

MIECZYŚŁAWA DEMSKA-TREBACZ

Między epokami. Muzyka w dobie Księstwa Warszawskiego

Entre deux époques. La musique de l'époque du Duché de Varsovie

PARĘ SŁÓW WPROWADZENIA

„Nie polepszyły się wcale teatralne okoliczności ani napływem do Stolicy kilkadziesiąt-tysięcznego wojska, ani przybyciem samego wstawionego Zwycięzcy: który raz ieden, dnia 18 Stycznia, pokazawszy się na Narodowym Teatrze, napisaną wierszem, stosownie do chwili, przez Ludwika Osińskiego heroiczną Operą Andromeda, piękną muzyką Józefa Elsnera, Kantatą i Baletem ozdobioną, przywitany w nim został”¹.

Te odczucia z pamiętnego roku 1807 w Warszawie zawarł we wspomnieniach człowiek teatru, a także muzyk o wysokich kompetencjach – Wojciech Bogusławski. Wydają się one wspierać przekonanie, że wytyczony za sprawą wydarzeń politycznych okres trwania Księstwa pod dziedzicznym berłem Fryderyka Augusta Wettina z punktu widzenia rozwoju muzyki polskiej nie nabrał znamion okresu samodzielnego. W kulturze muzycznej doby *Duché de Varsovie* znajdujemy sporo oznak, które ramy okresu rozbijają i przekraczają etap zakreślony wyznacznikami historycznymi. Z jednej strony są one pokrewne realiom sprzed układów w Tylży, z drugiej zaś mają swój ciąg dalszy w okresie Królestwa Kongresowego. Jak w każdej nieomal fazie kultury biografie twórców, zjawiska i wydarzenia artystyczne rozsadzają go od środka, bo łączą w sobie doświadczenia różnych generacji, jednocześnie młodość, dojrzałość i starość. W dobie Księstwa Warszawskiego w rękach przedstawicieli pokolenia dojrzałego, jak Wojciech Bogusławski (1757–1829) czy Józef Elsner (1769–1834), znajdował się ster muzycznych rządów, chociaż i młoda generacja w osobach Karola Kurpińskiego (1785–1857), Karola Lipińskiego (1790–1861) czy

¹ Cyt. wg: W. Bogusławski, *Dzieje Teatru Narodowego na trzy części podzielone oraz wiadomości o życiu sławnych artystów przez...*, Warszawa 1820, s. 190.

Franciszka Lessla (1780–1838) odcisnęła swoje piętno nie tylko na twórczości, lecz także na organizacji życia muzycznego. Tak więc wydarzenia artystyczne nakazują włączyć w napoleońskie siedmioletnie jego prolog i epilog, aby chociaż szkicowo spróbować nakreślić muzyczny klimat doby napoleońskiej.

W tym miejscu niezbędne jest zwrócenie uwagi na dominujący rys kultury muzycznej tamtych czasów, odniesiony do związków między życiem muzycznym a kierunkami przeobrażeń w zakresie form artystycznych. Pierwszą dekadę XIX wieku wielu badaczy muzyki polskiej określa jako epokę „między Oświeceniem i Romantyzmem”.² W rzeczywistości muzycznej doby preromantyzmu widoczne jest bowiem współistnienie różnych prądów.³ Epokę tę formuje sentymentalizm, nastawiony na wylew uczucia, ale są też podejmowane próby kietzania tej uczuciowości w kształtach formalnych, opatrzonych atrybutami ładu i równowagi. Były one zintegrowane z aktualnymi wówczas środkami muzycznego stylu wczesnoklasycznego, składającymi się na prostotę, bezpośredniość, wdzięk, uczuciowość.⁴

W tej szczególnej formacji przenikanie różnych tendencji ujawniło się nawet w ramach indywidualnej twórczości (na przykład Franciszka Lessla czy Karola Kurpińskiego), czego rezultatem jest sentymentalne zabarwienie gatunków klasycznych, a zarazem podniosły ton pieśni lirycznej. Nad wszystkim wydaje się dominować edukacyjne posłannictwo muzyki i postulat retoryczny *movere*, muzyki jako mowy i czynnika kształtowania uczuć i emocji – emocji dostosowanych wszakże do rytmu historycznych przemian.

Wyłanianiu się warstwy mieszczańskiej z ruin feudalnej formacji towarzyszyła zmiana form życia muzycznego: jego demokratyzacja, upublicznienie. Dyktat gustów środowiska odbiorców zadecydował o wykorzystaniu przystępnego języka muzycznego czy znanych wcześniej i bliskich słuchaczom melodii ludowych, wiejskich i miejskich.

Okres Księstwa Warszawskiego nie jest też nową epoką, w której dostrzegalne są zmiany jakościowe w zakresie życia muzycznego, a także społecznego funkcjonowania muzyki. Te bowiem zaznaczyły się wcześniej, w postaci nowych form jego organizacji – powstał na przykład narodowy teatr operowy czy rozwinął się ruch wydawniczy, zaś w dobie Księstwa doczekały się realizacji niektóre z wcześniejszych pomysłów, jak organizacja stowarzyszeń czy szkolnictwa muzycznego. Naszkicowane tu tendencje narastają i znajdują urzeczywistnienie dopiero w czasach Królestwa Kongresowego. Te obserwacje spróbuję wesprzeć chociaż paroma przykładami z obszaru kultury muzycznej.

² Por.: I. Belza, *Między Oświeceniem i Romantyzmem. Polska kultura muzyczna w początkach XIX wieku*, Kraków 1961.

³ Por.: T. Kostkiewiczowa, *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko. Szkice o prądach literackich polskiego Oświecenia*, Warszawa 1979.

⁴ Zob.: M. Piotrowska, *O niektórych przejawach klasycyzmu w muzyce polskiej*, [w:] *Dziedzictwo europejskie a polska kultura muzyczna w dobie przemian*, studia pod red. A. Czekanowskiej, Kraków 1995, s. 201–218.

WOKÓŁ SPRAW EDUKACJI MUZYCZNEJ

W dobie polskiego oświecenia czynne uprawianie muzyki stanowiło element formowania i doskonalenia osobowości. Kanon edukacyjny „oświeconego człowieka”, pierwotnie elitarny, a za sprawą Komisji Edukacji Narodowej wdrażany w program nauczania powszechnego, włączał wszelkie czynności, którym patronowały muzy. W przekonaniu wielu myślicieli i w przyjętej hierarchii wartości obcowanie z pięknem sztuki tonów, wyrażonym w proporcjach, w zestroju części, było tożsame z dobrem, symbolizowało zharmonizowane *universum*. Odnotować wypada, że nie na darmo Hugo Kołłątaj poświęcił ćwiczeniu talentów osobny rozdział swojego raportu o stanie oświecenia w Polsce.⁵ Wyraziła się tu wiara autora w moc aksjomatów, które formowały europejską tożsamość duchową, oraz przekonanie, że obowiązek budowania duchowości młodego Polaka spoczywa na pedagogach, w tym także biegłych w sztukach pięknych. W tych czasach mocno rezonowała w myśli edukacyjnej Goetheańska wizja człowieka, w której dla muzyki, sztuki zdolnej wyrazić pełnię człowieczeństwa została zarezerwowana znacząca pozycja.⁶

W dobie Księstwa Warszawskiego wśród przedsięwzięć na rzecz edukacji narodowej i oświecenia publicznego nie zabrakło zatem miejsca dla spraw muzyki. Troska o wykształcenie profesjonalnych muzyków znalazła odbicie w działaniach kręgu Towarzystwa Królewskiego Warszawskiego Przyjaciół Nauk, a także Izby Edukacyjnej, pod prezesurą Stanisława Kostki Potockiego. Zajmując się „urządzeniem szkół”, uwzględniono nawet organistów jako nauczycieli szkolnictwa elementarnego. Trzeba ich było jednak do tej profesji przygotować. Kierowana przez ks. Izydora J. Cybulskiego, a finansowana przez magistrat warszawski szkoła organistów rozpoczęła działalność w roku 1809. Pokłosiem tych inicjatyw na rzecz edukacji było uruchomienie z inspiracji Adama Jerzego Czartoryskiego Zakładu Pedagogicznego w Puławach (w roku 1814), nad którym opiekę merytoryczną sprawował przez parę lat Wincenty Lessel. W Instytucie Nauczycieli Elementarnych i Organistów uczono śpiewu, gry na organach i klawikordzie, a także „historii sztuki i kunsztów”. Protektorzy instytutu – Czartoryscy – traktowali ten edukacyjny projekt jako misję na rzecz wspólnoty narodowej, bo muzyka, opera i pieśń stanowiły wyraz troski o narodową kulturę i polskie „talenty”.

Najważniejsza inicjatywa dydaktyczna w sferze muzyki z okresu Księstwa Warszawskiego związana jest z Wojciechem Bogusławskim i Józefem Elsnerem. Jest to Szkoła Dramatyczna, która od roku 1811 wychowywała śpiewaków

⁵ H. Kołłątaj, *Stan oświecenia w Polsce w ostatnich latach panowania Augusta III (1750–1764)*, oprac. J. Hulewicz, Wrocław 1953, s. 36.

⁶ Tę myśl Goethe wyraził w słowach: „Kto nie kocha muzyki, nie zasługuje na miano człowieka, kto ją kocha, jest nim dopiero w pół, kto zaś ją uprawia, jest pełnym człowiekiem”. Cyt. za: J. Dankowska, *Aksjologiczne aspekty edukacji muzycznej*, [w:] *Trwałe wartości edukacji muzycznej w zmieniającym się świecie*, pod red. Z. Konaszkiewicz, Warszawa 2003, s. 35.

operowych i artystów dramatycznych. Towarzystwo Przyjaciół Nauk mocno wspierało zamiysł Elsnera przekształcenia szkoły w konserwatorium, abyśmy – jak uzasadniano – „mieli muzykę narodową”.⁷ Działania te zaowocowały powstaniem trójstopniowego systemu edukacji muzycznej, zrealizowanego dopiero w momencie utworzenia Szkoły Głównej Muzyki, czyli w roku 1826 (wśród jej pierwszych wychowanków był Fryderyk Chopin).

O ŻYCIU MUZYCZNYM

W burzliwych czasach życie muzyczne i koncertowe toczyło się w różnym tempie i rozwijało się z różną intensywnością. Zamarłe po abdykacji Stanisława Augusta stopniowo ożywało. Wszak obyczaje elit po wyjeździe króla z Warszawy nie zmieniły się: pełne muzyki zabawy salonowe trwały nadal. Korzystnie dla muzyki zaznaczył się okres pruski. Inicjatorami koncertów cyklicznych byli pruscy urzędnicy-melomani, którzy w 1801 założyli Harmonie-Gesellschaft. Regularnie odbywające się w stolicy koncerty uległy zawieszeniu wraz z utworzeniem Księstwa Warszawskiego.

W 1812 roku arystokratyczne kręgi miłośników sztuki tonów zainicjowały powstanie stołecznego Towarzystwa Przyjaciół Muzyki Religijnej i Narodowej. Jak wkrótce odnotowała prasa:

Muzyka do duszy naszej znajdując wstęp przez słuch, zajmuje nasze uczucia i jest w stanie nadać czynom naszym pewny kierunek; dlatego ona [...] uważana być powinna jako ważny przedmiot służby Bożej, bo przez nią pobożność w sercu człowieka może być wzbudzona [...] Aby więc muzykę i w naszym kraiu zbliżyć do iey ważnego przeznaczenia, przedsięwzięli znawcy, artyści i amatorowie muzyki połączyć się w Towarzystwo dla pomnożenia teyże, mając szczególny zamiar dźwignania na wyższy stopień muzykę kościelną.⁸

To zapewne dla tego stowarzyszenia amatorów muzyki Franciszek Lessel napisał *Kantatę do Świętej Cecylii* (do słów Bonawentury Kudliczki), którą po raz pierwszy wykonano 21 listopada 1812 roku. Pół wieku później o wydarzeniu tym wspominał Józef Sikorski: „[...] on pierwszy między nami o ile mi wiadomo, uroczystość Świętej muzyków patronki, znakomitą a własną i umyślną kompozycją uczcić zapragnął”.⁹ O okolicznościach skomponowania innego utworu Lessla, mszy *Rozsądz mnie*

⁷ Zob.: Dodatek do „Gazety Korespondenta”, nr 51, Warszawa 1818, s. 98–99.

⁸ „Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego” 1814, nr 88, s. 1576.

⁹ „Gazeta Codzienna” 1854/1855, s. 312. „Dzieło ku czci owej patronki muzyki i muzyków otrzymało strukturę dwuczęściową. Odcinek pierwszy jest pieśnią ku chwale muzyki, stąd rozbudowany wstęp instrumentalny, zanim pojawią się recytatywy tenora, sopranu i basu, by soliści, chór i orkiestra w jedno się połączyli w tutti na słowach: »Udziel nam dziś swojej siły«. Druga część odwołuje się do męczeństwa św. Cecylii, o którym opowiada chór, przy organowym wtórze”.

Boże”, tylko częściowo informuje zapis na egzemplarzu partytury: *Varsovia 1813, Recensere errores minimum / Maximum est emendare opus / porficere inceptum*.¹⁰ Autorem tłumaczenia tekstu użytego do tej mszy Franciszka Lessla był Franciszek Wężyk. Nie sposób wyłączyć tego dzieła religijnego z kręgu inspiracji Marii ks. Wirtemberskiej czy Zofii hr. Zamoyskiej.

Stołeczne Towarzystwo Przyjaciół Muzyki Religijnej i Narodowej organizowało zazwyczaj niedzielne i świąteczne koncerty u pijarów. Podejmowane były próby zbudowania w tym warszawskim kościele organów, aby szkolić muzyków. Rozbrzmiewała też muzyka religijna w innych świątyniach (u Wizytek, u Św. Krzyża, u Franciszkanów, pp. Kanoniczek i w kościele Kapucynów). Wykonywano tam wielkie formy wokально-instrumentalne: msze, oratoria, kantaty, a dyrygowali: Elsner, Stefani, Soliva. Dodać należy, że Towarzystwo wyposażał w nuty oraz instrumenty Adam Jerzy ks. Czartoryski. Z tej religijnej organizacji muzycznej wyłoniło się w roku 1817 Towarzystwo Amatorskie Muzyczne, które w nowych warunkach politycznych wzięło na siebie trud organizowania stałych koncertów środowych. „Prezydentką” wspomnianych warszawskich towarzystw muzycznych była ordynatorowa Zofia z Czartoryskich hr. Zamoyska, o której Niemcewicz pisał, że „w muzyce szczególnie się kochała i w niej postąpiła daleko”.¹¹ W tym miejscu należy przypomnieć, że z kręgiem puławskim wiązać należy pomysł na Towarzystwo Przyjaciół Muzyki, które od 1816 roku działało w Lublinie. Ogromny wkład w jego powstanie miała Rozalia z Lubomirskich hr. Rzewuska. Muzykalna pani na Opolu była fundatorką „papierów i narzędzi muzycznych”.

W STRONĘ OPERY NARODOWEJ

W stolicy Księstwa Warszawskiego ośrodkiem stałych produkcji muzycznych był Teatr Narodowy. Tylko w ciągu czterech lat (1810–1814) wystawiono 36 premier operowych (w tym dziewięć Kurpińskiego i trzy Elsnera), chociaż Bogusławski uważał te czasy za niepomyślne, bo jak pisał: „Woyną w 1807 zachwiana Antepriza moja, woyną 1809 nachyloną, 1813, woyną zniszczoną została!”.¹² Za sprawą wystawianych oper stołeczny Teatr Narodowy stał się ośrodkiem wychowania patriotycznego i kulturalnego; kształtował gusty estetyczne odbiorcy, w tym nowego – mieszczańskiego. Poczynając od *Cudu mniemanego czyli Krakowiaków i Górali* opera polska wypracowywała pewne cechy odrębne narodo-wo, wyrażone poprzez: ojczysty język libretta, muzykę ludową (uwidocznioną w melodyce i rytmie), tematykę polską, znaczące dla wspólnoty narodowej miejsca

¹⁰ Zob.: A. Nowak, *Zapomniane utwory wokально-instrumentalne Franciszka Lessla*, [w:] *Franciszek Lessel. W 200 rocznicę urodzin kompozytora*, Gdańsk 1980, s. 181–194

¹¹ J. U. Niemcewicz, *Zofia Zamoyska*, Paryż 1837.

¹² W. Bogusławski, *Dzieje Teatru Narodowego*, Warszawa 1820, s. 238.

akcji, troskę o wartość estetyczną muzyki. Aby wywołać szeroki rezonans, twórcy zatroszczyli się zarazem o przystępność dzieł.

Wpisuje się w te postulaty twórczość operowa Karola Kurpińskiego, który w 1810 roku przybył do Warszawy, aby objąć stanowisko dyrektora i dyrygenta Teatru Narodowego. Pierwszą operę, jednoaktówkę *Dwie chatki*, wystawił już w maju 1811. Autor uzyskał za nią pochlebne opinie, bo jak pisał:

okazał w zrobionej przez siebie do tej sztuki muzyce niepospolity talent i gust prawdziwie włoski. Dlatego też tak znawcy, jak i miłośnicy muzyki oddali mu hucznymi oklaskami w ciągu sztuki i na końcu należną pochwałę.¹³

Sukcesem była druga opera Kurpińskiego, *Pałac Lucypera*, o której po listopadowej premierze w roku 1811 pisała warszawska prasa:

niech tylko dalej w rozpoczętym zawodzie postępuje, a i sobie zjedna chwałę utalentowanego artysty, i teatrowi narodowemu przyda ozdoby.¹⁴

Związaną z kręgiem masońskim operą zainteresował się obecny na jednym z przedstawień elektor saski i książę warszawski Fryderyk August. Obdarował kompozytora „brylantowym pierścieniem” i wyraził chęć wystawienia jej w Dreźnie.

Kolejnymi utworami Karol Kurpiński wzmocnił pozycję kompozytora na tyle, że został przez publiczność sklasyfikowany jako równy Gluckowi i Lully’emu, o czym mowa w strofie Dmuszewskiego:

Już nie będziem zazdrościć mistrzom z Apeninu
Sarmackiej Euterpy pierworodny synu,
Twój kunszt zniszczy ów dawny przesąd (co daj Boże),
„Że prawdziwych talentów Polak mieć nie może”.
Zdziałał muzykę, co by była warta
Zbliżyć się do dzieł Glucka, Lullego, Mozarta.¹⁵

W specjalnych okolicznościach organizowano premiery teatralne.¹⁶ Operę wiejską *Cud mniemany...* wystawiano w przededniu powstania kościuszkowskiego, a potem grano *Krakowiaków i Górali* na powitanie generała Jana Henryka Dąbrowskiego i Napoleona w roku 1806, księcia Józefa Poniatowskiego w latach 1809 i 1810, Fryderyka Augusta Sasa w roku 1810, a także z okazji Kongresu Wiedeńskiego. Zespół Bogusławskiego jeździł z tym przedstawieniem do różnych miast polskich, do Lwowa, Krakowa i Gdańska. Stosownie do różnych okoliczności dopisywano do tekstu opery nowe strofy, kuplety, kantaty i sceny.

¹³ „Gazeta Warszawska”, 28 V 1811, nr 43.

¹⁴ *Ibid.*, 16 XI 1811, nr 92.

¹⁵ A. Dmuszewski, *Dzieła dramatyczne*, t. 4, Wrocław 1821, s. 84.

¹⁶ Zob.: M. Komorowska, *Polska opera narodowa*, [w:] *Ratio Musicae*, Warszawa 2003, s. 195.

Pierwszą w pełni umuzycznioną operę, czyli bez tekstu mówionego, *Andromedę* Józefa Elsnera grano w 1807 w obecności Napoleona (także w rocznicę uchwalenia Konstytucji 3 maja). Owa „dramma liryczna” wyrażała nadzieje patriotów alegoryczną treścią: królową Andromedę, przedstawioną jako przykutą do skał Polskę, uwalnia nowy Persuesz – Napoleon.

Niejedyne to dzieło sceniczne ku czci wielkiego Francuza.¹⁷ Wszak muzyka zwykle reagowała na gwałtowne wydarzenia polityczne i wstrząsy społeczne. W dobie Księstwa Warszawskiego chętnie angażowali się w sprawy narodowe kompozytorzy. Józef Elsner słał wielkiego Napoleona w pieśniach, które weszły do wydanego w tych latach zbioru *Muzyka do pieśni wolnomularskich* (1810). Kantatę ku czci Napoleona napisał Karol Kurpiński, którą wykonano na dworskiej uroczystości pod koniec roku 1810. Dla uczczenia zwycięstwa pod Możajskiem powstała symfonia programowo-ilustracyjna. Zabrzmiała ona w Teatrze Narodowym podczas antraktu 18 marca 1812 roku. Jak donosiła prasa, utwór ten „nosi cechę genialnego talentu, który Pan Kurpiński okazuje w pracach swoich”.¹⁸ Po klęsce pod Moskwą autor zmienił tytuł na *Symfonię wielką bitwę wyobrażającą*. Ukazany w symfonii wschód słońca nad polem walki ani marsz ilustrujący defiladę narodowej armii, ani też wybuchy armaty nie zagwarantowały trwałej recepcji tej kompozycji „syna słowiańskiej Euterpy”, odwrotnie niż miało to miejsce w przypadku pieśni powszechnej – *Warszawianki*.

WIERSZOWANA HISTORIA „Z MUZYKĄ I RYCINAMI”

Wyjątkową i monumentalną postać przybrało dzieło zbiorowe doby Księstwa Warszawskiego – *Śpiewy historyczne*. Ten złożony fenomen kulturowy ze względu na moc oddziaływania i wartości poznawcze, wychowawcze, patriotyczne należy traktować jako wytwór właśnie epoki napoleońskiej. Wszak zlecenie „wyłożenia w śpiewach historycznych” czynów sławnych polskich bohaterów Niemcewicz otrzymał od Towarzystwa Królewskiego Warszawskiego Przyjaciół Nauki (TKWPN) w grudniu 1807 roku, a w kolejnych latach je realizował. W styczniu 1813 gotowa była wierszowana historia Polski: 33 pieśni typu ballady lub dумы. Wydano ją z rycinami dopiero w roku 1816. Swoją inwencję poetycką autor podporządkował wskazaniom i zaleceniom Towarzystwa Przyjaciół Nauk (TPN). Poetycką opowieść o losach Polski, o „niezmyślonej sławie przodków naszych” rozpoczyna legenda o Piaście, a zamyka *Pogrzeb Księcia Józefa Poniatowskiego*. Całość poprzedza *Boga Rodzica (Śpiew Św. Wojciecha)* w dwóch wersjach. O pierwszej, gregoriańskiej, Niemcewicz pisał: „z nutą iaką przodkowie nasi przed dziewięciu set lat śpiewali [...] Ziomek nasz, kompozytor JP. Lessel, wiele sobie zadał pracy w ułożeniu tego

¹⁷ Hołd cesarzowi złożył M. K. Ogiński operą *Zélis et Valcour ou Bonaparte au Caire*.

¹⁸ „Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego”, 9 XII 1812, nr 104.

Gregoriańskiego pienia podług dzisiejszej muzyki”¹⁹ W wersji pierwszej „widać tenże sam śpiew co do tonu i słów, iak go dzisiaj duchowieństwo katedralne w Gnieźnie w Święto i w Niedzielę, przy grobie S. Wojciecha śpiewa”. W celu zabezpieczenia narodowej „relikwi”, naszego „amuletu narodowego” Franciszek Lessel odbył w roku 1812 podróż do Wielkopolski „dla posłuchania i spisania melodii”.

Sukces Niemcewicza współtworzyli autorzy śpiewów. Byli wśród nich profesjonalści tej miary co Franciszek Lessel, Karol Kurpiński, Maria Szymanowska czy Józef Deszczyński (1781–1844). Reszta była dziełem pań, amatek z kręgów arystokratycznych, związanych z Izabelą Czartoryską, bo to księżna skupiła wokół siebie pisarzy i artystów: Laurę Potocką, Salomeę Parsównę, Franciszkę Kochanowską, Marię Annę Wirtemberską, Cecylię Baydale. Pieśń o Zamoyskim napisała Zofia z Czartoryskich Zamoyska, a o hetmanie Chodkiewiczu – Teresa Chodkiewiczowa. Wśród autorów jest również Wacław Rzewuski, który umuzyczył pieśń o Władysławie Warneńczyku. Skompletowano też stosowne sztychy, w tym autorstwa Cecylii Dembowskiej (1), Laury Potockiej (4) i Ewy Sułkowskiej (8). Dla arystokracji była to zarazem przyjemność i pożyteczna rozrywka, służąca celom społecznym i patriotycznym. Czy udział amatorów ma świadczyć o drugorzędnej roli muzyki? Zapewne nie.

Sam tytuł cyklu – *Śpiewy...* – oznacza rodzaj poezji wyższej od pieśni potocznej, wymaga od jej autora trzymania się faktów i zakazuje włączania wyobraźni i fikcji. Niemcewicz starał się jednak urozmaicić nieco obraz bitew, wojen, zwycięstw innymi faktami z życia opisywanych postaci i im współczesnych. Funkcją muzyki było lepsze propagowanie tekstów, ułatwienie ich rozpowszechnienia. Wydaje się, że użyteczność postawiono ponad poziomem artystycznym. Stąd dominacja budowy zwrotkowej, stąd wyrazowo obojętna, przystosowana do sytuacji melodia, a czasem zdawkowy, wręcz teatralny patos. Najwyższą jakością pod względem warsztatu muzycznego w owym „pieśnioksięgu” pokolenia porozbiorowego reprezentują kompozycje profesjonalistów: Kurpińskiego, Lessla i Szymanowskiej.

NA ZAMKNIĘCIE

Osiągnięciem pokolenia działającego w dobie napoleońskiej jest program sztuki narodowej, wsparty na systemie filozoficznym przyswojonym z myśli oświeceniowej i z teorii Herdera. Te czasy, ze względu na uwarunkowania historyczne, wpływały bowiem pod znakiem refleksji nad sprawami narodowymi. Wiedza o odrębności kulturowej narodu, wywiedziona z jego struktury etnicznej, poszerzona o świadomość istotnej roli języka ojczystego dla tworzenia się duchowych więzi wspólnotowych danej nacji (w płaszczyźnie teraźniejszości i przeszłości), przełożyła się w sferze muzyki na trzy postulaty: (1) stosowania polskiego jako języka operowych

¹⁹ J. U. Niemcewicz, *Śpiewy historyczne*, Warszawa 1816, s. 13.

librett i pieśni, (2) oparcia tekstu na tematyce historycznej odnoszącej się do podniosłych chwil z życia narodu, (3) spożytkowania w warstwie muzycznej materiału ludowego (skale, zwroty melodyczne, rytmy taneczne) i popularnych pieśni powszechnych. Ten program łatwiej przekładał się na praktykę w dziedzinie opery i pieśni niż w muzyce instrumentalnej, gdy zabrakło tekstowej podpory. Stąd przeświadczenia teoretyków o wyższości muzyki wokalne nad „trybem ułomnym” – gatunkami instrumentalnymi, i pojmowanie muzyki jako „umuzycznionego słowa”. Problem komunikatywności muzyki był też nie bez znaczenia.

Przytaczając zaledwie kilka faktów i wydarzeń z dziejów kultury muzycznej doby Księstwa Warszawskiego, moim zamiarem było upomnieć się o pamięć tych dokonań z dziedziny muzyki, które wówczas miały swój początek, chociaż ich realizacja mogła nastąpić w innych okolicznościach życia politycznego. Przypomniałam o paru wybranych dziełach i ich twórcach, którym przyszło działać w trudnym dla wspólnoty narodowej okresie porozbiorowym, pełnym niespełnionych nadziei.

Nową epoką w sferze kultury muzycznej okres Księstwa Warszawskiego nie jest i być nie może, bo nie ma on ani znamion jakościowej zmiany w strukturze życia muzycznego czy społecznego funkcjonowania muzyki, ani też w płaszczyźnie estetycznej, gdzie ma miejsce fuzja wątków o różnym rodowodzie; wątków odziedziczonych pomieszanych z nowymi. Zmiany w sferze estetyki muzycznej jednakże zachodziły – rozpoczęły one procesy wiodące ku epoce romantyzmu muzycznego.

RESUMÉ

Dans les années du Duché de Varsovie, tous les compositeurs de la vieille génération: W. Bogusławski, J. Elsner, mais aussi les compositeurs plus jeunes: K. Kurpiński et F. Lessel, continuent de travailler. Leur succès est la création, dans la musique, du programme de l'art national fondé sur le système philosophique venant du Siècle des Lumières et sur la théorie de Herder.