tuwim Julian, *Wiersze*, t. 1 i 2, oprac. Alina Kowalczykowa, „Czytelnik”, Warszawa 1986.

Urbanek Mariusz, *Tuwim. Wylękniony bluźnierca*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 2013.

Kopia autografu *Biblii cygańskiej* op. 57 udostępniona dzięki uprzejmości wydawnictwa Peermusic Classical.

graphical and artistic kinship between Weinberg and Tuwim, as well as the issues indicated by Verena Mogl, probably unknown to Polish readers. The appendix attached to the article contains all of Tuwim's poems used in *The Gypsy Bible* along with the formal structure given to them by the composer. This is a new contribution to research on the creative output of Mieczysław Weinberg.

Keywords

Wajnbęrg, Weinberg, Tuwim, Shostakovich, *The Gypsy Bible*, Jewish idiom

Strony internetowe

Biogram Szmula Wajnbęrga, <https://sztetl.org.pl/he/biographies/4077-wajnbęrg-samuel-szmul> (dostęp: 31.05.2021).

The Jewish Sound in Soviet Music: Interview with James Loeffler, <https://yivo.org/the-jewish-sound-in-soviet-music-interview-with-james-loeffler> (dostęp: 1.08.2021).

Riskind Sarah, *What Makes Music Sound Jewish*, <https://jewishstudies.washington.edu/arts-culture/what-makes-music-sound-jewish/> (dostęp: 1.08.2021).

Autorka składa serdeczne podziękowania Peermusic Classical za wyrażenie zgody na opublikowanie fragmentów z partytur Mieczysława Wajnbęrga.

SUMMARY

Agnieszka Nowok-Zych

“What Do You Think ‘The Gypsy Bible’ Is?”: A description of op. 57 by Mieczysław Wajnbęrg (Weinberg): On the Trail of Dmitri Shostakovich

Opus 57 by Mieczysław Weinberg is undoubtedly one of the most beautiful and interesting vocal cycles in the composer's oeuvre. *The Gypsy Bible* is closely linked to two figures Weinberg regarded as his masters: Julian Tuwim in the field of words, and Dmitri Shostakovich in the field of musical strategies. Verena Mogl in her publication “*Juden die ins Lied sich retten*” – *der Komponist Mieczysław Weinberg (1919–1996) in der Sowjetunion* draws attention to the mostly hidden or veiled references to the life and works of Shostakovich. They become the key to interpreting the cycle both in the context of the relationship between the authors and the political situation prevalent at that time. The article presents the most important threads concerning the bio-