

Przynależność przez muzykę: wkład Żydów w kształtowanie się muzycznej polskości

Halina Goldberg

Muzykę znał, sam słynął muzycznym talentem; Z cymbałami, narodu swego instrumentem, Chadzał niegdyś po dworach i gramem zdumiewał I pieśniami, bo biegle i uczenie śpiewał. Choć Żyd, dość czystą miał polską wymowę, Szczególniej zaś polubił pieśni narodowe.

Wkrótce po ukazaniu się *Pana Tadeusza* w 1834 roku, Mickiewiczowski Jankiel - żydowski muzyk i polski patriota - i jego „koncert nad koncertami” stały się paradygmatami muzycznej polskości i żydowskiego patriotyzmu. Postać cymbalisty i wyobrażony dźwięk jego muzycznej opowieści o cierpieniach i nadziejach Polski w dobie rozbiorów i kampanii napoleońskiej, w krótkim czasie zajęły centralne miejsce w polskiej świadomości patriotycznej, gdzie pozostały do czasów współczesnych. Nieustający wpływ „koncertu Jankiela” na polską wyobraźnię patriotyczną, a także muzyczną, udokumentowany jest w licznych źródłach, z których warto przytoczyć dwa. Pierwszym jest wizerunek, który pojawił się w serii alegorycznych pocztówek wydrukowanych w Krakowie w 1911 roku przez Wydawnictwo Salonu Malarzy Polskich. Ukazuje on Mickiewicza z piórem w ręku, przysłuchującego się improwizacji Jankiela wywołującej duchy dawnej polskiej świetności. Drugim jest lwowska publikacja z początku XX wieku - *Koncert nad koncertami* będąca melodeklamacją tekstu cymbalisty do muzyki Mariana Signo¹.



A. Bartkiewicz: *Mickiewicz: Koncert Jankiela*, ser. 95, nr 3; Wydawnictwo Salonu Malarzy Polskich, Kraków 1911; kolekcja autorki.

¹ Marian Signo, *Koncert nad koncertami*, Lwów [po 1909], Biblioteka Uniwersyteku Łódzkiego, M1, 1999.

Koncert Jankiela ucieleśniał marzenia polskich i żydowskich zwolenników żydowskiej asymilacji: przedstawiał polskiego Żyda nie tylko całkowicie poświęconego „sprawie polskiej”, ale także wyśpiewującego historię kraju w - zrozumiałym dla słuchaczy - polskim języku muzycznym. Dla obu kręgów popierających asymilację oczywista była konieczność angażowania się Żydów w działalność mającą na celu zachowanie polskiej tożsamości narodowej. Do takowych należała również działalność muzyczna. W pismach Stanisława Staszica koncepcja naturalnej narodowości obejmowała zarówno język oraz historię, jak i muzykę². Słowem: naród powinien być mieć muzykę narodową. Toteż krąg postępowych Żydów (zwanych maskilami), dążących do uzyskania pełni praw obywatelskich przez ludność żydowską, zainteresowany był patronatem muzycznym i popierał młodych wybierających zawód muzyka w intencji integracji narodowej i działalności na rzecz „sprawy polskiej”.

Pierwsze zmiany dotyczące równouprawnienia europejskich Żydów miały miejsce w ostatnich latach XVIII wieku. Te nowe nurty zaowocowały w 1791 roku nadaniem praw obywatelskich Żydom w młodej Republice Francuskiej, za którą poszły Holandia i Wielka Brytania. Nieco wcześniej, rabin i filozof Mojżesz Mendelssohn (dziadek słynnego kompozytora) zapoczątkował w Niemczech Haskalę - żydowskie oświecenie. Celem Haskali była reforma judaizmu, która pozwoliłaby na asymilację społeczną i kulturalną Żydów, przy jednoczesnym zachowaniu niezależności religijnej. W Polsce Staszic i Hugo Kołłątaj popierali emancypację Żydów już w XVIII wieku, wytyczyli jednak procesowi asymilacji konkretną ścieżkę, zgodną z ich definicją narodu polskiego: obydwaj wymagali od wyznawców judaizmu asymilacji językowej i akulturacji³. Mimo tych wczesnych inicjatyw, emancypację Żydów w Polsce opóźniła i skomplikowała utrata niepodległości w 1795 roku. Z powodu różnicowań politycznych, w każdym z rozbiorów proces ten miał inny przebieg a prawa obywatelskie przyznawano Żydom w kilku etapach. Na obszarach znajdujących się pod kontrolą pruską pierwsza faza została ukończona w latach 1814- -1815, druga zaś miała miejsce w latach 1840-1870. W Księstwie Poznańskim proces naturalizacji rozpoczęto w 1833 roku, a w 1848 roku zaadaptowano pruskie przepisy. W Galicji prawa gwarantujące równouprawnienie zostały wprowadzone w 1867 roku. W Warszawie i na pozostałym terytorium Królestwa Polskiego większość ograniczeń dotyczących Żydów zniesiono w 1861 roku⁴. Rzeczywisty postęp integracji uzależniony był od wielu czynników, wśród których najważniejszymi były warunki polityczne w danym regionie i stopień zaangażowania władz lokalnej gminy żydowskiej w dążenie do autonomii.

Już pierwsi maskile, którzy przybyli z Lipska, Frankfurtu i Królewca pod koniec XVIII wieku i osiedlili się w Warszawie, okazali zainteresowanie muzyką. W czasach Królestwa Polskiego, w salonach Kronenbergów, Oesterreicherów, Toeplitzów oraz Rosenów kultura i muzyka zajmowały ważne miejsce⁵. Wśród najwcześniejszych i najsłynniejszych był warszawski salon Judyty Jakubowicz (ur. 1749 r.), wzorowany na berlińskich - prowadzonych przez Henriettę Herz, Rachelę Levin-Varnhagen i Dorotheę von Schlegel, ciotkę Feliksa Mendelssohna⁶. W niektórych salonach należących do warszawskich Żydów muzyka zajmowała naczelne miejsce. Najsłynniejszy z nich, prowadzony

² Andrzej Walicki, *The Enlightenment and the Birth of Modern Nationhood: Polish Political Thought from Noble Republicanism to Tadeusz Kosciuszko*, Notre Dame - Indiana 1989, s. 47.

³ Tamże, s. 46-47. Najbardziej reprezentatywnymi dziełami Staszica są Uwagi nad życiem Jana Zamojskiego (1787) i Prestrogi dla Polski (1790). Choć ich autor był jednym z pierwszych zwolenników asymilacji, to ton jego argumentacji, szczególnie w artykule *O przyczynach szkodliwości Żydów* („Pamiętnik Warszawski”, t. 4, 1816), był często oskarżycielski i krzywdzący.

⁴ Temat poddano szczegółowej analizie w: Artur Eisenbach, *Emancypacja Żydów na ziemiach polskich 1785-1870 na tle europejskim*, Warszawa 1988.

⁵ Tamże, s. 419.

⁶ Tamże, s. 280; Jan Kosim, *Losy pewnej fortuny: z dziejów burżuazji warszawskiej w latach 1807-1830*, Wrocław 1972, s. 58.

przez Józefa i Eleonorę Wolffów, był często odwiedzany przez zagranicznych wirtuozów i warszawską elitę muzyczną⁷. Pan domu był szanowanym lekarzem, a jego żona Eleonora née Oesterreicher w 1812 roku uważana była za jedną z najlepszych pianistek amateerek w Warszawie⁸. Wolffowie dali miastu wielu patronów muzycznych i trzech znakomitych muzyków: syna Edwarda - wirtuozą, który został profesorem fortepianu w paryskim konserwatorium, oraz wnuków - Józefa i Henryka Wieniawskich⁹. Rodzina Wolffów należała do przedstawicieli licznej grupy XIX-wiecznych postępowych żydowskich mieszczan, którzy uczestniczyli w życiu polskiego społeczeństwa za pośrednictwem muzyki. Grupa ta wkraczała w sfery muzyki poważnej i narodowej etapami najpierw przez patronat i amatorskie uprawianie muzyki; później - wydając na świat zawodowych muzyków. Niższa społecznie klasa tradycyjnych zawodowych muzyków żydowskich weszła w świat muzyki polskiej innymi drogami. We wcześniejszych epokach często mieli okazję grać dla Polaków, np. w orkiestrach dworskich¹⁰. Popularność nowych form rozrywki muzycznej, która szła w parze z powiększaniem się klasy średniej, a także rosnące zapotrzebowanie na orkiestry ogródkowe i kawiarniane stworzyły nowe możliwości pracy dla artystów żydowskich. Wśród nich najsłynniejsza była warszawska orkiestra Szulców, prowadzona przez wiolonczelistę Icka. Wiolonczeliści Szulc i - *nomen omen* - Abraham Wiolonczelista, a także skrzypki Adam Sturm zaczęli w niedługim czasie grać w teatrach Narodowym i Rozmaitości¹¹. Następne pokolenie zawodowych muzyków miało już więcej możliwości do angażowania się w polskie życie muzyczne.

Poczynając od sukcesu *Krakowiaków i Górali* Jana Stefaniego, polskie tańce stały się sposobem określania narodowości. Kompozytorzy związani z Teatrem Narodowym, szczególnie Karol Kurpiński i Józef Elsner, skoncentrowali swoje wysiłki na tworzeniu narodowych oper, w których dominowała muzyka folklorystyczna, głównie tańce. Jednocześnie zaczęto opisywać i wydawać kolekcje o tematyce folklorystycznej¹². Tworzenie i upowszechnianie muzycznej polskości przez komponowanie polskich tańców, zaangażowanie w polską operę i propagowanie polskich pieśni patriotycznych stało się ważne zarówno dla wykształconych Polaków, jak i żydowskiej inteligencji.

Żydowscy muzycy również zajęli się komponowaniem tańców narodowych, często dedykując je osobom ze swojego środowiska: Sturm opublikował dziesiątki mazurów; dorobek Edwarda Wolffa obejmuje dużą grupę mazurów i polonezów; wydawcy i kompozytorzy Karol Magnus i Henryk Hirszel również pisali utwory w tych gatunkach.

Henryk Hirszel, *Mazure*, dedykowany Dorothei Wertheim; Magnus, Warszawa 1833; Kraków, Biblioteka Jagiellońska 1182 III.

⁷ Jadwiga i Eugeniusz Szulcowie, *Cmentarz Ewangelicko - Reformowany w Warszawie: zmarli i ich rodziny*, Warszawa 1979, s. 279. Obaj nauczyciele Chopina byli zaznajomieni z rodziną Wolffów: Józef Elsner dedykował swój Kwartet fortepianowy F-dur pani E. Wolff (prawdopodobnie Eleonorze); gdy Edward Wolff przybył do Paryża, dostał list od Wojciecha Żywnego polecający go opiece Chopina. Podczas pobytu w Wiedniu (1830-1831) kompozytor był częstym gościem w domu Weberhaimów (pani domu była siostrą Eleonory Wolff). Zob. H. Goldberg, *Musical Life in Warsaw During Chopin's Youth 1810-1830*, New York 1997, s. 382-84.

⁸ „Allgemeine musikalische Zeitung” 1812, nr 9, s. 612.

⁹ Stanisław Szenic, *Cmentarz powązkowski*, t. 1, Warszawa 1979, s. 298. Edward Wolff, urodzony w 1814 roku, rozpoczął edukację muzyczną w Warszawie pod kierunkiem Elsnera, kontynuował ją w Wiedniu i Paryżu, gdzie zdobył wielkie uznanie jako wirtuoz, kompozytor i nauczyciel fortepianu (został profesorem konserwatorium). Zob. Albert Sowiński, *Słownik muzyków półkuch dawnych i nowoczesnych*, Paryż 1874, s. 412.

¹⁰ Np. w 1638 roku król Władysław IV był zabawiany przez „musicorum Synagoga symphoniaci de tribu Juda” ubranych w stroje tureckie. Zob. Zbigniew Chaniecki, *Kapele janczarskie jako przejaw sarmatyzmu w polskiej kulturze muzycznej*, „Muzyka” 1971, nr 1, s. 50. Przy innej okazji, w 1696 roku, żydowska orkiestra (w towarzystwie kapeli kozackiej i janczarskiej) dostarczała rozrywkę królowej Marii Kazimierze. Tamże, s. 52. W 1717 roku, kiedy rozmiłowana w muzyce żona bogatego i wpływowego hetmana wielkiego koronnego Elżbieta Sieniawska przebywała w Puławach bez swojej kapeli dworskiej, zaoferowano jej usługi muzyków żydowskich z Tarnobrodu. Zob. Janusz Nowak, *Kapele muzyczne na dworze hetmana Adama Mikołaja Sieniawskiego i jego żony Elżbiety z Lubomirskich (1685-1729)*, „Muzyka” 2003, nr 3, s. 30.

¹¹ Słownik poświęcony roli Żydów w muzyce polskiej przygotowywany jest obecnie przez Leona Tadeusza Błaszczyka, któremu jestem winna podziękowania za udzielenie mi licznych informacji, gdy rozpoczęłam badania nad tym tematem.

¹² Dobrze znane są późniejsze monumentalne publikacje: Oskar Kolberg, *Pieśni ludu polskiego*, Warszawa 1857; tenże, *Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przystawia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce*, Warszawa 1857-1890; Łukasz Gołębiowski, *Lud Polski, jego zwyczaje, zabobony*. Warszawa 1830.

Polskie tańce komponowali też Leon Leopold Lewandowski, Adolf Gustaw Sonnenfeld, Józef Wieniawski, Adam Minchejmer i Ludwik Grossmann, a utwory Henryka Wieniawskiego, szczególnie polonezy, do dziś obecne są w repertuarze skrzypcowym.

Można by uznać, że komponowanie polonezów czy mazurków przez żydowskich muzyków nie służyło określeniu ich przynależności narodowej jako polskiej, a raczej miało pragmatyczne cele: zaspakajania ówczesnej mody lub promowania własnej kariery za granicą. Podobne rozważania dotyczą tego typu twórczości kompozytorów polskich, nie mających rodowodu żydowskiego, lub też twórców obcych osiadłych w Polsce (np. Elsnera). Trudniej jest jednak kwestionować motywy tworzenia czy upowszechniania utworów zawierających treści patriotyczne.

Warto zacytować parę przykładów pochodzących z krótkiego okresu niepodległości podczas powstania listopadowego, gdy publikowanie muzyki było wolne od cenzury i ogromna liczba utworów odzwierciedlała patriotyczną euforię Polaków. Wiele z tych dzieł wyszło z warsztatu drukarskiego Karola Magnusa, wśród nich zawierające dwie spośród najbardziej lubianych i znanych melodii patriotycznych: *Ulubiony marsz Księcia Józefa Poniatowskiego* i *Mazurek Dąbrowskiego*¹³.



Mazurek Dąbrowskiego, *Jeszcze Polska nie zginęła*, Warszawa, Magnus, Kraków 1830; Biblioteka Jagiellońska, 389 III Mus.

Wśród kompozytorów upamiętniających bohaterów powstania był też Edward Wolff, który zadedykował marsza Janowi Skrzyneckiemu, naczelnemu wodzowi wojsk polskich¹⁴.

Szczególnie interesujący jest poznański druk *Pieśń patryotyczna Fryderyka Chopina* sprzed 1863 roku, w którym - do melodii *Hulanki* Fryderyka Chopina - Synaj (Stanisław) Hernisz zapisał patriotyczny wiersz nawołujący do walki zbrojnej przeciw Moskalom¹⁵. Hernisz (1803-1866) był studentem warszawskiej Szkoły Rabinów, aktywistą politycznym i uczestnikiem powstania. Służąc pod Józefem

¹³ Lista publikacji z tego okresu znajdujących się w Bibliotece Narodowej zob. Wojciech Tomaszewski *Nuty drukowane z czasów powstania listopadowego 1830-1831 w zbiorach Biblioteki Narodowej*, „Rocznik Biblioteki Narodowej”, 1.16, 1981, s. 93-132.

¹⁴ Kraków, Biblioteka Jagiellońska, 403 III Mus.; Warszawa, Muzeum Historyczne m.st. Warszawy, 73.

¹⁵ Druk pochodzi sprzed 1863 roku, jednak Hernisz musiał napisać tekst dużo wcześniej, być może podczas powstania listopadowego. Oryginalna pieśń Chopina, skomponowana ok. 1830 roku, rozpowszechniana była w Polsce i we Francji w licznych kopiach rękopiśmiennych. Wydano ją dopiero w dziełach pośmiertnych w 1859 roku, kiedy to Hernisz przebywał już w Ameryce. Mógł zapoznać się z kopiami rękopisów w Polsce podczas powstania lub w Paryżu przed opuszczeniem Europy. Interpretację taką potwierdza fakt iż wersja utworu wykorzystana w *Pieśni patryotycznej* (choć przetransponowana z C-dur na E-dur) bardziej przypomina kopię, będącą w posiadaniu siostry Chopina Ludwiki Jędrzejewicz, niż wersję wydaną przez Juliana Fontanę w 1859 roku.

Chłopickim, osiągnął rangę porucznika i wraz z Józefem Berkowiczem, synem Berka Joselewicza, usiłował zorganizować żydowski batalion. Szkoła Rabinów została ufundowana w Warszawie w 1826 roku, by kształcić religijnych Żydów w rodzimym języku, zgodnie z zasadami Haskali¹⁶. Wśród wychowanków Szkoły nie było ani jednego rabina, ale wykształciło się tu wielu żydowskich prominentów, którzy niejednokrotnie uznawali się za stróżów polskości¹⁷.

Emancypacja Żydów w Królestwie Polskim otworzyła nowe możliwości żydowskiemu muzykom i miłośnikom muzyki. Angażowali się oni wówczas w polskie życie muzyczne ze zdwojoną energią. Wystarczy wspomnieć, że wśród założycieli Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego (WTM) byli: Józef Wieniawski, Henryk Toeplitz, Minchejmer i Grossmann; w późniejszych latach działali tam m.in. Aleksander Poliński i Aleksander Rajchman. Duży wkład WTM w ochronę historycznej i kształtowanie się współczesnej muzycznej polskości jest powszechnie znany. Żydowscy członkowie towarzystwa uczestniczyli w rozlicznych działaniach organizacji, takich jak: kolekcjonowanie rodzimych materiałów muzycznych (np. w 1901 roku Matias Bersohn ofiarował WTM *Stichvorlage* Walca op. 34 nr 1 Chopina)¹⁸; propagowanie historii muzyki narodowej (wykłady i publikacje Polańskiego czy też historyczne koncerty prowadzone przez Minchejmera); organizacja życia muzycznego; publikowanie utworów współczesnych kompozytorów polskich; inicjatywy mające na celu budowanie instytucji muzycznych w Warszawie, szkoły muzycznej czy filharmonii; a także tworzenie dzieł o charakterze patriotycznym.

Najbardziej znanymi utworami skłaniającymi się ku toposowi narodowemu autorstwa kompozytorów żydowskich są dzieła sceniczne o tematyce polskiej: opera *Mazepa* Minchejmera (1900) oparta na utworze Juliusza Słowackiego i balet *Pan Twardowski* Adolfa Gustawa Sonnenfelda (1874), który pozostawał w repertuarze polskich teatrów przez blisko pół wieku. Oba utwory mają wyraźnie polską tematykę, zawierają także melodie i tańce narodowe. Muzyka narodowa pojawiała się również w utworach o innym charakterze - tańcach i pieśniach (m.in. w twórczości Grossmana i Minchejmera, np. w niezwykle popularnym krakowiaku *Flisaki* do słów Feliksa Schobera) oraz dziełach instrumentalnych.

W okresach najintensywniejszej kontroli zaborców, te ostatnie stwarzały szczególne możliwości wprowadzania tematyki patriotycznej bez zwracania uwagi cenzora. Najprostszym sposobem było wydawanie znanych pieśni patriotycznych w formie instrumentalnej, bez tekstu, np. publikacja Grossmanna pod tytułem *Dwa śpiewy znane „Warszawianka” i „Litwinka”* lub nieco bardziej zawoalowany *Śpiew religijny*, który już w piątym takcie okazuje się aranżacją *Boże, coś Polskę*.

W bardziej rozbudowanych utworach komunikowanie treści patriotycznych odbywało się przez narracje muzyczne, które jak „koncert nad koncertami” Jankiela przemawiały przez rozpoznawane natychmiast przez słuchaczy topoty - marsz żałobny, lament, muzykę wojskową - a także cytaty bądź aluzje do muzyki o tematyce narodowej lub patriotycznej. Z pewnością takie były konotacje parafraz na tematy ze znanych oper narodowych: m.iri *Réminiscences de Halka de Moniuszko*, *Fantaisie de concert pour le piano* op. 2 Karola Tausiga z 1861 roku czy *Grand Duo sur l'opéra polonaise Halka à quatre mains* op. 247 Edwarda Wolffa, opublikowane podczas powstania styczniowego.

Mniej bezpośrednie, aczkolwiek łatwo rozpoznawalne przez słuchaczy, aluzje znajdowały się w utworach typu fantazyjnego, nawiązujących do tematyki polskiej¹⁹. Jednym z twórców takich dzieł był Grossmann - pianista, organista i kompozytor, współzałożyciel i członek zarządu WTM i Filharmonii Warszawskiej, gospodarz świetnego salonu muzycznego oraz współwłaściciel

¹⁶ Kilka szkół tego typu znajdowało się w Niemczech (np. Samsonschule w Wolfenbüttel). Zapoczątkowały one nowoczesną, świecką edukację młodzieży żydowskiej. Paul Mendes-Flohr, *German Jews: a Dual Identity*, New Haven-London, 1999, s. 67.

¹⁷ Powodem takiego stanu rzeczy były przede wszystkim niesprecyzowane cele kształcenia, a także niechęć, z jaką religijna gmina żydowska odnosiła się do całego przedsięwzięcia. Zob. Antony Polonsky, *Warszawska Szkoła Rabinów: orędowniczka narodowej integracji w Królestwie Polskim*, w: *Duchowość żydowska w Polsce*, red. Michał Galas, Kraków 2000, s. 287-307.

¹⁸ *Sprawozdanie WTM za 1901 rok* (s. 9), „Kurier Warszawski” 22 I 1902, nr 22, s. 2.

¹⁹ Omówienie tego gatunku muzycznego zob. H. Goldberg, *Narodowość i narracja w polskich fantazjach muzycznych pierwszej połowy XIX wieku*, w: *Topos narodowy w muzyce polskiej pierwszej połowy XIX wieku*, red. Wojciech Nowik, AMFC, Warszawa 2006; też, *Music in Chopin's Warsaw*, New York 2008, s. 86-95.

składu fortepianów.

Wśród jego kompozycji znajdują się *Fantazja na tematy polskie* na orkiestrę (1886) i dwie *Rapsodje polskie* na fortepian, op. 30 i op. 84²⁰. Pierwsza z nich została opublikowana w 1861 roku, w okresie rozruchów i demonstracji poprzedzających wybuch powstania styczniowego, gdy cenzura nasiliła się do tego stopnia, że za śpiewanie pieśni patriotycznych można było zostać aresztowanym²¹. Dla Żydów był to także okres spotęgowanych nadziei, zakończonych wprowadzeniem ich równouprawnienia w Królestwie Polskim. Symbolem asymilacji żydowskiej w owym czasie stała się śmierć młodego Żyda Michała Landego, niosącego krzyż podczas manifestacji patriotycznej na placu Zamkowym.

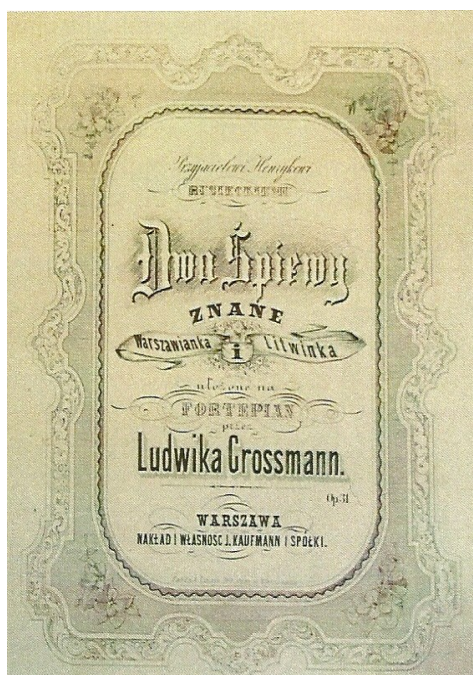
Rapsodja Grossmanna jest narracją muzyczną o charakterze zdecydowanie patriotycznym. Wspaniała ilustracja na stronie tytułowej (litografia Maksymiliana Fajansa) zapowiada elementy narracji narodowej, której oczekiwać można w utworze. Na pierwszym planie pojawia się dwójka dzieci i młoda dziewczyna przysłuchująca się dudziarzowi. Na dalszym planie widać zakochaną parę młodych ludzi pod strzechą i inną, w stroju ludowym, tańczącą przy akompaniamencie skrzypka siedzącego na słomianym dachu. Cykl scenek polskich zamykają grupa kobiet klęczących przy mogile z krzyżem i galopujący ułani. Wszystkie te obrazki zawierają typowe dla ówczesnej ikonografii symbole polskości. Podobnie muzyka *Rapsodii polskiej* składa się z dźwiękowych symboli zniewolonej Polski. Wśród kujawiaków, mazurów, krakowiaków i polonezów można usłyszeć znane melodie patriotyczne. Jest tu i hymn *Boże, coś Polskę*, i *Mazurek Trzeciego Maja*. Jest też pieśń *Ty pójdiesz górą* cytowana przez Oskara Kolberga w *Pieśniach ludu polskiego* opublikowanych w Warszawie w 1857 roku²². To rzecz o niespełnionej dozgonnej miłości, tak silnie związana z powstaniem styczniowym, że 30 lat później Eliza Orzeszkowa umieściła ją w powieści *Nad Niemnem* jako element łączący młode pokolenie z pokoleniem powstańców. Jest też w *Rapsodii* Grossmanna *Mazurek Dąbrowskiego* - na początku jako rzewne wspomnienie (fragment w tenorowym rejestrze, w minorze) i na końcu jako triumfalne *Largo e grandioso*. Znane melodie scalone są recytatywem lub pasażami o charakterze wariacyjnym czy wirtuozowskim. Cała narracja postępuje torem *per aspera ad astra* - wszak celem tych muzycznych wspomnień historycznych było dodanie otuchy i nakreślenie muzycznej wizji przyszłej zwycięskiej Polski.

Rapsodja polska Grossmanna należy do dzieł komponowanych w XIX wieku zarówno przez amatorów, jak i wielkich artystów muzycznych od Ludwika Glišńskiego po Chopina, od Václava Viléma Würfla po Grossmanna. Były to utwory narracyjne, które w sposób bezpośredni lub zawoalowany nawiązywały do dziejów Polski i cytatami lub aluzjami muzycznymi tworzyły treść zrozumiałą dla słuchaczy. W tym sensie *Rapsodja* wywodzi się z wieloletniej muzycznej tradycji patriotycznej. Jednocześnie gatunek, do którego należy, nawiązuje do muzycznej opowieści mickiewiczowskiego Jankiela - muzyka, patrioty, prototypu idealnego żydowskiego Polaka. Zważając na jej rodowód w polskiej kulturze muzycznej i literackiej *Rapsodja* jest więc szczególnie interesująca jako utwór, który wyszedł spod pióra żydowskiego Polaka w okresie, gdy bycie Polakiem oznaczało dla Żyda budowanie i chronienie polskości czynem, słowem i dźwiękiem.

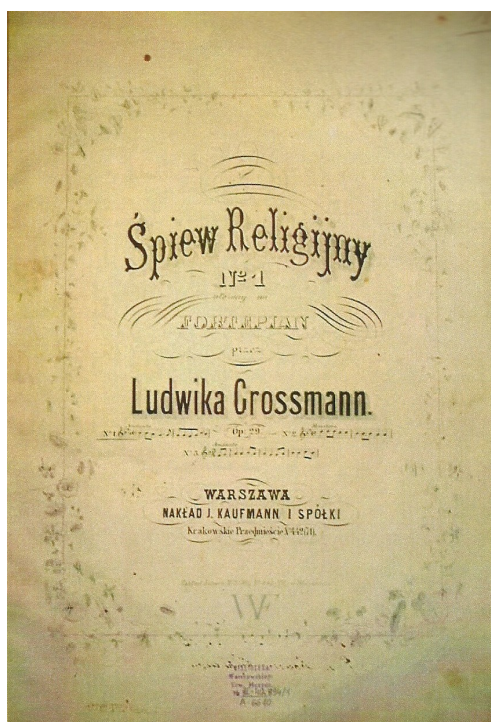
²⁰ Jim Samson, *Ludwik Grossman*, w: *Grove Music Online* (wersja internetowa).

²¹ Data publikacji *Rapsodji* cytowana za Katalogiem WTM.

²² *Pieśni ludu polskiego w Górnym Szląsku z muzyką*, zebrał i wyd. Juliusz Roger, Wrocław 1863.



Ludwik Grossmann, *Dwa Śpiewy znane „Warszawianka” i „Litwinka”*; Kaufman i S-ka, Warszawa [1861], Biblioteka WTM, Mus. III.40.532.



Ludwik Grossmann, *Śpiew religijny* op. 29; Kaufman i S-ka, Warszawa [1861], Biblioteka WTM, Mus. III.40.894/1.



Ludwik Grossmann, *Rapsodia Polska* op. 30; Gebethner i Wolff, Warszawa [1861]; Biblioteka WTM, Mus. III.40.531.

SUMMARY

Affiliation through music: the Jewish contribution to the development of musical Polishness

Mickiewicz's Jankiel with his "concert of concerts" personified the dreams of Polish and Jewish supporters of assimilation. Both nations recognised the need to engage Jews in activities which would preserve Polish national identity. Progressive Jews (called maskils) who strove to secure full civic rights for the Jewish population endorsed musical patronage and supported young people who chose to become professional musicians in order to encourage national integration and commitment to the "Polish cause". The lower class of traditional professional Jewish musicians also entered the world of Polish music. The increasing popularity of new forms of musical entertainment which accompanied the enlargement of the middle class and the growing demand for garden and café orchestras created new work opportunities for Jewish performing artists. The next generation of professional musicians had more opportunities to become involved in Polish music life. The Jewish intelligentsia helped to develop and popularise musical Polishness by composing dances, becoming involved in opera and propagating patriotic songs. In the Kingdom of Poland Jewish members of the Warsaw Music Society participated in various efforts to popularise and develop national music. These included: collecting musical material, propagating the history of Polish music, organising music life, publishing the works of contemporary Polish composers, initiatives supporting the development of music institutions in Warsaw and, finally, composing patriotic music. Among the works of Jewish composers with inclinations towards the national topos we find e.g. dances, theatrical works on Polish subjects and also narrative works, for example rhapsodies, referring directly or indirectly to Polish history and comprehensible for audiences thanks to their musical quotations or allusions.

Pierwodruk: *Topos narodowy w muzyce polskiej okresu postromantyzmu i Młodej Polski*. Międzynarodowa Konferencja Naukowo-Artystyczna, 13-14 XI 2007, Materiały konferencji, pod red. Wojciecha Nowika, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, Warszawa 2008, s. 187-205; przedruk za uprzejmą zgodą prof. Wojciecha Nowika.