

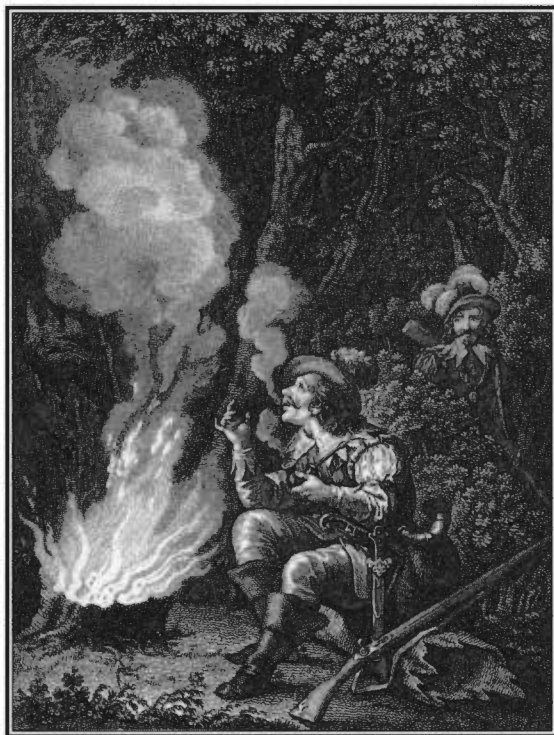
WARSZAWSKA OPERA KAMERALNA

Dyrektor Naczelny i Artystyczny

Stefan Sutkowski

Karol Kurpiński

**HENRYK VI
NA ŁOWACH**



150. rocznica śmierci Karola Kurpińskiego
250. rocznica urodzin Wojciecha Bogusławskiego

WARSZAWSKA OPERA KAMERALNA

Dyrektor Naczelny i Artystyczny

Stefan Sutkowski

Karol Kurpiński

HENRYK VI NA ŁOWACH

Libretto

Wojciech Młynarski według Wojciecha Bogusławskiego



150. rocznica śmierci Karola Kurpińskiego
250. rocznica urodzin Wojciecha Bogusławskiego

Premiera 16, 17 marca 2007
Przedstawienia 18, 19 marca 2007

WARSZAWSKA
OPERA
KAMERALNA

jest instytucją finansowaną ze środków



SAMORZĄDU
WOJEWÓDZTWA
MAZOWIECKIEGO

Patroni medialni



twoja muza



OPERA STAROPOLSKA
W WARSZAWSKIEJ
OPERZE KAMERALNEJ

Tytuł ten może być niepełny, a może nawet nieco zdradliwy, ale przy nim pozostanę, bowiem zawarte w nim niedopowiedzenie, że chodzi w nim również o „dawniejsze” średniowiecze, czyli dramaty liturgiczne, nie odbiera mu charakteru określenia prostego, a zarazem uniwersalnego.

Opera staropolska w Warszawskiej Operze Kameralnej zaczęła się bowiem u zarania naszej działalności – widowiskiem pełnym, oryginalnym, ale przecież wymyślonym przez współczesnych artystów i stworzonym na wzór pierwszych oper barokowych na Dworze Wazów w pierwszej połowie XVII w.

Tekst do *Amfitriona polskiego czyli odprawy bogów greckich* napisała Joanna Kulmowa, a muzyka była wzięta z utworów kompozytorów polskich XVII i początków XVIII w. To piękne widowisko pokazywało, co mogło być ozdobą muzyki dworu królewskiego, a czego nie możemy w pełni udokumentować, bo jak do tych pór, nie można odnaleźć żadnej z wielkich oper czasów Zygmunta III i Władysława IV Wazów. Wspomnienia, które piszę, mają na celu przedstawienie wielkiego dorobku Kazimierza Dejmka w naszym teatrze staropolskim, który dotyczył przede wszystkim teatru dramatycznego, a który ma jako spadek po działalności wielkiego reżysera dwie pozycje w Warszawskiej Operze Kameralnej – *Halkę* wileńską Stanisława Moniuszki i *Cud czyli Krakowiaczy i Górale* Wojciecha Bogusławskiego, z muzyką Jana Stefaniego. Do tego spadku wpisuje się również opera *Henryk VI na łowach* z muzyką Karola Kurpińskiego i tekstem Wojciecha Młynarskiego, opartym na sztuce Wojciecha Bogusławskiego o tym samym tytule. Autorem tego pomysłu był Kazimierz Dejmek, a dzieło to miało swoją premierę w Teatrze Wielkim w Łodzi na początku roku 1972.

Premierą *Henryka VI na łowach* pragnę przedstawić piękną pozycję opery staropolskiej, choć jak już mówiłem, będącej bardzo interesującą kompilacją Kazimierza Dejmka z udziałem Wojciecha Młynarskiego i Jerzego Dobrzańskiego, który muzykę *Pałacu Lucycypera* Karola Kurpińskiego uformował, wspólnie z Wojciechem Młynarskim, w piękną opowieść o dworze angielskim, gdy tu chodziło, rzecz jasna, o czasy Stanisława Augusta i sprawy polskie. Jak pokazały na premierze reakcje publiczności, te sprawy polskie były również aktualne w roku 1972.

O aktualności tematów poruszanych przez naszych twórców dramatycznych, również często w dziełach operowych, mogliśmy przekonać się wielokrotnie, śledząc chociażby rewolucyjne reakcje ludu Warszawy po premierze *Krakowiaków i górali* w roku 1774 lub też po premierze czteroaktowej *Halki* Stanisława Moniuszki w Warszawie w roku 1854, a w kilka lat później – po premierze *Straszego dworu*.

Współpracując z Kazimierzem Dejmkiem, wówczas dyrektorem Teatru Narodowego, miałem okazję obserwować jego kunszt w doborze repertuaru i jego wystawiania, gdy pomagałem mu w przygotowaniu i wykonaniu muzyki w *Żywocie Józefa Mikołaja Reja* i *Dziadach* Adama Mickiewicza.

Po wypędzeniu nas z Teatru Narodowego kontynuowaliśmy współpracę w Warszawskiej Operze Kameralnej, wówczas bez własnej sceny, wystawiając dramat liturgiczny z XIII w., zachowany w opactwie Fleury nad Loarą, pod tytułem *Ordo ad representandum Herodem* – na afiszu, po prostu *Gra o Herodzie*, którą wystawiliśmy w Kościele Ewangelicko-Augsburskim przy Placu Małachowskiego, a w roku 1981 w Archikatedrze św. Jana Chrzyciela w Warszawie – *Grę o męce i zmartwychwstaniu Pańskim* z polskich rękopisów XIV – XVI w. Po zakończeniu tego prawdziwie przejmującego przedstawienia, przedstawiciel Prymasa Polski Stefana Kardynała Wyszyńskiego przeczytał list chorego już, nieodżałowanego Prymasa Tysiąclecia.

Myślę, że wolno mi będzie dzisiaj ten list po raz pierwszy w całości przedstawić.

Stefan Sutkowski



PRYMAS POLSKI

Warszawa, dnia 7 kwietnia 1981.
ul. Miodowa 17

N.1241/81/P.

Warszawskiej Operze Kameralnej na ręce Pana Dyrektora
Stefana Sutkowskiego

przesyłam wyrazy głębokiej czci i wdzięczności, że dla prezentacji "Gry o Męce i Zmartwychwstaniu" została wybrana Bazylika Archikatedralna Świętego Jana.

Prapremiera "Ludus passionis et resurrectionis" żywo mnie interesuje, gdyż jest powiązaniem historycznym przeżyć, wyjętych z oficjów polskich XII-XV wieku, poprzez własne katedralne tradycje świętojańskie, tak barwnie opisywane przez Księdza Jędrzeja Kitowicza, aż do dziś, gdy w duchowości rodzimej odnawia się tęsknota do wspaniałego dziedzictwa przeszłości i wysiłek pożywienia nim udręczonej duszy Narodu polskiego.

Jestem szczerze wdzięczny Wielmożnemu Panu Kazimierzowi Dejmкови, reżyserowi prezentacji, kierownictwu muzycznemu w osobie Wielmożnego Pana Stefana Sutkowskiego, scenografowi Wielmożnemu Panu Zenobiuszowi Strzeleckiemu i Zespołowi Wykonawców za podjęty trud, który tematycznie tak bardzo odpowiada potrzebom naszego społeczeństwa. Na pewno w swych wysiłkach znajdziecie Drody Państwo, zrozumienie i wdzięczność Stolicy.

Z prawdziwym smutkiem muszę odmówić sobie udziału w prapremierze, ale ufam, że jedna z następnych prezentacji będzie moją radością.

Wdzięczny za zaproszenie kieruję mojego przedstawiciela Księdza Prałata Bronisława Piaseckiego.

Z serca trudom całego Zespołu błogosławię

+ Stefan Kard. Wyszyński Prymas Polski

+ Stefan Kardynał Wyszyński

WARSZAWSKA OPERA KAMERALNA
Dyrektor Naczelny i Artystyczny **Stefan Sutkowski**

Premiera 16 marca 2007, godz. 19.00
Przedstawienie 18 marca 2007, godz. 19.00

Karol Kurpiński
HENRYK VI NA ŁOWACH

Libretto

Wojciech Młynarski według Wojciecha Bogusławskiego

Reżyseria **Jitka Stokalska** Kierownictwo muzyczne **Tadeusz Karolak** Scenografia **Jan Polewka**

Wykonawcy

Król Henryk VI – Jerzy Artysz	Robert, młynarz – Sławomir Jurczak
Milord Rydyng – Sylwester Smulczyński	Betsy – Tatiana Hempel
synowiec I ministra	córka młynarza
Lurwell – Jakub Grabowski	Gajowy I – Tomasz Garbarczyk
służący Rydynga	Gajowy II – Piotr Pieron
Ferdynand Kokl – Dariusz Machej	Milord I – Wojciech Parchem
Małgorzata – Anna Radziejewska	Milord II – Grzegorz Zychowicz
żona Kokla	Milord III – Mariusz Szczepanowski
Ryszard, syn Kokla – Tomasz Pięta	

Zespół Solistów Warszawskiej Opery Kameralnej

Mirosław Starz, Andrzej Jaworski, Robert Mojsa, Marek Sadowski, Piotr Artysz, Michał Bogdanowicz,
Andrzej Milewski, Marek Wawrzyniak

Zespół Instrumentów Dawnych Warszawskiej Opery Kameralnej
Musicae Antiquae Collegium Varsoviense

Asystent reżysera **Lidia Juranek** Przygotowanie Zespołu Solistów **Wanda Tchórzewska**

Ruch sceniczny **Romana Agnel** Asystent dyrygenta **Przemysław Fiugajski** Inspicjent **Renata Tokarska**

Dyrygent
Tadeusz Karolak

WARSZAWSKA OPERA KAMERALNA
Dyrektor Naczelny i Artystyczny **Stefan Sutkowski**

Premiera 17 marca 2007, godz. 19.00
Przedstawienie 19 marca 2007, godz. 19.00

Karol Kurpiński
HENRYK VI NA ŁOWACH

Libretto

Wojciech Młynarski według Wojciecha Bogusławskiego

Reżyseria **Jitka Stokalska** Kierownictwo muzyczne **Tadeusz Karolak** Scenografia **Jan Polewka**

Wykonawcy

Król Henryk VI – Dariusz Górski	Robert, młynarz – Witold Żołądkiewicz
Milord Rydyng – Rafał Bartmiński	Betsy – Agnieszka Kozłowska
synowiec I ministra	córka młynarza
Lurwell – Zdzisław Kordyjalik	Gajowy I – Piotr Rafałko
służący Rydynga	Gajowy II – Bogdan Śliwa
Ferdynand Kokl – Andrzej Klimczak	Milord I – Krzysztof Kur
Małgorzata – Dorota Lachowicz	Milord II – Krzysztof Matuszak
żona Kokla	Milord III – Piotr Chwedorowicz
Ryszard, syn Kokla – Robert Szpręgiel	

Zespół Solistów Warszawskiej Opery Kameralnej

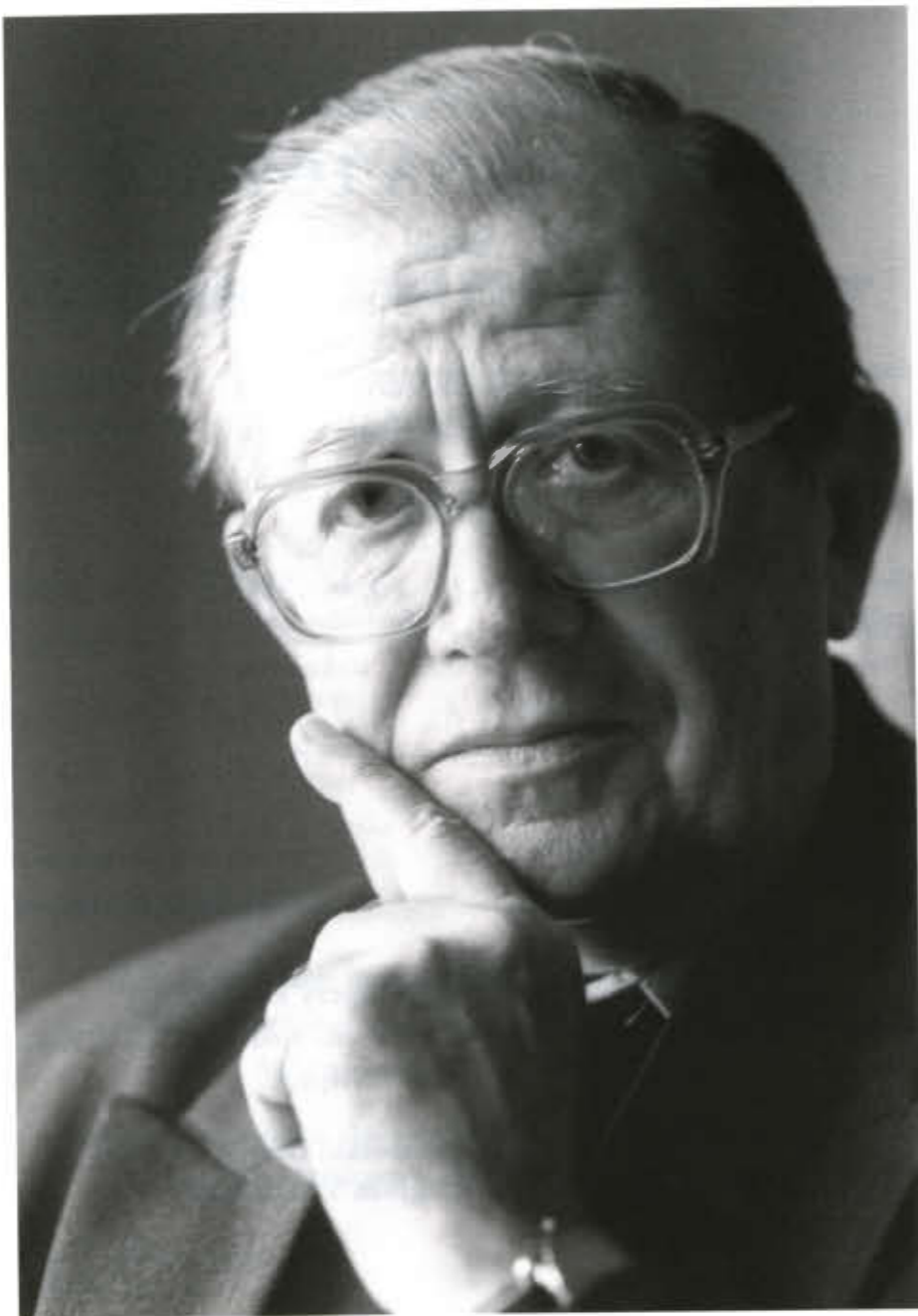
Mirosław Starz, Andrzej Jaworski, Robert Mojsa, Marek Sadowski, Piotr Artysz, Michał Bogdanowicz,
Andrzej Milewski, Marek Wawrzyniak

Zespół Instrumentów Dawnych Warszawskiej Opery Kameralnej
Musicae Antiquae Collegium Varsoviense

Asystent reżysera **Lidia Juranek** Przygotowanie Zespołu Solistów **Wanda Tchórzewska**

Ruch sceniczny **Romana Agnel** Asystent dyrygenta **Przemysław Fiugajski** Inspicjent **Renata Tokarska**

Dyrygent
Tadeusz Karolak



Ygmunt Latoszewski kilkakrotnie wspominał mi, iż pragnie przypomnieć polskiej publiczności twórczość Karola Kurpińskiego wprowadzając do repertuaru Teatru Wielkiego w Łodzi jedną z oper tego kompozytora. Stefan Sutkowski zwrócił moją uwagę na zapomnianą operę Kurpińskiego pt. *Pałac Lucycera* z librettem Alojzego Żółkowskiego. Muzyka ujęła mnie a nieraz i zachwyciła, libretto – przeróbkę z francuskiego – przyszło mi uznać z przykrością, i może niesprawiedliwie, za nieudane. Powziąłem ryzykowną myśl wyszukania jakiegoś utworu dramatycznego, który dałoby się godziwie i bez naruszenia współczesnego poczucia estetycznego zastosować jako libretto do dzieła Karola Kurpińskiego, aby je móc uczynić pożytecznym dla publiczności. Wybór padł na komedię Wojciecha Bogusławskiego pt. *Henryk VI na łowach*. Jej konstrukcja podyktowała dobór i układ muzyki, dla paru scen trzeba się było nawet posłużyć fragmentami innej opery Kurpińskiego pt. *Jadwiga, Królowa Polski*. Jerzy Dobrzański muzykę w całości opracował, Wojciech Młynarski ułożył libretto i napisał teksty wiązane; teksty recitativów zaczerpnięte są w całości z komedii. I tak oto przynosimy publiczności „nową” polską operę, którą mogli byli swojego czasu napisać wspólnie Wojciech Bogusławski i Karol Kurpiński. Dwaj gwałtownicy nienawidzili się jednak śmiertelnie, do współpracy dojść więc nie mogło.

Miłośnicy polskiej opery zechcą osądzić, czy udało się nam naszym autorów – już pogodzonych ze sobą w teatralnym niebie – pojednać na deskach sceny. Panom – Julianowi Lewańskiemu i Zbigniewowi Raszewskiemu – dziękuję za cenne porady.

Kazimierz Dejmek

BOGUSŁAWSKI W LESIE SHERWOOD

Komedia Wojciecha Bogusławskiego *Henryk VI na łowach* powstała przypuszczalnie późną wiosną 1792 roku. O ile można się zorientować, autor zaczął nad nią pracować w maju, ukończył ją zapewne w czerwcu, może w lipcu.

W całej historii Polski mało jest chwil, w których nadzieja zwycięstwa i gorzka klęska osiągnęłyby aż takie natężenie, tak szybko następowały po sobie i tak się ze sobą splotły, jak właśnie tamtej wiosny i tamtego lata.

W maju 1792 zaledwie rok upłynął od uchwalenia Konstytucji 3 maja. Jak wiadomo, sejm ściśle współpracujący z królem dokonał wówczas doniosłych zmian w ustroju Rzeczypospolitej. Obalono ustawy, które przez długi czas utrwały anarchię polityczną i tamowały postęp społeczny. Nowe uchwały zdawały się gwarantować szybki rozwój we wszystkich dziedzinach życia. W całym kraju wywołało to nastrój uroczystej radości, udzielającej się nawet ludziom, którzy do niedawna cierpli na myśl o równouprawnieniu stanów, czy poniechaniu zasady „liberum veto”. Powszechna radość wynikała zresztą nie tylko z tej czy owej ustawy, jej przyczyny sięgały głę-

biej, łączyły się z przekonaniem, że kraj ocknął się z długotrwałego letargu. Pokolenie, które dobrze pamiętało świetną przeszłość, ale samo już przywykło do myśli, że Polska musi być krajem słabym i zacofanym, nagle, na widok własnych zdobyczy, odzyskało wiarę we własne siły. Ze wszystkich zmian, jakie wtedy zachodziły, ta pewno była najdonioślejsza, ważniejsza jeszcze od uchwalenia nowych praw – wiemy przecież, że same prawa, choćby najlepsze, nic nie pomogą społeczeństwu, które sobie samemu nie dowierza. Należy stwierdzić, że ówczesni zwolennicy reform znali tę prawdę i wiele uczynili, aby świeżo obudzoną żywotność, szczególnie żywotność wyobraźni, podtrzymać i utwierdzić.

Szczególne zasługi przypadają tu grupie pisarzy i publicystów, po raz pierwszy u nas tak licznych i po raz pierwszy połączonych więzią własnych organizacji. Jednak niemały udział – o czym się zwykle mniej wie – miał również w tej działalności Teatr Narodowy. Bogusławski był wówczas dyrektorem tego teatru, już po raz drugi. Po raz pierwszy sprawował dyrekcję Teatru Narodowego w latach 1783–85, ponownie objął ją w 1790, kiedy po pięcioletnim

pobytku w Wilnie – był to przypuszczalnie okres nielaski królewskiej – wrócił na wezwanie samego króla do Warszawy. Powrót okazał się zarazem punktem zwrotnym w jego życiu. Z pochodzenia szlachcic, ale z rodziny, która w okresie pierwszego rozbioru straciła swój majątek, Bogusławski od dwudziestego roku życia utrzymywał się z własnej pracy jako aktor i dramaturg. W pierwszej fazie jego działalności nic jeszcze specjalnie nie zapowiadało roli, którą miał później odegrać. Przystojny, niebieskooki młodzieniec o nieprzeciętnym temperamentem, wysoki, zgrabny, dowcipny, stał się ulubieńcem publiczności w dziedzinie, którą dziś określilibyśmy jako rozrywkową. Dosyć wszechstronnie utalentowany, miał piękny, niski głos, i poza repertuarem dramatycznym występował również w operach, wykonując w nich partie niefortunnych, podstarzałych kochanków, zwane wówczas *buffo caricato*. W tych miał początkowo największe powodzenie, toteż opery komiczne uczynił na długi czas podstawą swojej działalności. Dopiero w 1790 wszedł w okres znamienych przemian.

W całym szeregu sztuk wystawianych w Teatrze Narodowym sekundował wówczas wysiłkom polityków i działaczy. Jedne sam sobie pisał, a ściślej mówiąc tłumaczył (przeważnie adaptując je do polskich potrzeb), innych dostarczali mu znani literaci: Julian Ursyn Niemcewicz, Józef Wybicki, Franciszek Zabłocki. Były pomiędzy tymi sztukami utwory, w których przedstawiano wydarzenia współcześnie rozgrywające się w kraju, jak np. *Powrót posła*, wystawiony na krótko przed uchwaleniem Konstytucji 3 maja, czy *Dowód wdzięczności narodu*, odegrany wkrótce po jej zaprzysiężeniu. Ale bywały i sztuki przemawiające do publiczności za pośrednictwem jakiejś parabolii. Np. kwestię zgubnych przesądów, z dawna zasługujących na wytypienie, roztrząsano na przykładzie Hindusów, którzy nie potrafili się otrząsnąć z władzy potężnych Braminów, podtrzymujących w spo-

łeczeństwie okrutne, nieludzkie obyczaje (*Lanassa, wdowa Malabaru*). Inne zastosowanie tej metody mamy w sztuce najoczywiściej wychwalającej nową konstytucję i króla Stanisława Augusta, tym razem jednak przy pomocy parabolii historycznej. Rzecz działa się tutaj w XIV w. i niby to dotyczyła reform, jakich dokonał „król chłopków” (*Kazimierz Wielki*). Jeszcze inny temat wybrano, gdy przyszło zająć stanowisko wobec zapowiedzi nadciągającej burzy.

Nie dały one na siebie czekać. Katarzyna II, która tolerowała uchwały polskiego sejmiku, póki zaprzętała ją wojna z Turkami, po zwycięstwie odniesionym nad Turcją skupiła uwagę na doniosłości zmian łatwo mogących wprowadzić Rzeczpospolitą na drogę odrodzenia i rozkwitu. W pomoc przyszli carycy polscy magnaci, zagorzali obrońcy dawnego ustroju, Szczęsny Potocki, F. K. Branicki, Seweryn Rzewuski. Jeszcze przed uchwaleniem konstytucji wyjechali oni do Wiednia, stamtąd kierując poczynaniami swoich zwolenników, a gdy ich usiłowania spełzły na niczym, udali się do Petersburga, gdzie weszli w porozumienie z Imperatorową Wszechrosji. Jej plany zyskały wówczas pożądane uzasadnienie. Katarzyna mogła stwierdzić, że udziela jedynie pomocy Polakom, a raczej najlepszym Polakom, stającym w obronie praw, które obowiązują w ich ojczyźnie od wieków, przez to świętych i nienaruszalnych.

W Warszawie bacznie obserwowano poczynania targowiczów, jak ich wkrótce zaczęto nazywać (od miejscowości Targowica, gdzie oficjalnie zawiązali konfederację szlachty). Bogusławski już w styczniu 1792 wystawił sztukę, którą specjalnie opracował Franciszek Zabłocki na podstawie obcego, francuskiego utworu. Rzecz działa się w Anglii za czasów Karola II. Wszelako sam tytuł – *Rokoszenie* – a bardziej jeszcze treść sztuki czyniły przejrzystymi aluzje do targowiczów, występujących przeciw prawowitemu władcy. Jeszcze wyraźniej za-

brzmiały te aluzje w *Kazimierzu Wielkim*, którego wystawiono w 1792, w samą rocznicę uchwalenia konstytucji.

Były to już dosłownie ostatnie dni pokoju. Nawet dwa tygodnie nie upłynęły od rocznicy, gdy ambasador Bułhakow zawiadomił rząd Polski i Litwy o interwencji wojsk swojej władczyni. Miały one przekroczyć granicę „dla odrodzenia się Rzeczypospolitej”. W Warszawie powitano tę wiadomość z nieopisanym uniesieniem. Oburzenie mieszało się z pragnieniem walki i dawno niewidzianą ofiarnością. Zachowały się listy darów, które składano na powiększenie i dozbrojenie wojska. Obok poważnych kwot spotykamy tu drobne datki biednych ludzi, ale także srebrne łyżki, klejnoty, sztuki broni, nieraz pewno od dawna przechowywane w rodzinie. Bogusławski przeznaczył wtedy na wojsko cały dochód z *Rokoszan* w wysokości 12000 złp. (Spodziewał się w ten sposób przysporzyć krajowi „6 ludzi uzbrojonych i umundurowanych”).

Na froncie wojska Rzeczypospolitej stawiały silny opór, odnosząc nawet taktyczne zwycięstwo pod Zieleńcami (18. VI. 92). Na linii Bugu Kościuszko odznaczył się obroną swego odcinka pod Dubienką (18. VII). Od początku wojska polskie i litewskie cofały się jednak, nie mogąc powstrzymać silniejszego przeciwnika. Wkrótce front został przerwany. I wtedy to zaszło wydarzenie, które z wyzyny entuzjazmu wtrąciło stolicę na samo dno rozpacz: król postanowił przystąpić do Targowicy, poparty w tym przez większość ministrów. Było to niewątpliwie coś gorszego od przegranej wojny. Fakt, że twórcy Konstytucji 3 maja sami ją w końcu przekreślili, odebrał ludziom wiarę w sensowność wszystkich poczynań ostatnich lat – tę wiarę, którą tylko z największym trudem udało się wykrzesać. Nastąpiło kompletne zamieszanie. Opór ustał. Władza wszędzie przechodziła w ręce targowiczów, którzy w sierpniu zawitali również do Warszawy. W ślad za nimi zjawił się tu garnizon rosyjski.

W tych właśnie gorących czasach Bogusławski musiał pisać swą sztukę. Podobnie jak poprzednie, była ona adaptacją obcego utworu, dostosowanego jednak wyraźnie do rozwoju wydarzeń. Nie mówiła o tych wydarzeniach wprost. Za wzorem wielu innych uciekała się do paraboli. W *Henryku VI na łowach* rzecz znowu miała się rozegrać w Anglii, w odległych czasach, „w lesie Sherwood, w okolicach miasta Mansfield, niedaleko Londynu.”* Publiczności warszawskiej, która miała jeszcze w pamięci podobny las w *Rokoszanach*, okolice te wydały się jednak od razu dobrze znajome.

Bogusławski miał już wtedy dużą biegłość w porozumiewaniu się z publicznością, wiedział, czym ją zaciekać, umiał pisać role dostosowane do właściwości swoich aktorów. Nieszczęsną młynarkę, uwiedzioną przez lorda Rydynga, miała grać Franciszka Pierozynska, aktorka o burzliwej przeszłości, przywozjącej chwilami na myśl losy Betsy, jak Betsy „młoda i niewinnej piękności układem zajmująca”. Postać króla wziął na siebie Kazimierz Owiński, nieporównany w rolach, w których należało wcielać majestat władzy.

Centralne miejsce w nowej sztuce zajął skromny „strażnik lasów królewskich”, Ferdynand Kokl. Tę rolę pisał Bogusławski dla siebie. Należała ona do jego nowej specjalności, obejmującej ludzi starszych, ciężko doświadczonych przez los, w hierarchii społecznej postawionych najniżej, a jednak górujących nad otoczeniem swą uczciwością i zdrowym rozsądkiem, spotykanym właśnie wśród ludu. Pierwszy sukces w rolach tego rodzaju odniósł Bogusławski jako Stary Dominik „przedający ocet i musztardę” w komedii *Taczka occiarza*. W tej sztuce wyraźnie zarysowuje się już postawa aktora i autora, który na sobie samym doznał rozmaitszych kaprysów fortuny, a teraz znaj-

* Jak wykazały najnowsze badania, Bogusławski przerobił angielską sztukę Roberta Dodsleya *The King and the Miller of Mansfield*. Nie korzystał jednak z oryginału, lecz z francuskiego przekładu, którego dokonał Claude Pâtu.

duje wyraz dla swych doświadczeń, tworząc osobliwe postaci filozofów „w grubej lachmanie”. Wszyscy ci mędrcy wykazują kilka wspólnych cech. Nieufni wobec ludzi posiadających władzę, majątek i wpływy, wszyscy są przekonani, że droga uczciwości wiedzie zwykle z daleka od pałaców. Najdokładniej wyrażają swe przekonania w osobnej „piosneczce”, stanowiącej jakby kwintesencję całej sztuki. Już Stary Dominik zwracał się w ten sposób do publiczności, znad swojej taczki, będącej jego jedynym majątkiem. „Patrzcie bogacze świata, jak mało człeka trzeba” („Kochania w młode lata, na starość kawał chleba”). Publiczność momentalnie podchwyciła tę piosenkę i wkrótce cała Warszawa śpiewała z Bogusławskim:

*Niech grają, niech się stroją,
Niechaj budują dziwy.
Ja zawsze pcham taczkę moją
I jestem z nią szczęśliwy.*

Podobnie miał się wypowiedzieć w swojej piosence Ferdynand Kokl, kwitując swoje obserwacje związłym wnioskiem: „intryga idzie do góry, a zasługa upada”. Obaj, jak widać, są zdecydowanymi sceptykami. A jednak nie uchylają się od działania. Przeciwnie, całej wiedzy i całej energii dobywają do walki z krzywdą, narażając się na upokorzenia czy nawet, jak w wypadku Kokla, na poważne niebezpieczeństwa. Nie wynika to u nich bynajmniej z jakichś odruchów. Jest również wynikiem przeświadczenia, że tak należy postępować w każdym wypadku.

Ciekawe, że te stoickie zasady głosił Bogusławski niezależnie od okoliczności. Kiedy wystąpił jako Stary Dominik, w 1790, jego piosneczka wyróżniała się cierpkim tonem pośród zupełnie innych nastrojów. W dwa lata później, w *Henryku VI na łowach*, piosneczka Kokla harmonizowała z nastrojem ulicy, ale treść sztuki, dosyć niespodziewanie, dodawała Warszawie odwagi w chwili powszechnej depresji.

W zakończeniu *Henryka VI* pokazano przecież ni mniej ni więcej, tylko sąd sprawiedliwego króla (któremu Bogusławski jeszcze wtedy dochowywał lojalności) nad występnyymi magnatami. A więc można powiedzieć, że obie cechy w postawie Bogusławskiego okazały się trwałe: sceptyczny dystans wobec świata, ale i przeświadczenie, że mimo wszystko trzeba w nim szukać sprawiedliwości, która może nawet zwyciężyć, choć nie wiadomo czy na długo, jako że los bywa nieobliczalny, a świat jest z gruntu źle urządzony.

I to chyba jest u Bogusławskiego najciekawsze. Pospołu z najlepszymi przedstawicielami swojej epoki wierzył on w sens i celowość walki o lepszą przyszłość. Ale był od wielu innych trzeźwiejszy, co dziś przykuwa naszą uwagę, odsłania nawet, być może, jeden z sekretów jego powodzenia. Bądź co bądź, tylko bardzo trzeźwy człowiek mógł wtedy cało wychodzić z sytuacji, z których niejedna groziła dużymi nieprzyjemnościami. Premiera *Henryka VI na łowach* też miała wytworzyć taką sytuację.

Odbyła się 8. IX. 1792 w Warszawie, już od kilku tygodni opanowanej przez Targowicę, i sprawiła piorunujące wrażenie na widowni. „Kaźda scena – notował na gorąco naoczny świadek – ma w sobie alegorię wiele znaczącą.” We wszystkich widziano atak na „niegodziwość robót tutejszych”, toteż „oklaski niezmiernie dawano”. Targowiczanie, którzy od dawna mieli z Bogusławskim na pieńku, oniemieli z gniewu. Na usuwanie dyrektora było jeszcze za wcześnie, ale po drugim przedstawieniu *Henryka VI* postanowiono, aby przynajmniej „ta komedia więcej grana nie była i przez druk do znajomości publicznej nie wyszła”. Sprawa nie poszła jednak tak gładko. Zakaz wywołał na mieście oburzenie, wzbudzające niepokój nowych władców, tym większy, że publiczność polską poparli oficerowie rosyjscy, którzy licznie przybyli na premierę i „dziwnie z niej byli kontenci”. Wielu

z nich, jak się dowiadujemy ze źródeł, miało nieporównanie więcej sympatii dla mniemanego wroga, aniżeli dla oficjalnego sojusznika. Był to element nieprzewidziany w grze, a do-
syć istotny, toteż Targowica zreflektowała się. Nowy komendant miasta, Piotr Ożarowski, postanowił przesłuchać Bogusławskiego, co nastąpiło prawdopodobnie 12. IX. 92. „Chciał mieć wiadomym autora – donosi ówczesny korespondent – śmiało przyznał się Bogusławski”. Potem – jak pisze sam Bogusławski – jakiś „nadzwyczajny sąd” żądał od niego „tłumaczenia się ze wszystkich w tej sztuce podkryślonych wyrazów”. Niewzruszony w poczuciu swej niewinności dyrektor bronił się w sposób bardzo prosty. Wyjaśnił, że jego sztuka nie ma związku z żadnym ustrojem, gdyż gani nadużycia, które zdarzają się wszędzie, a zresztą wcale nie dzieje się w Polsce, lecz w lesie Sherwood, niedaleko Londynu.

„Uznał sprawiedliwy sąd niewinność moją” – czytamy o wyniku tych dochodzeń w jego pamiętniku. Potwierdzają to korespondenci Ignacego Potockiego. Wedle jednego z nich Ożarowski wystawił nawet Bogusławskiemu zaświadczenie, że jego sztuka „sprzyja wolności i prawom człowieka”. Nazajutrz, 13. IX, na murach Warszawy rozlepiano afisze, w których dyrektor zawiadomił publiczność o nowej odmianie losu – „dla zaspokojenia wielkiej liczby osób, dowiadujących się co moment o wyroku”.

Wieczorem tego dnia wznowiono *Henryka VI*, zresztą w atmosferze wielkiego napięcia, gdyż targowiczanie źle przyjęli wyrok i na widowni „zrobiły się partyje: [jedna] wygwizdania, a druga oklasków”. Rosjanie stawili się gromadnie i – ku zadowoleniu partyi oklasków – zanim jeszcze kurtyna poszła w górę „brawo! brawo!” krzytać zaczęli”. Potem przy otwartej kurtynie „długo klaskano, za każdym razem

„fora!”* po kilkakroć powtarzano. Osobliwie, kiedy król Milordowi wyrzuca: „Czy na to ten oręż [twoi] przodkowie otrzymali w darze od ojczyzny, żebyś krew rodaków przelewał” etc., sześć razy Owiński, rolą króla prezentujący, musiał powtarzać.” Niedawny basso buffo pokonał swych przeciwników. „Partycja gwizdów umilkła. Byłem na teatrze – stwierdza z satysfakcją korespondent Ignacego Potockiego – a czując uwielbienie dla autora i prawdy kaducznym sobie dłonie od klaskania potłukł.”

Odtąd *Henryk VI na łowach* wszedł na stałe do repertuaru, grany i po upadku Rzeczypospolitej, pod rządem austriackim i pruskim, potem za czasów Księstwa Warszawskiego i Królestwa Kongresowego. Rządy tworzyły się i upadały, wzeszła i zgasła gwiazda Napoleona, na ulicach Warszawy wielokrotnie zmieniały się godła i mundury, a Bogusławski niezmiennie zasiadał na scenie w swym kapeluszu z wielkim piórem, by pośród lasu „bardzo zarosłego” oddawać się medytacjom nad dziwnym i gorszącym obrotem rzeczy tego świata. Po raz ostatni w roli Ferdynanda Kokla wystąpił 8. XI. 1825.

Potem jego sztuka zeszła z afisza i nawet została zapomniana, wracając na scenę tylko przelotnie i bez powodzenia. A jednak doczekała się jeszcze swego renesansu, i to właśnie za naszych czasów. Wystawiona w 1950 we Wrocławiu, pojawia się odtąd już dość regularnie, co kilka lat, na scenach całego kraju, przypominając publiczności mroczne otchłanie lasu Sherwood, kostycznego strażnika lasów królewskich i jego uwagi, tak proste i szorstkie, że może nawet słuchalibyśmy ich z roz-targnieniem, gdybyśmy nie wyczuwali w nich najważniejszej i zawsze ciekawej prawdy ludzkich przeżyć.

Zbigniew Raszewski

* Dzisiejsze „bis”; okrzyk zobowiązujący aktora do powtórzenia całej kwestii czy nawet całej sceny.



Wojciech Bogusławski

KRONIKA ŻYCIA W. BOGUSŁAWSKIEGO

- 1757 Urodzony (9. IV) w Glinnie pod Poznaniem jako syn Leopolda Bogusławskiego herbu Świnka. Jego ojciec jest właścicielem Glinna i połowy Sobótki w kaliskiem.
- 1770 Rozpoczyna studia w Szkotach Nowodworskich w Krakowie, gdzie pozostanie przez trzy lata.
- 1773 Jego ojciec faktycznie traci swe dobra (nominalnie posiadane jeszcze do 1778). On sam opuszcza Kraków; być może kontynuuje studia u pijarów w Warszawie.
- 1775 Wstępuje w Warszawie do pułku gwardii pieszej litewskiej jako kadet; w późniejszych latach dosłuży się tu stopnia podchorążego.
- 1778 Bierze z pułku dymisję. Wstępuje do Teatru Narodowego. Debiutuje jako aktor i autor.
- 1781 Wyjeżdża do Lwowa, gdzie występuje w teatrze Truskolaskich.
- 1782 Wraca do Warszawy.
- 1783 Obejmuje dyрекcję Teatru Narodowego jako prywatny przedsiębiorca subwencionowany przez króla. Czynny jako dyrektor przez półtora roku, daje również w tym czasie przedstawienia gościnne w Dubnie i Grodnie.
- 1785 Wyjeżdża z częścią aktorów do Wilna, gdzie zakłada stały teatr polski. Do Warszawy nie może wrócić, przypuszczalnie dotknięty niełaską króla. W Wilnie działa przez 5 lat, występując ze swym zespołem gościnnie także w Dubnie, we Lwowie i w Grodnie.
- 1790 Wraca na zaproszenie króla do Warszawy. Ponownie obejmuje dyрекcję Teatru Narodowego osiągając wkrótce szczyt powodzenia i sławy.
- 1794 Wystawia swój najślawniejszy utwór, operę *Cud mniemany czyli Krakowiacy i Górale*, z muzyką J. Stefaniego (1. III). Wciągnięty do spisku przygotowującego Insurekcję, po jej zwycięstwie działa we władzach śledczych, potem wraca do teatru. W dzień szturm Pragi (4. XI) ucieka do Zdanowic pod Jędrzejowem, ale jeszcze przed końcem roku udaje się stamtąd do Lwowa.
- 1795 Obejmuje dyрекcję teatru polskiego we Lwowie i kieruje nim przez 4 sezony.
- 1799 Wraca do Warszawy. Po raz trzeci obejmuje tutaj dyрекcję teatru. Odtąd kieruje nim nieprzerwanie przez 15 sezonów. Przedstawienia gościnne daje wówczas w Poznaniu, Kaliszu, Łowiczu, Białymstoku, Krakowie i Gdańsku. Początkowo działa jako prywatny przedsiębiorca, od 1810 subwencionowany przez władze Księstwa Warszawskiego.
- 1814 Składa dyрекcję, pozostaje jednak w zespole jako aktor.
- 1820 Zaczynają się ukazywać jego *Dzieła dramatyczne*; ogółem wyda ich 12 tomów.
- 1827 Po raz ostatni występuje jako aktor.
- 1829 Umiera w Warszawie w dworku na Nowolipkach (23. VII), pochowany na cmentarzu powązkowskim.



Karol Kurpiński

[...] W gorączkowym a szybkim dzisiejszym życiu mało zwracamy uwagi na to, co się przed nami działo, w czym osobiście nie braliśmy udziału. Przeszłość, chociażby niezbyt odległa nawet, należy do historii; naukę tak ważną zostawiamy ludziom z powołania wyłącznie nią się zajmującym, niebaczeni na to, że bez jej znajomości nie można ani terażniejszości właściwie zrozumieć i ocenić, ani tym więcej na przyszłość żadnych wniosków i przypuszczeń tworzyć niepodobna. To, co teraz niektórzy piszący jako niby „*pia desideria*” o sztuce dramatycznej kreslą, przed pół wiekiem u nas już było roztrząsane i po większej części dokonane. Był nawet człowiek, który talentem swoim, wieloletnią pełną gorliwością i poświęcenia się pracą położył ogromne dla sztuki krajowej zasługi, ocenione i nagrodzone w swoim czasie nie tylko od współziomków, ale nawet od obcych, a dzisiaj młodsze pokolenia zapomniały o nim i nie znają go prawie!

Tym człowiekiem był Karol Kurpiński... On to przez trzydzieści lat przeszło dźwigał na swoich barkach brzemień i losy polskiej opery; on kształcił i formował śpiewaków, jakimi dawniej i dotychczas nawet chlubi się scena nasza; on także, troskliwy o dobro miejscowej muzyki, pracował nad udoskonaleniem teatralnej orkiestry, znającej przez takiż przeciąg czasu pod jego bezpośrednią dyrekcją, że była w stanie największe utwory tegoczesnych mistrzów z zupełną dokładnością wykonywać. Kurpiński pierwszy przystąpił do rodaków szkołę na fortepian i naukę harmonii wydaną dla powszechnego ich użytku; on na koniec i w literaturze ma pewne zasługi, bo chcąc rozprzestrzenić pojęcie ogółu o sztuce i wtajemniczyć go w świat techniki muzycznej, a rozwinąć smak estetyczny, Kurpiński pierwszy z narażeniem własnych, ciężko zapracowanych funduszy podjął się wydawać w 1820 roku pismo periodyczne pod tytułem „Tygodnik Muzyczny”, które to przedsięwzięcie atoli wkrótce upadło z wielką dla dobra powszechnego szkodą [...] Dobry kompozytor, biegły nauczyciel i nieporównany przewodnik orkiestry swoją wolą, nauką i radą we wszystkich gałęziach sztuki muzycznej zastosowanej do potrzeb teatralnych zostawił głębokie długoletniej władzy swojej ślady, że nawet dotychczas jeszcze pomimo wielu zmian zaszytych od jego wystąpienia zatrzeć się zupełnie nie mogą [...]

Dnia 28 stycznia br. kilku artystów orkiestry, dawnych uczniów i współtowarzyszy Kurpińskiego, wezwawszy do pomocy wokalny kwartet Studzińskiego z rana o godzinie 8 udało się do mieszkania niegdyś ich dyrektora, by serenadą uczcić dzień jego imienin, by serenadą mu dowieść niewygasłej wdzięczności za wszystkie trudy, podjęte przed laty dla dobra sztuki krajowej. Rozrzewniony do głębi duszy sędziwy starzec takimi dowodami pamięci i współczucia – łzami nie udanej radości dziękował im ściskając i całując każdego z osobna. Widząc to szanowne oblicze, pełne jeszcze czerstwości i życia, któż mógł przypuszczać, że tak prędko zblednie i zgaśnie ono pod nieubłaganą ręką śmierci! Często powtarzający się ból gardła, na który wówczas już Kurpiński narzekał, szybko zamienił się w straszliwe suchoty, które silną tę organizację jak wichher wąż rośliny łodygę złamały i zniszczyły. Niestety! Były to ostatnie dźwięki harmonii, jakie znakomity twórca tylu dzieł muzycznych za swego życia słyszał [...]

Dnia 18 września br. wieczorem rozeszła się wieść pomiędzy artystami o śmierci najstarszego i najzasłużniejszego spomiędzy nich męża na polu sztuki muzycznej narodowej. Lubo od lat piętnastu Karol Kurpiński odsunął się zupełnie prawie od ludzi, lubo obarczony latami i nękany chorobą, co go życia pozabawić miała, uchodził już dla wielu za umarłego prawie; jednakże śmierć, gdy zabiera z tego świata człowieka co długoletnimi trudami położył godne wiecznej pamięci dla kraju zasługi, nie może być obojętnie dla ogółu przyjętą, tym więcej, kto tak jak Kurpiński zostawia licznych wielbicieli swego talentu, a pomiędzy którymi sami nawet uczniowie tylko niemałe grono stanowią [...]

M(aurycy) K(arasowski)

„Kronika Wiadomości Krajowych i Zagranicznych”, 1857, nr 45, 264-5

Karol Kurpiński, jedna z czołowych postaci polskiej kultury muzycznej z pierwszych dziesiątków XIX wieku, nie doczekał się do tej pory opracowania monograficznego jako kompozytor operowy. Niewątpliwie jednym z ważniejszych powodów tego stanu rzeczy jest fakt, że obraz jego twórczości doszedł do nas w formie niekompletnej, a może nawet i zniekształconej; zachowały się w wielu wypadkach tylko fragmenty oper, inne w ogóle zaginęły lub pozostała tylko uwertura do opery. W bardziej szczęśliwym położeniu jest historyk muzyki, który stawia sobie za zadanie zrekonstruować poglądy Kurpińskiego, które stały się punktem wyjścia dla jego działalności kompozytorskiej, określiły ideologię artystyczną i społeczną tej działalności i jako rezultat dodatkowy przyniosły cały szereg ważnych posunięć w zakresie jego działalności pedagogicznej i organizacyjnej. Na tym odcinku bowiem wszystkie ważniejsze wypowiedzi Kurpińskiego ogłoszone bądź na łamach czasopism, bądź w specjalnych publikacjach, zostały zachowane. [...]

Koleje życia Karola Kurpińskiego, jego kariery artystycznej i działalności, bynajmniej nie bez znaczenia dla kształtowania się światopoglądu, który reprezentuje w sprawach muzyki polskiej swego czasu, są ogólnie znane. Urodzony w roku 1785 w małej wiosce Włoszakowice koło Leszna Wielkopolskiego jako syn miejscowego organisty, od wczesnego dzieciństwa związany był ze środowiskiem muzycznym. Już jako mały chłopak opanował grę na organach w tym stopniu, że sam mógł pełnić obowiązki organisty; około roku 1800 przenosi się za namową swych wujów, znanych muzyków, Rocha i Jana Wańskich, na dwór Feliksa Polanowskiego w Małopolsce wschodniej i tu rozpoczyna swą karierę przyszłego muzyka jako drugi skrzypek w zespole instrumentalnym. Tu przypuszczalnie też zapoznaje się z szerokim repertuarem muzyki klasycznej oraz operowym, zarówno poprzez

działa operowe wystawiane w amatorskim zespole dworskim, jak i podczas częstych wyjazdów do Lwowa. W roku 1808 opuszcza Kurpiński dwór Polanowskiego. Przez dwa lata utrzymuje się z lekcji w domach arystokracji, a w roku 1810 przenosi się do Warszawy, gdzie miał już spędzić resztę swego życia jako dyrygent opery Teatru Narodowego, którą to funkcję pełni – przez pierwsze kilkanaście lat wspólnie z Elsnerem, później jako jedyny kierownik instytucji – do roku 1840. Na lata 1810-1820 przypada okres najbujniejszej twórczości operowej oraz działalności publicystycznej Kurpińskiego.

W roku 1820 rozpoczyna wydawać pierwsze polskie pismo muzyczne *Tygodnik Muzyczny*, którego szpalty wypełnia prawie sam artykułami o treści estetycznej i historycznej, recenzjami z oper i koncertów. Niestety, po półtora roku pismo przestaje wychodzić z powodu braku prenumeratorów. W roku 1835 zakłada Szkołę Śpiewu przy Teatrze Wielkim w Warszawie (istniejącą zresztą tylko przez pięć lat). W roku 1823 odbywa kilkumiesięczną podróż przez stolice muzyczne Niemiec, Francji, Włoch i Austrii; wrażenia z tej podróży zamknął w swym *Dzienniku z podróży*, stanowiącym ważne źródło dla poznania jego poglądów na współczesną kulturę muzyczną. Umiera w Warszawie w roku 1857.

Do tych danych z życia Kurpińskiego, powszechnie znanych i przeważnie powtarzanych bez większych zmian przez wszystkich jego biografistów, dorzucić należy szczegół dotychczas niewuwzględniony, a na pewno nie bez znaczenia dla poznania mentalności kompozytora *Kalmory*: jego przynależność do loży masonskiej, która datuje się od roku 1811, a więc niemal od chwili przybycia do Warszawy. Stanisław Małachowski-Łempicki podaje w swej pracy pt. *Wykaz polskich łóż wolnomularskich w latach 1738-1821* na ten temat następującą notatkę: „Numer 1867 Kurpiński Karol dyrektor teatru narodowego i kompo-

zytor. Stopień VI. Członek czynny świątynia Izys (1811—12), Dyrektor Harmonii Wielkiego Wschodu Narodowego Polskiego (1819). Członek honorowy łóż: Astrea (1819) i Kazimierz Wielki (1819-20)”.
Nie wiemy nic bliższego na temat tego, jak rozpoczęły się kontakty Kurpińskiego z wolnomularstwem polskim. Wiemy tylko, że loże masonskie jednoczyły w tym czasie przedstawicieli wszystkich klas społecznych i różnych narodowości, a przede wszystkim wielu wybitnych muzyków. Wolnomularstwo zacierало w znacznym stopniu różnice stanu i majątku. Niewątpliwie różnice te powracały w życiu codziennym. Niemniej pewne jest, że loże wywierały pewien wpływ na światopogląd społeczny swych członków. Stąd też prawdopodobnie czerpie swe demokratyczne i pacyfistyczne poglądy Kurpiński.

Wyznawane przezeń idee braterstwa ludzkiego, przewyżającego różnice stanu i narodowości, stały się może źródłem czynionego mu niejednokrotnie zarzutu zbyt jakoby liberalnego stosunku do rosyjskich towarzyszy z loży, a nawet postawy rzekomo „wiernopoddańczej” w stosunku do cara Aleksandra. [...] Jako kompozytor, Kurpiński wstąpił się w pierwszym rzędzie szeregiem oper pisanych dla Teatru Narodowego w Warszawie.

Reprezentowane są wśród nich wszystkie gatunki – począwszy od operetki poprzez operę fantastyczno-baśniową, aż do opery historycznej.

Wykaz najważniejszych utworów operowych Kurpińskiego w porządku chronologicznym:

- Dwie chatki* – operetka w 1 akcie. Libretto: L. A. Dmuszewski (1811)
- Pałac Lucypera* – opera w 4 aktach do libretta A. Żółkowskiego (1811)
- Ruiny Babilonu* – melodramat w 3 aktach do libretta J. Pawłowskiego (1812)

Marcinowa w seraju – melodrama komiczna w 1 akcie do libretta W. Pąkalskiego (1812)

Jadwiga królowa Polski – opera w 3 aktach do tekstu J. U. Niemcewicza (1814)

Szarlatan czyli wskrzeszenie umarłych – opera w 2 aktach do libretta A. Żółkowskiego (1814)

Zabobon czyli Krakowiacy i Górale (Nowe Krakowiaki) – zabawka dramatyczna ze śpiewami w 3 aktach do libretta J. N. Kamińskiego (1816)

Jan Kochanowski w Czarnym Lesie – opera w 2 aktach do libretta J. U. Niemcewicza (1817)

Czaromysł, książę słowiański – opera w 1 akcie do libretta A. Żółkowskiego (1818)

Zamek na Czorsztynie czyli Bojomir i Wanda – opera w 2 aktach do libretta J. W. Krasin-skiego (1819)

Kalmora czyli Prawo ojcowskie Amerykanów – opera w 2 aktach do tekstu K. Brodzińskiego (1820)

Cecylia Piaseczyńska – opera w 2 aktach do libretta L. Dmuszewskiego (1829)

Poza operą stosunkowo mniejsze znaczenie posiadają wokalnie-instrumentalne dzieła Kurpińskiego (szereg kantat okolicznościowych, 10 mszy, pieśni religijne, patriotyczne i inne) i jego utwory instrumentalne (znany utwór programowy na orkiestrę pt. *Bitwa pod Mołajskiem* – wielka symfonia bitwę wyobrażająca, koncert klarnetowy, szereg utworów kameralnych i fortepianowych).

Karol Kurpiński jest również kompozytorem pierwszego polskiego baletu pt. *Wesele krakowskie w Ojcowie* do libretta J. Damsego (1818) (przyp. red. TW).

Teresa Kuryłowicz
fragmenty pracy zamieszczonej w:
„Poglądy na muzykę kompozytorów polskich doby przedchopinowskiej”, PWM 1960

MAŁA KRONIKA ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI K. KURPIŃSKIEGO

- 1785 6 marca we Włoszakowicach pod Leszmem syn miejscowego organisty Marcina i Franciszki Kurpińskich otrzymuje na chrzcie imiona Karol Kazimierz.
- 1797 dwunastoletni Karol zostaje organistą w Sarnowie, gdzie po raz pierwszy styka się z amatorskim zespołem orkiestrowym, wykonującym w kościele m. in. szereg utworów symfonicznych.
- 1800 Karol Kurpiński wyjeżdża do Małopolski wschodniej, gdzie przebywa przez dziesięć lat jako członek kapeli dworskiej, pod koniec jako maître muzyki. Poznaje bliżej muzykę operową podczas dworskich przedstawień amatorskich i w teatrze lwowskim.
- 1808 pierwsza – prawdopodobnie nigdy nie wystawiona – kompozycja operowa *Pigmalion*, scena liryczna w 1 akcie.
- 1810 Kurpiński przyjeżdża do Warszawy, początkowo jako prywatny nauczyciel muzyki. Bardzo szybko otrzymuje posadę drugiego (obok Elsnera) kapelmistrza opery w Teatrze Narodowym.
- 1811 pierwsza premiera dzieła scenicznego *Dwie chatki*. W grudniu premiera pierwszej czteroaktowej opery *Pałac Lucypera*.
- 1814 23 grudnia prapremiera *Jadwigi, królowej Polski*, pierwszej polskiej wielkiej opery historycznej.
- 1816 powstają *Nowe Krakowiaki* do libretta J. N. Kamińskiego, 16 czerwca premiera tej najpopularniejszej opery Kurpińskiego. Niemal równocześnie ukazują się w druku *Śpiewy historyczne* J. U. Niemcewicza, 6 śpiewów opatrzonych jest muzyką Kurpińskiego.
- 1819 11 maja, podczas wystawienia *Zamku na Czorsztynie*, Kurpiński otrzymuje złoty medal, wybity na jego cześć, oraz dyplom uznania za działalność kompozytorską. W tym samym roku wydaje swoje pierwsze dzieło teoretyczne *Wykład systematyczny zasad muzyki na klawikord*.
- 1820 Kurpiński rozpoczyna wydawanie *Tygodnika Muzycznego*, pierwszego polskiego czasopisma muzycznego.
- 1823 Kurpiński wyjeżdża w półroczną podróż po Europie. 1 lipca, po dymisji Elsnera, zostaje jedynym dyrektorem opery.
- 1829 31 maja odbywa się premiera ostatniej opery *Cecylia Piaseczyńska*.
- 1830 Kurpiński dyryguje prawykonaniem Koncertu fortepianowego f-moll Fryderyka Chopina. Na jesieni wystawia konspiracyjnie operę Aubera *Niema z Portici*. W rok później komponuje *Warszawiankę*.
- 1840 po trzydziestu latach pracy Kurpiński rezygnuje z dalszego prowadzenia opery. W rok później przestaje istnieć Szkoła Śpiewu przy Teatrze Wielkim, założona przez Kurpińskiego w roku 1835.
- 1844 Kurpiński wydaje drukiem *Zasady harmonii wykładane sposobem lekcji dla lubowników muzyki*.
- 1857 18 września Karol Kurpiński umiera w Warszawie.

Tadeusz Strumiłło

z pracy „Uwertury Kurpińskiego”, PWM 1954

OSIEMNASTOWIECZNY MUSICAL

Przyznam szczerze, że kiedy zaproponowano mi napisanie libretta operowego stylizowanego na osiemnastowieczne, poczułem się z lekka zaszokowany. Do tej pory pisałem niemal wyłącznie piosenki operując językiem współczesnym, często sięgające do żargonowych powiedzonek. I jeśli myślałem o jakiejś większej formie, to przede wszystkim o współczesnym musicalu, którego akcja realizowałaby się w pełnych dynamiki muzycznych monologach, dialogach czy scenach zbiorowych i który wylansowałby parę tak zwanych przebojów do śpiewania dla ludzi. Jeśli tedy idea napisania tego libretta zafrapowała mnie i postanowiłem uczestniczyć w tym przedsięwzięciu, to przede wszystkim dlatego, że dostrzegłem w nim szansę stworzenia musicalu, to jest przepraszam, szanownej osiemnastowiecznej opery pisanej jak musical. Bo proszę tylko spojrzeć: klasyczny musical stanowi przeważnie przeróbkę jakiejś znanej pozycji literatury dramatycznej np. *West Side Story – Romea i Julii*, *My fair Lady – Pigmaliona*, *Hallo Dolly – Pośredniczki matrymonialnej*.

Widz, znając z góry fabułę, bawi się nowym sposobem opowiadania, czyli formą, po-

legającą na specyficznym operowaniu językiem muzycznym. W naszym przypadku jest to muzyczna przeróbka *Henryka VI na łowach*, znanej komedii Wojciecha Bogusławskiego. Pomysł ten, który wyszedł od Kazimierza Dejmka, okazał się zresztą niebywale trafny. Nieraz w trakcie pracy wypadało mi się zastanawiać nad zaskakującą zbieżnością niektórych scen *Henryka* z muzyką Karola Kurpińskiego.

Powstaje pytanie, czy fabuła *Henryka VI na łowach* została tu państwu rzeczywiście opowiedziana w sposób musicalowy. Otóż wydaje mi się, że podstawową zasadą techniki musicalowej jest przejęcie akcji przez piosenki i numery muzyczne, podczas gdy w tradycyjnej operze ciężar akcji spoczywa na recitativie. Pisząc to libretto nie byłem oczywiście w stanie całkowicie uniknąć recitativów, starałem się jednak maksymalnie je eliminować, zagęszczając akcję w poszczególnych ariach, duetach, tercetach czy scenach zbiorowych właśnie na sposób musicalowy. Czy mi się to udało, osądźcie Państwo sami. Mnie się wydaje, że np. takie sceny jak spotkanie Gajowych z Milordami w lesie, czy wizyta

Króla w chałupie Kokla, to są sceny musicalowe, bo muzyka płynie w nich nie przerywana recitativami i rozgrywa się w tej muzyce bardzo żywa akcja. Wydaje mi się też, że to próba współczesnego myślenia formą muzyczno-tekstową, a fakt, że postacie używają archaicznego języka i że muzyka jest osiemnastowieczna, nie ma tu najmniejszego znaczenia.

Pragnę tu zwrócić uwagę na jeszcze jedną sprawę. Otóż pisząc libretto do istniejącej już muzyki klasycznej postanowiłem w miarę możliwości unikać melizmatów, fioritur, owego rozciągania w nieskończoność poszczególnych sylab, chyba że służy to jakiemuś efektowi zamierzonemu (np. Milord rozciągający słowo „hultaju” w scenie z Koklem). W większości pozostałych przypadków starałem się bardzo nieraz skomplikowaną frazę muzyczną w całości wypełnić tekstem. Zastosowanie tej dynamiki dało chyba dość zabawne efekty i przyczyniło się do zdynamizowania poszczególnych scen.

I jeszcze kwestia języka. Przyznam szczerze, że przyjęcie wspomnianych już założeń formalnych przesądziło o wyborze języka jak najprostszego, niemal pokrywającego się z językiem współczesnym.

Nie staram się zaskakiwać wyszukanyymi zwrotami ze słownika osiemnastowiecznej polszczyzny. Staram się tylko nie używać takich zwrotów, które w tej polszczyźnie brzmiałyby rażąco i których Bogusławski pewnie by nie użył. A natura jak wilka ciągnęła mnie do lasu, pamiętam, jak np. w jednej z pierwszych wersji libretta włożyłem bezwiednie w usta jednego z Milordów wiechowskie sformułowanie „nieźle mi dano w kość”. W korekcie tych potknięć ogromnie mi pomogły konsultacje prof. Juliana Lewańskiego, za co jestem Mu ogromnie wdzięczny.

Wracając do porównań z musicalem chcę przypomnieć to, co powiedziałem na początku niniejszych rozważań, że w dobrym musicalu musi być parę tzw. przebojów do śpiewania dla ludzi, i o to jedno w przypadku *Henryka VI na łowach* jestem spokojny. Uważam bowiem, że w muzyce Karola Kurpińskiego, którą Państwo usłyszycie, są same przeboje i to jeden piękniejszy od drugiego.

Wojciech Młynarski



Prapremiera opery *Henryk VI na łowach* z muzyką Karola Kurpińskiego do libretta Wojciecha Młynarskiego (według Wojciecha Bogusławskiego) miała miejsce w Teatrze Wielkim w Łodzi w roku 1972.

Przedstawienie Warszawskiej Opery Kameralnej jest drugą inscenizacją tego dzieła.

Dyrekcja WOK składa serdecznie podziękowanie Teatrowi Wielkiemu w Łodzi za użyczenie cennych materiałów archiwalnych dotyczących prapremiery i zgodę na ich opublikowanie.

WARSAW CHAMBER OPERA

Managing and Artistic Director

Stefan Sutkowski

Karol Kurpiński

HENRY VI AT THE HUNT

Libretto

Wojciech Młynarski after Wojciech Bogusławski



150th anniversary of the death of Karol Kurpiński
250th anniversary of the birth of Wojciech Bogusławski

Premiere 16, 17 March 2007
Performances 18, 19 March 2007

WARSAW
CHAMBER
OPERA

is financed by



MAZOVIA
VOIVODESHIP
GOVERNMENT

Media patronage



twoja muza



EARLY POLISH OPERA
AT THE WARSAW
CHAMBER OPERA

The title may be incomplete, and even somewhat misleading, yet the implicit allusion to the 'earlier' Middle Ages, that is, to liturgical drama, takes nothing away from its simple, and at the same time universal, character.

Early Polish opera accompanied the very first steps of the fledgling Warsaw Chamber Opera, with an original, full-scale spectacle devised by contemporary artists and created along the lines of the first baroque operas at the court of the Vasa kings in the first half of the seventeenth century.

The text to *The Polish Amphytrion, or the Dismissal of the Greek Gods* was written by Joanna Kulmowa, with the music taken from works by Polish composers of the seventeenth and early eighteenth centuries. This beautiful spectacle showed just what splendid music might have been performed at the Polish royal court, and what cannot be fully documented, as none of the grand operas from the times of Sigismund III and Ladislaus IV Vasa has as yet come to light. My recollections here are aimed at presenting the tremendous output of the great director Kazimierz Dejmek in our early Polish theatre, above all in dramatic theatre – an output which has left us here at the Warsaw Chamber Opera with two shows: the 'Vilnius' version of *Halka* by Stanisław Moniuszko and *The Miracle, or Cracovians and Highlanders* by Wojciech Bogusławski, with music by Jan Stefani. This legacy also includes the opera *Henry VI at the Hunt*, with music by Karol Kurpiński and a text by Wojciech Młynarski, based on a play of the same name by Wojciech Bogusławski. This production was conceived by Kazimierz Dejmek, and the work was premiered at the Grand Theatre in Łódź at the beginning of 1972.

With the premiere of *Henry VI at the Hunt*, I wish to present to you a beautiful work of early Polish opera, albeit, as already mentioned,

a most interesting compilation by Kazimierz Dejmek, with the collaboration of Wojciech Młynarski and Jerzy Dobrzański, who shaped the music to Karol Kurpiński's *The Palace of Lucifer* into a beautiful tale about the English court, alluding, of course, to the times of King Stanislaus Augustus and Polish affairs. As the audience's reaction at the premiere testified, these Polish affairs were still current in 1972.

We have had many occasions to convince ourselves of the currency of the subjects addressed by our writers for the stage, as often as not in operatic works; witness the revolutionary reactions of the people of Warsaw following the premiere of *Cracovians and Highlanders* in 1774, or the premiere of Stanisław Moniuszko's four-act opera *Halka* in Warsaw in 1854, and a few years later the premiere of the same composer's *The Haunted Manor*.

Working together with Kazimierz Dejmek, then director of the National Theatre, I had the opportunity to observe his skill in selecting the repertoire and in producing it, when I assisted him in preparing and performing the music to Mikołaj Rej's *The Life of Joseph* and Adam Mickiewicz's *Forefather's Eve*.

After being forced out of the National Theatre, we continued our collaboration at the Warsaw Chamber Opera, then without its own stage, producing a thirteenth-century liturgical drama preserved at the Abbey of Fleury on the Loire, entitled *Ordo ad representandum Herodem* – billed here simply as *A Play about Herod* – which we staged in the Augsburg Evangelical church on Plac Małachowskiego, and in 1981 *A Play about the Passion and Resurrection of the Lord*, taken from Polish manuscripts of the fourteenth – sixteenth centuries, produced in St John's Cathedral in Warsaw. When this truly moving spectacle came to an end, a spokesman for the late lamented Cardinal Stefan Wyszyński, read out a letter from the already ailing Primate of the Millennium.

I think that I may take the liberty of presenting this letter here today for the first time in full.

Stefan Sutkowski

Warsaw, 7 April 1981

17 Miodowa St.

No. 1241/81/P

Primate of Poland

To the Warsaw Chamber Opera, through the hands of Director Stefan Sutkowski, I would like to express my appreciation and gratitude that the Archdiocesan Basilica of St John was chosen for the presentation of *A Play about the Passion and Resurrection*.

I have a keen interest in the premiere of *Ludus passionis et resurrectionis*, as it represents an historical bridge from experiences taken from Polish Offices of the twelfth – fifteenth centuries, through our own cathedral traditions at St John's, so colourfully described by Revd Jędrzej Kitowicz, to the present day, when Polish spirituality is experiencing a renewed longing for the glorious heritage of the past and renewed efforts to nourish with this heritage the tormented soul of the Nation.

I am sincerely grateful to Messrs Kazimierz Dejmek, director of the presentation, Stefan Sutkowski, musical director, Zenobiusz Strzelecki, scenographer, and the Cast of Performers for staging this work, so apt in its substance for the needs of our society. I am sure that you will be rewarded in your efforts with the understanding and gratitude of the capital.

It truly saddens me that I cannot be present at the premiere, but I trust that I will have the pleasure of attending one of the future presentations.

Grateful for the invitation, I send as my representative Revd Bronisław Piasecki.

My heartfelt blessings on the labours of all the troupe,

+ Cardinal Stefan Wyszyński

WARSAW CHAMBER OPERA
Managing and Artistic Director Stefan Sutkowski

Premiere 16 March 2007, 7.00 p.m.
Performance 18 March 2007, 7.00 p.m.

Karol Kurpiński
HENRY VI AT THE HUNT

Libretto
Wojciech Młynarski after Wojciech Bogusławski

Direction Musical direction Scenography
Jitka Stokalska Tadeusz Karolak Jan Polewka

Cast

King Henry VI – Jerzy Artysz	Robert, a miller – Sławomir Jurczak
Lord Ridding, the Prime Minister's son-in-law – Sylwester Smulczyński	Betsy – Tatiana Hempel the miller's daughter
Lurwell – Jakub Grabowski Ridding's servant	Gamekeeper I – Tomasz Garbarczyk
Ferdinand Cockle – Dariusz Machej	Gamekeeper II – Piotr Pieron
Margery – Anna Radziejewska Cockle's wife	Lord I – Wojciech Parchem
Richard, Cockle's son – Tomasz Pięta	Lord II – Grzegorz Zychowicz
	Lord III – Mariusz Szczepanowski

Soloists Ensemble of the Warsaw Chamber Opera

Mirosław Starz, Andrzej Jaworski, Robert Mojsa, Marek Sadowski, Piotr Artysz, Michał Bogdanowicz,
Andrzej Milewski, Marek Wawrzyniak

Early Instruments Ensemble of the Warsaw Chamber Opera
Musicae Antiquae Collegium Varsoviense

Assistant director Lidia Juranek	Chorus master Wanda Tchórzewska	
Stage movement Romana Agnel	Assistant conductor Przemysław Fiugajski	Stage manager Renata Tokarska

Conductor
Tadeusz Karolak

WARSAW CHAMBER OPERA
Managing and Artistic Director Stefan Sutkowski

Premiere 17 March 2007, 7.00 p.m.
Performance 19 March 2007, 7.00 p.m.

Karol Kurpiński
HENRY VI AT THE HUNT

Libretto
Wojciech Młynarski after Wojciech Bogusławski

Direction Musical direction Scenography
Jitka Stokalska Tadeusz Karolak Jan Polewka

Cast

King Henry VI – Dariusz Górski	Robert, a miller – Witold Żołądkiewicz
Lord Ridding, the Prime Minister's son-in-law – Rafał Bartmiński	Betsy – Agnieszka Kozłowska the miller's daughter
Lurwell – Zdzisław Kordyjalik Ridding's servant	Gamekeeper I – Piotr Rafalko
Ferdinand Cockle – Andrzej Klimczak	Gamekeeper II – Bogdan Śliwa
Margery – Dorota Lachowicz Cockle's wife	Lord I – Krzysztof Kur
Richard, Cockle's son – Robert Szpręgiel	Lord II – Krzysztof Matuszak
	Lord III – Piotr Chwedorowicz

Soloists Ensemble of the Warsaw Chamber Opera

Mirosław Starz, Andrzej Jaworski, Robert Mojsa, Marek Sadowski, Piotr Artysz, Michał Bogdanowicz,
Andrzej Milewski, Marek Wawrzyniak

Early Instruments Ensemble of the Warsaw Chamber Opera
Musicae Antiquae Collegium Varsoviense

Assistant director Lidia Juranek	Chorus master Wanda Tchórzewska	
Stage movement Romana Agnel	Assistant conductor Przemysław Fiugajski	Stage manager Renata Tokarska

Conductor
Tadeusz Karolak



Zygmunta Latoszewski mentioned to me on several occasions that he wished to remind Polish audiences of the work of Karol Kurpiński by introducing to the repertoire of the Grand Theatre in Łódź one of the composer's operas. Stefan Sutkowski drew my attention to Kurpiński's forgotten opera *Pałac Lucyfera* [Lucifer's Palace], with a libretto by Alojzy Żółkowski. I found the music charming, in places delightful, but the libretto – an adaptation from the French – I regrettably, and perhaps unfairly, deemed poor. The risky idea occurred to me of looking for some dramatic work which could reasonably, and without violating the modern-day sense of aesthetics, be used as the libretto to Kurpiński's work. The choice fell on Wojciech Bogusławski's comedy *Henryk VI na łowach* [Henry VI at the Hunt]. Its construction dictated the choice and arrangement of the music, and for a few scenes we even had to use fragments from another Kurpiński opera – *Jadwiga, Królowa Polski* [Hedwig, Queen of Poland]. Jerzy Dobrzański elaborated the musical whole. Wojciech Młynarski wrote the libretto and the linking texts; the texts for the recitatives were taken solely from the comedy. And so we place before the public a 'new' Polish opera, one which Wojciech Bogusławski and Karol Kurpiński could have written together in their day – had these two impetuous gentlemen not held a mortal hatred of one another. Polish opera lovers will judge whether we have succeeded in uniting our authors – now reconciled in the great theatre in the sky – on the stage. My thanks to Messrs Julian Lewański and Zbigniew Raszewski for their valuable advice.

Kazimierz Dejmek

BOGUSŁAWSKI IN SHERWOOD FOREST

Wojciech Bogusławski's comedy *Henry VI at the Hunt* [*Henryk VI na łowach*] is believed to have been written in the late spring of 1792. As far as we can tell, he began work on it in May, completing the work most probably in June, or possibly July.

In the whole of Polish history, few are the moments in which the hope of victory and the bitterness of defeat could have become so intense, followed one another so quickly and been quite so intertwined as in that very spring and summer.

In May 1792, barely a year had passed since the passing of the Third of May Constitution, when the Sejm, in close collaboration with the king, made momentous changes to the system of government in the Republic of Poland-Lithuania. Statutes were repealed which had long perpetuated political anarchy and baulked social progress. The new resolutions appeared to guarantee rapid development in all areas of life. This sparked a mood of festive joy throughout the land, spreading even to people who, until recently, had been mortified at the thought of establishing equality among the estates or relinquishing the principle of the *liberum veto* (the right of the individual to veto the will of the whole). The generalised jubilation sprang not only from the new legislation; its root causes ran deeper, linked to the conviction that the country was rousing itself from a long period of lethargy. The generation which well remembered the country's past splendours, but had already accustomed itself to the idea that Poland would necessarily be a weak and backward country, suddenly regained faith in its

own powers, having seen what it could achieve. Of all the changes that came about at that time, this was certainly the most significant, more important than the passing of new laws; after all, laws themselves, even the best of them, can do nothing to help a society which does not believe in itself. This would appear to have been fully understood by the reformists, who did much to bolster and consolidate the newly awakened vitality, especially the vitality of mind and imagination.

Particular credit in this domain is due to the writers and publicists of the day, for the first time so numerous in Poland and for the first time united in their own organisations. Yet a considerable – albeit generally less well known – contribution to the cause was also made by the National Theatre. At this time, Bogusławski was in his second stint as director of this theatre. His first spell at the helm of the NT came in the years 1783–85, and he had returned as director in 1790, when, after a five-year sojourn in Vilnius – presumably out-of-favour with the king – he returned to Warsaw at the behest of the monarch himself. This return also proved to be a turning point in his life. Of noble stock, yet from a family which had lost its wealth during the First Partition of Poland, Bogusławski had earned a living since the age of nineteen from his own work as an actor and playwright. Initially, there was nothing in particular to indicate the role that he was later to play. This handsome, blue-eyed young man of uncommon temperament, tall, agile and witty, became a favourite with audiences in an area that today would be

termed 'entertainment'. Of quite versatile talents, he had a lovely deep voice and, besides dramatic repertoire, also appeared in operas, taking the parts of aging paramours rather down on their luck, known at that time as *buffo caricato*. As these roles initially gave him his greatest success, he made comic opera the cornerstone of his theatrical work for some considerable period. Not until 1790 did he enter a phase of significant change.

In a whole range of plays staged at the NT he lent his support to the on-going efforts of politicians and activists. Some he wrote himself, or rather translated (generally adapting them to Polish needs), whilst others were provided by well-known literary figures: Julian Ursyn Niemcewicz, Józef Wybicki and Franciszek Zabłocki. Among these plays were works which portrayed Polish current events, e.g. *The Return of the Envoy* [*Powrót posła*], produced shortly before the passing of the Third of May Constitution, or *A Token of the Nation's Gratitude* [*Dowód wdzięczności narodu*], staged soon after it was approved. But there were also plays that spoke to audiences through parable. For example, the question of pernicious superstitions long deserving condemnation was deliberated through the example of Hindus who were incapable of shaking themselves free from the power of the mighty Brahmins, who perpetuated cruel, inhumane customs in society (*Lanassa, Malabar's Widow* [*Lanassa, wdowa Malabaru*]). This method was also employed in a play that most patently lauded the new constitution and King Stanislaus Augustus, yet this time by means of historical parable. Here the action takes place in the sixteenth century, and supposedly concerns the reforms enacted by the 'King of the Peasants' (*Casimir the Great* [*Kazimierz Wielki*]). A different subject was chosen when it came to taking a stance on the portents of the gathering storm.

These were not long in coming. Catherine II had tolerated the resolutions of the Polish

Sejm as long as she was preoccupied with the war against Turkey. On securing victory over the Turks, she turned her attentions to the significance of the changes that might easily have led the Republic of Poland-Lithuania along the path of renewal and revival. In this she was abetted by those Polish magnates who were diehard defenders of the old regime: Szczęsny Potocki, F. K. Branicki and Seweryn Rzewuski. Before the constitution was passed, they had left for Vienna, whence they directed the activities of their supporters, and once their efforts had come to nought, they made their way to St Petersburg, where they entered an agreement with the Empress of All Russia. Her plans now found the justification she had sought. Catherine could claim that she was merely assisting the Poles, or rather the best of the Poles, who were rising to the defence of laws which had stood in their homeland for centuries, and therefore were sacred and immutable.

In Warsaw, people were observing closely the actions of the plotters, who soon became known as the 'Targowiczanie', after the place where the confederation of nobles was officially struck (Targowica). In January 1792 Bogusławski had already staged a play which Franciszek Zabłocki had specially adapted for him from a French work. The action takes place in England, during the times of Charles II, although the title – *The Rebels* – and even more so the plot of the play made transparent allusion to the Targowiczanie, plotting against a legitimate ruler. These allusions were even more resonant in *Casimir the Great*, which was produced in 1792 on the day of the anniversary of the passing of the constitution.

These were literally the last days of peace. Less than two weeks had passed since the anniversary when ambassador Bulgakov informed the government of Poland and Lithuania of the intervention of his ruler's forces. They were to cross the border 'for the

renaissance of the Republic'. In Warsaw the news was greeted with indescribable emotion. Indignation was mixed with a desire to fight and a spirit of self-sacrifice. There are lists of donations that were offered to increase the size and equipment of the army. Alongside quite substantial sums are the meagre offerings of the poor, but also silver spoons, jewels and weapons, some doubtless family heirlooms. Bogusławski donated to the army the entire takings from *The Rebels*, amounting to 12,000 zloty. (This was expected to provide the nation with 'six armed men in uniform'.)

At the front, the forces of the Republic put up strong resistance, even gaining a tactical victory at Zieleńce (18 June 1792). On the Bug line, Kościuszko distinguished himself by holding his section at Dubienka (18 July). Yet from the very beginning the Polish and Lithuanian troops were retreating, unable to halt the more powerful adversary. Soon the front was breached. And then there occurred an event which, from the heights of enthusiasm, plunged the capital into the very depths of despair: the king decided to join the confederation, with the support of the majority of his ministers. This was undoubtedly something worse than actually losing the war. The fact that the architects of the Third of May Constitution had ultimately scuppered it themselves robbed people of their faith in the sense of all the deeds of the previous few years – that faith which it had cost them so much to muster. Confusion reigned. Resistance gave way. Everywhere, power fell into the hands of the Targowiczanie, who in August arrived in Warsaw. And in their footsteps came a Russian garrison.

In these feverish times, Bogusławski had to write his play. As with his previous productions, it was an adaptation of a foreign work, yet clearly accommodated to the unfolding events. These events were not spoken of explicitly. After the fashion of many others, parable was

employed. In *Henry VI* the action would again take place in England, long ago, 'in Sherwood forest, near the town of Mansfield'.^{*} For the Warsaw public, who still remembered a similar forest from *The Rebels*, these surroundings immediately seemed very familiar.

By this time, Bogusławski had already developed great skill in communicating with the audience; he knew how to arouse their interest and also how to write roles that were suited to his actors. The unfortunate miller's wife, seduced by Lord Ridding, was to be played by Franciszka Pierożyńska, an actress with a turbulent past, at times reminiscent of the fortunes of Betsy, and, like Betsy, 'young and enchanting with her innocent beauty'. The part of the king was taken by Kazimierz Owsiniński, peerless in roles which called for an incarnation of the majesty of power.

The pivotal role in the new play was that of a humble 'keeper of the king's forests' – Ferdinand Cockle. This role Bogusławski wrote for himself. It was in keeping with his new speciality: that of older men sorely tried by fate, at the bottom of the social ladder, and yet towering over those around them through their honesty and common sense – a feature that was to be found among the common people. Bogusławski had his first success in a role of this type as Old Dominic, the 'seller of vinegar and mustard' from the comedy *The Vinegar-man's Barrow* [*Taczka occiarza*]. Clearly evident in this play is the attitude of an actor and author who has experienced first-hand the most disparate vicissitudes of fortune, and now finds an outlet for expressing his experiences, creating distinctive characters of 'poor-man's' philosophers. All these sages have certain features in common. Distrustful of those wielding power, wealth and influence, they are

^{*}As the latest research has shown, Bogusławski adapted an English play by Robert Dodsley, *The King and the Miller of Mansfield*, although via the intermediary of a French translation by Claude Pâtu.

all convinced that the path of honesty usually leads far from the palaces of this world. They express their convictions most succinctly in a 'ditty', which encapsulates the essence of the play. Old Dominic addresses the audience in just such a way, from over his barrow – his only possession. 'All you wealthy men take note how little people really need' ('Sweethearts when you're younger, and when old age comes some bread'). The audience picked up on this song at once, and soon the whole of Warsaw was singing with Bogusławski:

*Let them play and dress up smart
And let them build their wonders.
I always wheel my barrow round
Contented like no other.*

In a similar vein was the ditty of Ferdinand Cockle, who pithily concluded his observations thus: 'intrigue rises, merit falls'. As we can see, both were confirmed sceptics. And yet they would not shirk from action. Quite the contrary: they channelled all their knowledge and energies into the struggle against injustice, exposing themselves to humiliation or even, as in Cockle's case, to grave danger. And this by no means results from some involuntary reaction, but rather from the conviction that this is how one should proceed in every case.

It is interesting that Bogusławski broadcast these stoic principles regardless of the circumstances. In 1790, when he appeared as Old Dominic, his ditty was distinguished by its acerbic tone among completely different moods. Two years later, in *Henry VI at the Hunt*, Cockle's ditty was attuned to the mood on the street, yet the substance of the play, quite unexpectedly, gave Warsaw courage in a moment of generalised despondency. For the ending of *Henry VI* showed nothing more and nothing less than the judgment of a just king (to whom Bogusławski then still remained loyal) over the infamous magnates. And so we

might say that both features of Bogusławski's attitude proved enduring: the sceptical distance with regard to the world, but also the sense that, in spite of everything, one must seek in it the justice that might even prevail (albeit not for long, perhaps, since fate could play tricks and the world was abominably organised).

And that is perhaps what is most interesting about Bogusławski. Together with the leading figures of his day, he believed in the sense and usefulness of fighting for a better future. But he was more level-headed than many others – a striking feature which possibly even reveals one of the secrets of his success. In any case, only a very clear-thinking person could emerge intact at that time from a situation which threatened to bring a great deal of unpleasantness to more than a few. The premiere of *Henry VI at the Hunt* was also to give rise to such a situation.

It took place on 8 September 1792, in Warsaw, which had been under the control of the confederates for a few weeks already... and it had an electrifying effect on the audience. 'Every scene', noted one eyewitness in the heat of the moment, 'contains some most meaningful allegory'. In all the scenes the public saw an attack on 'the base acts committed among us', and 'immeasurable applause was given'. The Targowiczanie, who had long had a bone to pick with Bogusławski, were livid. It was still too soon to remove the director, but after the second performance of *Henry VI* it was decided that at the very least 'this comedy will be played no longer and will not be brought to the public's attention through publication'. Yet things did not run so smoothly. The ban caused such outrage in the city that the new rulers were alarmed, especially since the Polish public was backed by Russian officers, who had attended the premiere in great number and 'were curiously content with it'. Many of them, as sources inform us, were infinitely more sympathetic

towards the supposed enemy than towards the official ally. This was the unforeseen element in the game, and one which proved quite crucial, as the confederates thought twice. The city's new commandant, Piotr Ożarowski, decided to hold an interview with Bogusławski, which probably took place on 12 September 1792. 'He wanted to know who the author was', as a correspondent reported at the time, 'and Bogusławski boldly confessed'. Afterwards, as Bogusławski himself writes, some 'emergency tribunal' demanded from him 'an explanation for all the underscored words in the play'. Unmoved in his sense of having done no wrong, the director defended himself in a very simple way. He explained that his play had nothing to do with any particular regime, since it criticized abuses which occur everywhere, and, besides, it took place, not in Poland, but in Sherwood Forest, in England.

'The emergency court found me not guilty', we read in his diary. This is confirmed by contemporary sources. According to one, Ożarowski even issued Bogusławski a declaration that his play 'promotes freedom and the rights of man'. The following day, 13 September, posters went up around Warsaw in which the director informed the public of the new twist of fate: 'to reassure the great number of people enquiring every minute of the sentence'.

That very evening *Henry VI* was back on the stage, in a highly charged atmosphere, since the confederates had taken the judgment badly, and in the audience 'camps formed: [one] was whistling and the other applauding'. The Russians turned up in number and – to the delight of the clappers – even before the curtain was raised they 'started to cry „bravo! bravo!”'. Then, to the open curtain, 'the applause was

long, and „fora”^{*} was repeated several times on every occasion. Particularly when the King reproached one of the Lords, „Did [your] ancestors receive these arms as a gift from the fatherland so that you could shed the blood of your countrymen”, etc, Owsieński, in the role of the King, had to repeat the line six times.' This erstwhile basso buffo had confounded his opponents. 'The whistlers fell silent. I was at the theatre', the same source continues with satisfaction, 'and feeling adoration for the author and the truth, I bruised my hand dreadfully from the clapping'.

From then on, *Henry VI at the Hunt* became a fixture in the repertoire, played even after the demise of the Republic, under Austrian and Prussian rule, then during the times of the Duchy of Warsaw and the Congress Kingdom. Governments were formed and dissolved, Napoleon's star rose and then faded, on the streets of Warsaw emblems and uniforms changed many times, but Bogusławski invariably took his seat on the stage in his hat with its great big feather, to meditate on the curious and scandalous turn of events in this world. He last appeared in the role of Ferdinand Cockle on 8 November 1825.

After that his play fell from the repertoire, and was even forgotten, only revived ephemerally – and without success. And yet its renaissance finally arrived, in our own times. Staged in Wrocław in 1950, it has since appeared quite regularly, every few years, on stages all over the country, reminding the public of the gloomy depths of Sherwood Forest, the caustic keeper of the king's forests and his comments, so forthright and brusque that we might even have listened in distraction if we didn't sense in them the most important and always interesting truth of human experience.

Zbigniew Raszewski

* The present-day 'encore': a cry obliging an actor to repeat a line or even a whole scene.



Wojciech Bogusławski

CHRONICLE OF THE LIFE OF W. BOGUSŁAWSKI

- 1757 Born (9 Apr.) in Glinno, near Poznań, son of Leopold Bogusławski (coat-of-arms: Świnka). His father was owner of Glinno and half of Sobótka, in the region of Kalisz.
- 1770 Enrols as a pupil of the Nowodworski School in Kraków, where he stays for three years.
- 1773 His father loses his estate (remaining titular owner until 1778). Bogusławski leaves Kraków, possibly continuing his schooling at a Piarist school in Warsaw.
- 1775 In Warsaw, joins a regiment of the Lithuanian Foot Guards as a cadet; in later years he would earn the rank of ensign.
- 1778 Resigns from the regiment. Joins the National Theatre. Makes his debut as actor and writer.
- 1781 Leaves for Lviv, where he performs at the Truskolaski Theatre.
- 1782 Returns to Warsaw.
- 1783 Takes over the management of the National Theatre as a private entrepreneur subsidized by the king. In his eighteen-month stint as director, he also gives guest performances in Dubno and Grodno.
- 1785 Leaves with some of the NT troupe for Vilnius, where he founds a permanent Polish theatre. Presumably out of favour with the king, he is unable to return to Warsaw. He works in Vilnius for five years; his troupe also gives guest performances in Dubno, Lviv and Grodno.
- 1790 Returns to Warsaw at the king's invitation. Back at the helm of the National Theatre, he soon achieves the pinnacle of success and renown.
- 1794 Stages his most famous work, the opera *Cud mniemany czyli Krakowiaczy i Górale* [The Supposed Miracle, or Cracovians and Highlanders], with music by Jan Stefani (1 Mar.). Drawn into an insurrectionary plot, when the insurrection is victorious, he works in the investigative branch before returning to the theatre. On the day the Praga district of Warsaw is stormed by Tsarist troops (4 Nov.) he flees to Zdanowice, near Jędrzejów, but before the year is out he makes his way to Lviv.
- 1795 Takes over the management of the Polish Theatre in Lviv, which he runs for four seasons.
- 1799 Returns to Warsaw. His third spell as director of the National Theatre, lasting continuously for fifteen seasons. During this time he gives guest performances in Poznań, Kalisz, Łowicz, Białystok, Kraków and Gdańsk. Initially working as a private entrepreneur, from 1810 he is subsidized by the Duchy of Warsaw.
- 1814 Resigns as director, staying on as an actor.
- 1820 Publication of the first of his *Dramatic Works*; in all, twelve volumes would appear.
- 1827 His last appearance as an actor.
- 1829 Dies at Nowolipki manor in Warsaw (23 July), buried in Powązki cemetery.



Karol Kurpiński

[...] In the hurly-burly of modern-day life we pay little heed to what occurred before us, in which we ourselves played no part. The past, even the none-too-distant past, belongs to history; science, although so important, we leave to those whose vocation it is to devote themselves to that alone, heedless of the fact that without a knowledge of it we can neither properly comprehend and evaluate the contemporary world nor, all the more so, form any conclusions or assumptions concerning the past. That which certain contemporary writers claim they would like to see introduced into drama was already discussed here in Poland and in part put into practice half a century ago. There was even a man who, through his talent and his work, marked by enthusiasm and years of self-sacrifice, rendered great service to Polish music, valued and rewarded in his day not only by his fellow countrymen but even by foreigners, and today forgotten by the younger generations and virtually unknown!

That man was Karol Kurpiński... It was he who, for over thirty years, carried on his shoulders the burden and fortunes of Polish opera; he trained singers that were, and remain even today, the pride of our theatre; in seeking the good of domestic music, he also worked to improve the theatre orchestra, renowned under his immediate direction for being capable of performing the greatest works by the contemporary masters with the utmost precision. Kurpiński was the first to offer his countrymen a school for piano playing and a course in harmony published for universal use; finally, he also contributed to the field of literature, for out of his desire to expand the common man's knowledge of music and introduce him to the world of musical technique, as well as developing his aesthetic tastes, Kurpiński was the first to undertake, at the risk of his own, hard-earned funds, the publication of a music periodical, namely the 'Tygodnik Muzyczny'. This first appeared in 1820, but was soon discontinued, to the great detriment of the common good [...] A proficient composer, expert teacher and incomparable leader of the orchestra, through his will, learning and counsel in all branches of the musical art applied to theatrical needs, his long stint at the helm brought such profound effects that even today,

in spite of the many changes that have occurred since he stood down, they still can be felt [...]

On 28 January this year, a number of musicians from the orchestra, former friends and colleagues of Kurpiński, having summoned the assistance of Studziński's vocal quartet, at 8 o'clock in the morning made their way to their ex-director's home to celebrate his name day and convey their undying gratitude for all his efforts over the years for the good of Polish music with a serenade. Moved to the quick by such tokens of remembrance and sympathy, the venerable old gentleman thanked them with tears of unfeigned joy, embracing each one of them in turn. Seeing this distinguished physiognomy, still most hale and hearty, who could have thought that so soon it would pale and expire at the implacable hand of death! The oft-recurring sore throat from which Kurpiński was already suffering quickly changed into a dreadful consumption, which broke and destroyed that strong constitution as a gale snaps the stems of flowers. Alas! These were the last strains of harmony that this excellent composer of so many musical works heard in his life [...]

In the evening of 18 September the news spread among musical artists of the death of the most senior and most deserving man among them in the field of Polish music. Although Karol Kurpiński had retired almost entirely from human company for the last fifteen years, although burdened for years and dogged by the illness that was to take his life, and considered by many to be near to his end, still the death of a man who, through many years of labour, had done so much for this country worthy of eternal posterity cannot be met with general indifference, especially when, like Kurpiński, he leaves behind so many admirers of his talent, among whom his pupils alone represent a numerous group [...]

M(aurycy) K(arasowski)

'Kronika Wiadomości Krajowych i Zagranicznych', 1857/45, 264-5

Karol Kurpiński, one of the leading figures in Polish musical culture during the early nineteenth century, has yet to be made the subject of a monographic study of his work as an operatic composer. One of the key reasons for this is unquestionably the fact that the picture of his oeuvre has come down to us incomplete, and possibly even deformed; in many cases, we have only fragments of operas, whilst others have disappeared altogether or left us only their overture. In a happier position is the music historian seeking to reconstruct the views which underlay Kurpiński's compositional work, defined the artistic and social ideology of this work and, as a bi-product, gave rise to a whole range of significant undertakings in his pedagogical and organisational activities. In this respect, all Kurpiński's more important statements, made public in the press or in separate publications, have been preserved. [...]

Karol Kurpiński's life, musical career and activities, which all helped to shape the worldview that he represents with regard to the Polish music of his times, are generally familiar. Born in 1785 in the little village of Włoszakowice, near Leszno, in the Wielkopolska region, as the son of an organist, he was linked to a musical milieu from his early childhood. As a young boy he had already mastered the organ to such a degree that he was able to work as an organist; around 1800, at the instigation of his uncles, the well-known musicians Roch and Jan Wański, he moved to the manor of Feliks Polanowski in eastern Małopolska, and there began his musical career, as second violin in an instrumental ensemble. It is there that he is also assumed to have become acquainted with a broad repertoire of classical music, and also with opera, both through the operatic works staged by the amateur troupe at the manor and also during his frequent visits to Lviv. In 1808 Kurpiński left the Polanowski estate. For two years he made his living by

giving lessons in the homes of the aristocracy, then in 1810 he moved to Warsaw, where he became director of the National Theatre's opera company. This was a post that he was to hold – for the first thirteen years jointly with Elsner, and then by himself – until 1840. The period of Kurpiński's most abundant operatic and publicistic work came in the years 1810–1820.

In 1820 he began to publish the first Polish music periodical, *Tygodnik Muzyczny*, the pages of which he filled almost single-handedly with articles of an aesthetic or historical nature and reviews of operas and concerts. Unfortunately, after a year and a half the *Tygodnik* was discontinued, due to a lack of subscriptions. In 1835 he founded a Singing School, attached to the Grand Theatre in Warsaw (this closed down after only five years). In 1823 he travelled for several months through the musical capitals of Germany, France, Italy and Austria, recording his impressions in a *Travel Diary*, which is an important source of our knowledge of his views on contemporary musical culture. He died in Warsaw in 1857.

To this information on the life of Kurpiński, commonly known and generally reiterated with no great changes by all his biographers, we should add a detail that has hitherto been overlooked, and is certainly not without significance in respect to the composer's mentality: from 1811, that is, almost as soon as he arrived in Warsaw, he was a member of a Masonic lodge. In his work on this subject, entitled *Wykaz polskich łóż wolnomularskich w latach 1738–1821* [A List of Polish Masonic Lodges in the years 1738–1821], Stanisław Małachowski-Łempicki includes the following note: 'Number 1867 Kurpiński Karol director of the national theatre and composer. Sixth degree. Active member of the Isis Temple (1811–12), Director of Harmony of the Great Polish National East (1819). Honorary member of

the lodges Astrea (1819) and Casimir the Great (1819–20)'.

We have no more information on how Kurpiński first came into contact with Polish Freemasonry. We only know that Masonic lodges at this time brought together representatives of all social classes and different nationalities, and above all many outstanding musicians. Freemasonry eroded, to a considerable extent, differences in wealth and social status, although these differences doubtless returned in everyday life. There is little doubt that the lodges exerted a certain influence over the social worldview of its members, and this is the likely source of Kurpiński's democratic and pacifist views.

The ideas of human fellowship, and of overcoming differences in class and nationality, that Kurpiński advocated may account for the occasional accusation that he held too liberal a stance with regard to his Russian comrades from the lodge, and was even allegedly rather servile in respect to Tsar Alexander. [...]

As a composer, Kurpiński won renown first and foremost with a series of operas written for the National Theatre in Warsaw.

All the sub-genres are represented here, from operetta through fantastical or fairy-tale opera to historical opera.

Listed below are Kurpiński's most important operas, in chronological order: *Dwie chatki* [Two Cottages], a one-act operetta; libretto by L.A. Dmuszewski (1811) *Pałac Lucyfera* [Lucifer's Palace], a four-act opera; libretto by A. Żółkowski (1811) *Ruiny Babilonu* [The Ruins of Babylon], a three-act melodrama; libretto by J. Pawłowski (1812) *Marcinowa w seraju* [Martin's Wife in the Seraglio], a one-act comic melodrama; libretto by W. Pąkalski (1812) *Jadwiga królowa Polski* [Hedwig, Queen of Poland], a three-act opera; text by J. U. Niemcewicz (1814)

Szarlatan czyli wskrzeszenie umarłych [The Charlatan, or Raising the Dead], a two-act opera; libretto by A. Żółkowski (1814)

Zabobon czyli Krakowiaczy i Górale (Nowe Krakowiaki) [Superstition, or Cracovians and Highlanders (New Cracovians)], a three-act dramatic entertainment with songs; libretto by J. N. Kamiński (1816)

Jan Kochanowski w Czarnym Lesie [Jan Kochanowski in the Black Forest], a two-act opera; libretto by J. U. Niemcewicz (1817)

Czaromysł, książę słowiański [Czaromysł. A Slavic Prince], a one-act opera; libretto by A. Żółkowski (1818)

Zamek na Czorsztynie czyli Bojomir i Wanda [The Castle at Czorsztyn, or Bojomir and Wanda], a two-act opera; libretto by J. W. Krasieński (1819)

Kalmora czyli Prawo ojcowskie Amerykanów [Kalmora, or the Paternal Right of the Americans], a two-act opera; text by K. Brodziński (1820)

Cecylia Piaseczyńska, a two-act opera; libretto by L. Dmuszewski (1829).

Apart from opera, relatively less significant in the Kurpiński oeuvre are vocal-instrumental works (a number of occasional cantatas, ten Masses, religious songs, patriotic songs and others) and instrumental works (the well-known programme work for orchestra '*Bitwa pod Mozhajskiem*' – *wielka symfonia bitwę wyobrażająca* [The Battle of Mozhaysk. Grand symphony evoking a battle], a clarinet concerto and a host of chamber music and piano works).

Karol Kurpiński also composed the first Polish ballet, *Wesele krakowskie w Ojcowie* [A Cracovian Wedding at Ojcow], to a libretto by J. Damse (1818) (editorial note, Grand Theatre).

Teresa Kuryłowicz
excerpts from a study published in:
'Poglądy na muzykę kompozytorów polskich doby przedchopinowskiej',
[The Musical Views of Polish Composers of the Pre-Chopin Era], PWM 1960

CHRONICLE OF THE LIFE AND WORKS OF K. KURPIŃSKI

- 1785 (6 Mar.) Baptism in Włoszakowice, near Leszno, of Karol Kazimierz Kurpiński, son of the local organist Marcin and Franciszka.
- 1797 The twelve-year-old Karol becomes organist in Sarnów, where he first comes into contact with an amateur orchestra performing symphonic works in the church.
- 1800 Karol Kurpiński leaves for eastern Małopolska, where he remains for ten years as a member of a manorial ensemble and, towards the end of his stay, master of music. He becomes closely acquainted with operatic music through amateur productions at the manor and professional shows at a theatre in Lviv.
- 1808 His first operatic work (probably never staged), the one-act lyrical scene *Pigmalion*.
- 1810 Kurpiński leaves for Warsaw, initially as a private music teacher. He is soon appointed joint director (alongside Elsner) of opera at the National Theatre.
- 1811 His first premiered stage work, *Dwie chatki* [Two Cottages]. In December, the premiere of his first four-act opera, *Pałac Lucyfera* [Lucifer's Palace].
- 1814 (23 Dec.) Premiere of *Jadwiga, Królowa Polski* [Hedwig, Queen of Poland], the first Polish grand historical opera.
- 1816 *Nowe Krakowiaki* [New Cracovians], to a libretto by J. N. Kamiński, Kurpiński's most popular opera, premiered on 16 June. Published around the same time are J. U. Niemcewicz's *Śpiewy historyczne* [Historical Songs], including six songs with music by Kurpiński.
- 1819 (11 May) During a performance of *Zamek na Czorsztynie* [The Castle at Czorsztyn], Kurpiński receives a gold medal minted in his honour and a diploma in recognition of his compositional work. In the same year he publishes his first theoretical work, *Wykład systematyczny zasad muzyki na klawikord* [A Systematic Exposition of the Principles of Music for Clavichord].
- 1820 Kurpiński begins to publish the *Tygodnik Muzyczny* – the first Polish music periodical.
- 1823 Kurpiński leaves on a six-month trip around Europe. On 1 July, on Elsner's resignation, he becomes sole director of the opera.
- 1829 (31 May) Premiere of his last opera, *Cecylia Piaseczyńska*.
- 1830 Kurpiński conducts the first performance of Fryderyk Chopin's Piano Concerto in F minor. In the autumn he secretly produces Auber's opera *Masaniello, ou La muette de Portici*. A year later he would compose *Warszawianka* [La Varsovienne].
- 1840 After thirty years' work, Kurpiński resigns as director of the opera. The following year, the Singing School founded by Kurpiński in 1835, attached to the Grand Theatre, is closed.
- 1844 Kurpiński publishes his *Zasady harmonii wykładane sposobem lekcji dla lubowników muzyki* [The Principles of Harmony Set Forth by Way of Reading for Lovers of Music].
- 1857 (18 Sept.) Karol Kurpiński dies in Warsaw.

Tadeusz Strumiłło

from 'Uwertury Kurpińskiego' [The Overtures of Kurpiński], PWM 1954

AN EIGHTEENTH-CENTURY MUSICAL

I freely admit that the proposal to write an operatic libretto styled on the eighteenth-century came as quite a shock. Up to now, I had written almost exclusively songs in a contemporary idiom, often making use of jargonistic stock phrases. And if I did consider a larger form, it was above all the modern-day musical, where the action would unfold through dynamic musical monologues, dialogues and ensembles, and which would launch a couple of sing-along 'hits'. So if the idea of writing this libretto intrigued me and induced me to take part in the project, it was primarily because I saw an opportunity to create a musical – that is, I apologize, a respectable eighteenth-century opera written as a musical. After all, the classic musical is generally an adaptation of some well-known drama, such as *West Side Story* (*Romeo and Juliet*), *My Fair Lady* (*Pygmalion*) or *Hello Dolly* (*The Matchmaker*).

The viewer, already acquainted with the plot, is entertained by the new way of telling it – a form involving the specific use of musical language. In our case, it is a musical adaptation of Wojciech Bogusławski's well-known

comedy *Henry VI at the Hunt* [*Henryk VI na łowach*]. And this idea, originally proposed by Kazimierz Dejmek, turned out to be unusually felicitous. While working on the libretto, I sometimes wondered at the remarkable convergence between certain scenes in *Henry* and the music of Karol Kurpiński.

The question arises as to whether the way in which the plot of *Henry VI at the Hunt* is related here is indeed that of a musical. In my understanding, the basic technique used in musicals is that the action is carried by the songs and musical numbers, whereas in traditional opera the weight of the action lies on the recitative. In writing this libretto, of course, I was unable to avoid recitative altogether, but I sought to reduce it to the bare minimum, condensing the action in the arias, duets, trios and ensembles, just as in a musical. Whether I have succeeded or not, you will judge for yourselves. As I see it, scenes such as the encounter between the Gamekeepers and the Lords in the forest or the King's visit to Cockle's cottage are musical-style scenes, since the music flows there without any interruption from recitatives, and very lively action is played

out in the music. I also think that it is an attempt at a modern-day approach to musical-textual form, and the fact that the characters employ archaic language and that the music is from the eighteenth-century is of no significance here whatever.

I would like to draw attention at this point to one further aspect. In writing the libretto to pre-existing classical music I decided to avoid, as far as possible, melismata and fioriture – that drawing-out to infinity of particular syllables – unless it served some intended effect (e.g. in a coloratura aria or when the Lord draws out the word 'hultaju' in the scene with Cockle). In most other cases I tried to fill the musical phrase – at times quite complex – entirely with text. This procedure seems to have given some quite amusing effects and has helped to make scenes more dynamic.

And one more thing. I readily admit that the adoption of the formal tenets referred to above determined the choice of the simplest possible language, almost convergent with our modern-day idiom.

I have made no attempt to flabbergast listeners with sophisticated phrases from

a dictionary of eighteenth-century Polish. I have sought only to avoid such expressions which would jar in that idiom and which Bogusławski would certainly not have used. Still, a leopard cannot change its spots. I remember, for example, how in one of the early versions of the libretto I unwittingly placed on the lips of one of the Lords the slangish phrase 'nieźle mi dano w kość' ['I've really been put through the mill']. In correcting these slips, I was helped enormously by Professor Julian Lewański, for which I am hugely grateful.

To return to comparisons with the genre of the musical, I would like to refer back to what I said at the beginning of these reflections, that a good musical must have a couple of 'hits' for people to sing. Well, that is one thing of which I can rest assured in the case of *Henry VI at the Hunt*, as in my opinion the music of Karol Kurpiński that you will hear is filled with hits – each one more beautiful than the last.

Wojciech Młynarski



The premiere of the opera *Henry VI at the Hunt* [*Henryk VI na łowach*], with music by Karol Kurpiński to a libretto by Wojciech Młynarski (after Wojciech Bogusławski) took place at the Grand Theatre in Łódź in 1972.

The Warsaw Chamber Opera production is the second staging of this work.

The WCO management is most grateful to the Grand Theatre in Łódź for the loan of valuable archive material relating to the premiere and for consenting to its publication.

WARSZAWSKA OPERA KAMERALNA / WARSAW CHAMBER OPERA

Nowogrodzka 49, 00-695 Warszawa

www.operakameralna.pl

Dyrektor Naczelny i Artystyczny / Managing and Artistic Director

Stefan Sutkowski

Zastępca Dyrektora Naczelnego i Artystycznego / Deputy Managing and Artistic Director

Edward Pałłasz

Zastępca Dyrektora Naczelnego / Deputy Managing Director

Krzysztof Kur

kur@operakameralna.pl

Kierownik Techniczny / General Technical Manager

Marlena Skoneczko

Sekretariat Dyrekcji / Opera Management Office

Zofia Kielmas

tel. (022) 628 30 96 fax (022) 627 22 12

Kierownik Działu Organizacji Widowni / Audience Services Manager

Joanna Ogrodowczyk

tickets@operakameralna.pl

tel/fax (022) 625 75 10

Rezerwacja i sprzedaż biletów / Sales and reservations

Kasa Warszawskiej Opery Kameralnej / Warsaw Chamber Opera Box Office

Al. Solidarności 76b, tel. 831-22-40, tickets@operakameralna.pl

czynna codziennie w godz. 9.00 – 19.00 / open daily 9.00 a.m. – 7.00 p.m.

Wydawca / Publisher

Warszawska Opera Kameralna / Warsaw Chamber Opera

Przygotowanie materiałów / Preparation of material

Zofia Mossakowska

Tłumaczenie / Translated by

John Comber

Projekt okładki i opracowanie graficzne / Cover and graphic design

Zofia Milewska

ISBN 83-89961-28-8

Opracowanie techniczne i skład / Typesetting

Studio Rzeczy Pospolite

Al. Jerozolimskie 107, 02-011 Warszawa

Druk / Printed by

Agencja Reklamowo-Wydawnicza A.Grzegorzcyk

ul. Kutrzeby 15, Babice Stare



WARSZAWSKA
OPERA
PAŁAC