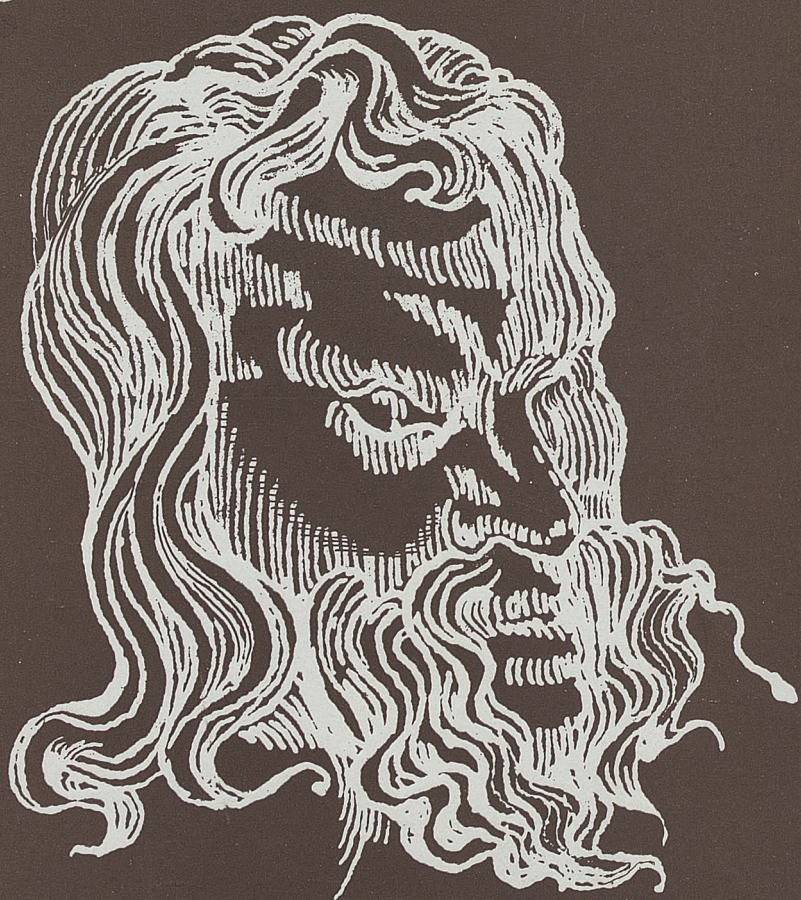


1972/83

HENRYK VI
NA ŁOWACH

MIEŹSKI TE
ATR MUZY
w CZNY
KRAKOWIE
6



Dyrektor i kierownik artystyczny

ARKADIUSZ BASZTON

Zastępca

ALEKSANDER SZYMANEK



WOJCIECH BOGUSŁAWSKI...

Spośród luminarzy polskiego teatru Wojciech Bogusławski odegrał rolę bodaj najważniejszą. Pozycję tę zawdzięcza w równej mierze całokształtowi swej działalności na scenie Teatru Narodowego i związanej z tym twórczości literackiej jak i postępowym poczynaniom politycznym i społecznym w najbardziej przełomowym okresie dziejów narodowych.

Urodzony 9. IV. 1757 r. w Glinnie pod Poznaniem w ubożej rodzinie szlacheckiej oddany został na wychowanie do warszawskiego Konwentu Pijarów, po czym w latach 1770—73 przebywał w Szkołach Nowodworskich w Krakowie. Po ostatecznej utracie — w wyniku I rozbioru — majątku przez ojca pozostał Bogusławski jeszcze rok na krakowskim dworze Kajetana Sołtyka dla nabrania ogłady, lecz już w roku 1775 wstąpił do kadetów gwardii pieszej litewskiej w Warszawie. Zniechęcony brakiem awansu — po 3-ch latach dosłużył się zaledwie stopnia podchorążego — porzucił służbę wojskową i rok 1778 zastał go już w warszawskich zespołach teatralnych Montbruna, Bizestiego i na scenie Teatru Narodowego. Od tej chwili nie rozstawał się już Bogusławski ze sceną. Wyjechał do Lwowa gdzie w latach 1780—82 występował w teatrze Truskolaskich, po czym znów powrócił do Warszawy. Tu odniósł pierwszy ważniejszy, gdyż podwójny sukces — jako tłumacz opery Paisiella „Frascatana” oraz wykonawca czołowej partii wokalne w tejże.

Był już w tym czasie dla stolicy artystą na tyle znanym i uznanym, by objąć dyrekcję Teatru Narodowego. Sprawował ją po raz pierwszy w latach 1783—85 wzbogacając scenę narodową nie tylko swą indywidualnością aktorską lecz także, a może przede wszystkim — intensywną działalnością literacką, co przy konkurencji wielu scen obcych nabierało pierwszorzędного znaczenia. Na 64 pozycje repertuarowe Teatru Narodowego aż 30 wyszło spod pióra jego dyrektora.

Przypuszczalnie niełaska Stanisława Augusta sprawiła, iż Bogusławski musiał opuścić Warszawę na lat 5, które spędził głównie na scenach Wilna i Grodna, po czym — po warszawskich występach zespołu wileńskiego — został wezwany przez króla do ponownego objęcia kierownictwa Teatrem Narodowym. Moment ten okazał się zwrotnym w twórczości Bogusławskiego. W dotychczasowej bowiem jego działalności dominował, rzecz można, ton rozrywkowy. Scenicznie utalentowany wszechstronnie, obdarzony ładnym niskim głosem występował Bogusławski często i chętnie — poza repertuarem dramatycznym — w operach komicznych, kreując role charakterystyczne. Nieprzeciętna uroda, dowcip oraz wdzięk osobisty sprawiły, iż w tym właśnie gatunku scenicznym stał się ulubieńcem publiczności, a idąca w ślad za tym popularność satysfakcjonowała go artystycznie przez wiele lat. Dopiero klimat roku 1790, roku nadziei na odrodzenie wielkości Polski, rozbudził w Bogusławskim potrzebę dokonań znacznie większych. Zapragnął włączyć siebie jako aktora, swoje pióro oraz kierowaną przez siebie scenę w nurt działań mających niebawem przynieść krajowi Konstytucję 3 Maja. I faktycznie, Teatr Narodowy stał się pod jego kierownictwem jednym z mocniejszych ogniw obozu reform, wspierając tematyką wystawianych sztuk postępowe dążenia działaczy i polityków.

Repertuar wypełniał głównie sam Bogusławski tłumacząc i adaptując — prawie że do potrzeb chwili — utwory obce, głównie francuskie. W sukurs przychodzili mu Julian Ursyn Niemcewicz, Józef Wybicki, Franciszek Zabłocki.

Moment uchwalenia Konstytucji 3 Maja poprzedził Bogusławski wystawieniem *Powrotu Posła Niemcewicza*, zaś dzień jej ogłoszenia uczcił *Dowodem wdzięczności narodu*. Używając przeniósł scenicznych i historycznych zwałczal ze sceny przesady klasowe (*Lanassa*) i popierał reformatorskie dążenia Stanisława Augusta (*Kazimierz Wielki*). A gdy S. Potocki, F. K. Branicki i S. Rzewuski zawiązali wspólnie z innymi Konfederację Targowicką, stwarzając Katarzynie II nader wygodne uzasadnienie dla przyszłej interwencji zbrojnej — Bogusławski już w styczniu 1792 r. odpowiedział ze sceny przeróbką utworu francuskiego dokonaną przez Zabłockiego pod jakże znamienitym wówczas tytułem *Rokoszenie*. Warszawa nie miała cienia wątpliwości, o jakich rokoszach chodziło. Podobnie przejrzysta była aluzyjność *Kazimierza Wielkiego*, którego premiera odbyła się 3 Maja 1792 r. w pierwszą rocznicę uchwalenia Konstytucji.

Kraj miał jednakże dopiero zebrać gorzki owoc dzieła Targowicy: ambasador Bułhakow zapowiedział wkroczenie wojsk Katarzyny, która — po

zwycięskim zakończeniu wojny z Turcją — mogła już rozpocząć zbrojne dzieło „odrodzenia się Rzeczypospolitej”. Warszawa wrzała; spontaniczne przygotowania do walki wspierane były niespotykaną ofiarnością wszystkich warstw społeczeństwa. Składano pieniądze, broń rodzinną i kosztowności. Bogusławski przeznaczył wtedy na obronę cały dochód z *Rokoszan* — 12 tys. złotych polskich. Ostateczny wynik walki — mimo kilku zwycięstw (pod Zieleńcami i Dubienką) był rzecz jasna przesądzony. Ciosem o wiele boleśniejszym od klęsk militarnych była wszakże zdrada króla, który wspólnie z większością ministrów przystąpił do Targowicy. Dalej wypadki potoczyły się już nader szybko: zaniechano dalszego oporu, rządy przejęli targowiczanie, garnizon rosyjski rozgościł w Warszawie na dobre.

...I „HENRYK VI NA ŁOWACH”

Tej to właśnie wiosny klęsk i rozczarowań wziął Bogusławski na warsztat francuską wersję jednoaktowej komedii angielskiej Roberta Dodsley’a *Henryk VI na łowach*. Odbiegł jednak znacznie od pierwowzoru: rozbudował wątki fabularne, stworzył nowe postacie (np. sługusa Lurwella), wyostrzył krytykę antymagnacką, a całość nasycił swoistą filozofią życiową nacechowaną — mimo przeżytych świeżo klęsk i rozczarowań — stoicyzmem, oraz wiarą w celowość walki o szlachetność, sprawiedliwość społeczną i dobro. Postawę taką zaprezentował już Bogusławski uprzednio w roku 1790 w komedii *Taczka occiarza*, w której kreował postać tytułową Starego Dominika, człowieka biednego, nieufnego wobec możnych posiadających władzę, wpływy i pieniądze. Znad taczki stanowiącej cały jego majątek Dominik — Bogusławski śpiewał:

„patrzcie bogacze świata,
jak mało człeku potrzeba
kochania w młode lata
na starość kawał chleba...”

W *Henryku VI na łowach* rolę wyraziiciela społecznych i filozoficznych poglądów autora spełnia strażnik lasów królewskich — Ferdynad Kokł. Również i ton jego kwintesencjonalnej piosenki:

„...W świątynie, w miasta, we dwory
wszędzie niesłuszność się wkrada
intryga idzie do góry
a zasługa upada...”

nie należał do optymistycznych.

Nastąpiła tu jednak rzecz zaskakująca: w zakończeniu sztuki król dokonuje swoistego sądu nad stanami — sprawiedliwie nagradza prawość prostego Kokła, rekompensuje krzywdy młynarzowej córki Betsy, a potępia występki magnata lorda Rydynga. Jeszcze raz dał więc Bogusławski wyraz swej ufności w prawość króla Stanisława, przypominając taktownie acz niedwuznacznie, czego naród od króla oczekuje. Wyraźnie zaatakował magnatów — milordów. To im — po zdradzie targowickiej — postawił zarzut politycznej amoralności: „Quid leges sine moribus?”. I tym właśnie uderzył Bogusławski w ton, którego oczekiwała Warszawa. Publiczność przyjęła *Henryka VI* entuzjastycznie odczytując bezbłędnie wszystkie historyczne i ko-

stiumowe przenośnie. Po premierze, która odbyła się 8 września 1792 Jan Dembowski w liście do Ignacego Potockiego donosił: „Każda scena ma w sobie alegorią wiele znaczącą... Osobliwie kiedy król milordowi wyrzuca: „czy na to ten oręż przodkowie otrzymali w darze od ojczyzny, żebyś krew rodaków przelewał etc.” — sześć razy Owsieński, rolę króla prezentujący, musiał powtarzać”.

W obozie Targowicy zawrzało z oburzenia. Nie mając jeszcze dość siły, a może odwagi, na usunięcie Bogusławskiego z teatru, postanowili targowiczanie już po drugim przedstawieniu *Henryka* by „... ta komedia więcej grana nie była i przez druk do znajomości publicznej nie wyszła.” Decyzja ta wywołała w Warszawie oburzenie tak powszechne, poparte w dodatku przez oficerów rosyjskich obecnych na premierze, że targowiczanie poczuli się zmuszeni ostudzić swe zapędy. Komendant Warszawy Piotr Ożarowski przesłuchał wprawdzie Bogusławskiego, lecz „...przejrzawszy komedię wydał zaświadczenie, jako sprzyja wolności i prawom człowieka. Chciał mieć wiadomym autora — śmiało przyznał się Bogusławski, że ją tłumaczył dawałszy wiele swych rzeczy...”

Nazajutrz po przesłuchaniu, 13-go września Bogusławski — „dla zaspokojenia wielkiej liczby osób dowiadujących się co moment o wyroku” — zawiadomił afiszami o wznowieniu *Henryka VI* i Ferdynand Kokl zaśpiewał wieczorem w teatrze swą piosnkę z drażniącym sumienia refrenem „...wszędzie niesłuszność się ukrada, intryga idzie do góry, a zasługa upada”. Na widowni — podobnie jak na premierze — „zrobiły się partia wygwizdania i druga oklasków. Ludność nadzwyczajna. Nim zasłonę usunięto, najpierwsi Moskale „brawo, brawo” krzyczeć zaczęli; długo klaskano za każdym razem fora (bis) po kilkakroć powtarzano. ...Głośno publiczność o druk wołała tej sztuce; stanie się za dość i już wybijają *Henryka VI* w prasach wszystkich... Partia gwizdów umilkła. Byłem na teatrze, a czując uwielbienie dla autora i prawdy, kaducznikiem sobie dłonie od klaskania potłukł” — kończy swą relację Dembowski. Podtrzymywał — jak widać — Bogusławski tą sztuką wiarę ludzi w możliwość zmian i odnowy i ten właśnie moment zdecydował, że stał się *Henryk VI* niezwykle ważnym ogniwem w patriotycznym dziele krzepienia ducha narodu, który wszystko co najgorsze, miał przecież dopiero przed sobą.

Chociaż nie najważniejszy artystycznie, ten właśnie utwór pozostał Bogusławskiemu do końca osobiście najbliższy, mimo tylu innych nie mniejszych przecież dokonań aktorskich i literackich. Już bowiem rok następny przyniósł przekład i realizację sceniczną *Szkoły obmowy* R. B. Sheridana, a także polską wersję opery *Axur, król Ormus* A. Salieriego, co stało się wydarzeniem sezonu.

Najsławniejsze swoje dzieło operę *Cud mnieman*, czyli *Krakowiacy i Górale* z muzyką J. Stefaniego wystawił Bogusławski tuż przed wybuchem Powstania Kościuszkowskiego (premiera 1. III. 1794). Nie ograniczał jednakże teraz swej działalności do „teatru walczącego”, którego — według słów Leona Schillera — był pierwszym apostołem. Zaangażowany bezpośrednio w przygotowanie *Insurekcji* działał czynnie w pracach komisji śledczej, tzw. Deputacji Indagacyjnej. Nic więc dziwnego,

że w obliczu klęski schronił się w Zdanowicach pod Jędrzejowem, lecz jeszcze pod koniec roku 1794 wyjechał do Lwowa, gdzie przez 4 lata kierował teatrem polskim i niemieckim, zbudował monumentalną (na 3 tys. widzów) scenę letnią w Ogrodzie Jabłonowskich, występował jako aktor i — jak zawsze — pisał. Z okresu tego pochodzi tłumaczenie i adaptacja sceniczna *Hamleta* (1797).

Zrujnowany materialnie powraca w roku 1799 do Warszawy. Po raz trzeci obejmuje kierownictwo sceny narodowej, dodając do dawnej pasji twórczej dojrzałość artystyczną i polityczne doświadczenie. Ze sceny pragnie przemawiać szerzej: inicjuje występy gościnne w Białymstoku, Gdańsku, Łowiczu, Kaliszu, Krakowie, Poznaniu. Pragnąc dopomóc rodzimej twórczości dramatycznej zorganizował w roku 1803 — pod egidą Towarzystwa Przyjaciół Nauk — pierwszy konkurs na polski utwór sceniczny. Pełen inicjatywy w różnych dziedzinach nie umiał sobie tylko poradzić z sytuacją finansową prowadzonej przez siebie sceny. Zadłużonemu po uszy przyszła z pomocą utworzona w roku 1810 Dyrekcja Rządowa Teatrów, wyznaczając stałą subwencję roczną.

W rok później jeszcze jedno z wielkich marzeń Bogusławskiego doczekało się realizacji: w Warszawie powstała Szkoła Dramatyczna przygotowująca aktorów dla coraz liczniejszych w kraju scen polskich. Wyposażył ją Bogusławski w podręcznik zatytułowany *Dramaturgia czyli nauka sztuki scenicznej* zawierający całokształt jego poglądów i wiedzy o teatrze.

W roku 1814, ze 180 tys. długów, zrezygnował Bogusławski z dyrektorskiego stanowiska pozostając w zespole jako aktor. Ale „wielkie sprawy teatru” zaprzętały go nadal: zabiegał o zakup parceli pod budowę gmachu teatralnego, doczekał także położenia w roku 1825 kamienia węgielnego pod jego budowę, a wśród pamiątek zakopanych w skrzyni z ciosu znalazł się komplet jego *Dzieł Dramatycznych* wydanych 2 lata wcześniej. Ze sceną nie rozstawał się nadal: grał dużo — od szekspirowskich dramatów po komedie Montpeliera. Pojawiał się na scenie także w ulubionej roli Kokla. Upadła Rzeczpospolita, zmieniali się okupanci, odżywały i padały nadzieje związane z Napoleonem, a Bogusławski raz rzadziej to znów częściej pojawiał się na scenie jako prosty strażnik lasów królewskich Ferdynad Kokl, rozważając cierpko dziwne światła i losu ludzkiego koleje. Po raz ostatni wystąpił w tej roli 8 listopada 1825 r. Później *Henryk VI* popadł w zapomnienie. Jeśli pojawiał się w teatrach, to rzadko i bez powodzenia. Dopiero współcześnie sztuka ta doczekała się renesansu zapoczątkowanego inscenizacją wrocławską w r. 1950, po której przyszło wiele adaptacji w różnych miastach, także w Krakowie. Został więc *Henryk VI* współcześnie na nowo odkryty i jak gdyby na nowo odczytany. I nic w tym dziwnego, bowiem — jeśli wierzyć Marii Dąbrowskiej — „...ilość prawd, którymi żyje ludzkość, jest w gruncie rzeczy ograniczona. Mądrość, a niekiedy wielkość polega na powtórzeniu ich kiedy popadają w zapomnienie i na wygłoszeniu ich w tonacji, na którą są nastawione uszy epoki.”

ALEKSANDER SZYMANEK

muzyka
KAROL KURPIŃSKI
opracowanie muzyczne
JERZY DOBRZAŃSKI

inscenizacja i reżyseria
KAZIMIERZ DĘJMEK

kierownictwo muzyczne
ARKADIUSZ BASZTON

scenografia
ANDRZEJ MAJEWSKI

libretto
WOJCIECH MŁYŃSKI
według
WOJCIECHA BOGUSŁAWSKIEGO

kierownictwo chóru
ZBIGNIEW TOFFEL

współpraca reżyserska
TERESA SIECZKOWA

współpraca scenograficzna
HALINA KORYTOWSKA

KAROL KURPIŃSKI

W dziejach polskiej opery doby przedmoniuszkowskiej KAROL KURPIŃSKI (1785—1857) jest jej najważniejszym przedstawicielem. I choć w swej twórczości operowej nie uzyskał może klasycznych wyzyna, to jednak wytyczył operze polskiej drogi rozwojowe. Posługując się ludowymi melodiami potrafił swoim talentem stworzyć swoisty typ stylizacji folkloru muzycznego, a w tym samym utrzymać narodowy charakter sceny warszawskiej. Z Kurpińskim łączą się też powstanie i rozwój polskiej opery historycznej (*Jadwiga królowa polska* — 1814 r., tekst J. U. Niemcewicza). Jego opera *Zabobon czyli Krakowiacy i Górale* zwana też *Nowe Krakowiaki* (1816) to obok Moniuszkowskiej *Halki* — naczelna opera narodowa, której melodiami nie na próżno zachwycił się Chopin fantazjując na jej temat na swoich koncertach. Przez trzydzieści lat (od 1810) działał Kurpiński jako dyrygent opery warszawskiej, w tym 16 lat jako jej samodzielny dyrektor (od 1824). Narzucając zespołowi żelazną dyscyplinę artystyczną potrafił podnieść i utrzymać wysoki poziom opery przez wiele lat, zaznając społeczność polską z operami Mozarta, Rossiniego, Webera, Aubera, Belliniego, Donizettego i innych. To też nie bez satysfakcji stwierdził w swym *Dzienniku podróży* kiedy w roku 1823 jeżdżąc po Europie zwiedzał teatry zagraniczne, że niejednokrotnie teatr warszawski przewyższał obsadą aktorską i zdyscyplinowaną orkiestrą poziom tamtych przedstawień operowych. Trafnie i krótko scharakteryzował działalność Kurpińskiego na gruncie opery współczesny jemu pierwszy polski muzykograf Maurycy Karasowski pisząc: „On to przez trzydzieści lat przeszło dźwięgał na swych barkach brzemień i losy polskiej opery, on kształcił i formował śpiewaków, jakimi dawniej i dotychczas chlubi się nasza scena, on także troskliwy o dobro miejscowej muzyki, pracował nad udoskonaleniem teatralnej orkiestry, zostając przez takież przeciąg czasu pod jego bezpośrednią dyрекcją, że była w stanie największe utwory tegoczesnych mistrzów z zupełną dokładnością wykonać.”

Po wycofaniu się Kurpińskiego z teatru w roku 1840 nic doniosłego do chwili wystąpienia Moniuszki nie pojawiło się na scenie warszawskiej.

Karol Kurpiński urodził się w 1785 roku we Włoszakowicach koło Leszna Wlkp. Ochrzczony 6 marca jako syn Marcina organisty tamtejszego kościoła parafialnego i Franciszki Wańskiej pochodzącej z rodziny słynnych muzyków wielkopolskich. Od najmłodszych lat wykazywał zdolności muzyczne odziedziczone po rodzicach. Jedynym nauczycielem Kurpińskiego w grze na skrzypcach i organach był prawdopodobnie jego ojciec. W roku 1797 w wieku lat 12 objął posadę organisty w kościele parafialnym w Sarnowie koło Rawicza, gdzie proboszczem był jego wuj Karol Wański. I byłby może całe życie tkwił Kurpiński przy pulpicie sarnowskich czy włoszakowickich organów, gdyby nie przyjazd w roku 1800 dwóch jego wujów Rocha i Jana Wańskich, znanych już wówczas muzyków, z których drugi był w dodatku kompozytorem kilku symfonii. Obaj Wańscy byli muzykami w orkiestrze starosty Feliksa Polanowskiego w Moszko-

wie koło Lwowa. Wracając z rodzinnych stron Roch Wański zabrał ze sobą utalentowanego siostrzeńca lokując go jako drugiego skrzypka w tamtejszym zespole. Odtąd samouk zdany jedynie na dokształcanie się u ojca wiejskiego organisty, zetknął się z nowym dlań światem dworskiego muzykowania. Osiem lat praktyki w orkiestrze, oraz samodzielne studiowanie partytur arcydzieł muzyki europejskiej i słuchanie dzięki życzliwości swego chlebodawcy Polanowskiego koncertów i oper we Lwowie — oto cała szkoła muzyczna Kurpińskiego, który już gruntowniejszego wykształcenia nie otrzymał. Pozwoliła mu jednak ona opanować tajniki sztuki kompozytorskiej i sprostać doskonale technicznie wykształconemu Józefowi Elsnerowi, swemu rywalowi na gruncie opery warszawskiej. Po śmierci Polanowskiego i rozwiązaniu orkiestry (1808) przeniósł się Kurpiński do Lwowa, gdzie przybywał w domu Rastawieckich jako nauczyciel muzyki, angażując się także jako skrzypek w lwowskich amatorskich kwartetach smyczkowych.

Z początkiem lutego 1810 roku przybył Kurpiński do Warszawy. Dzięki rekomendacji ówczesnego dyrygenta opery Józefa Elsnera i słynnego wówczas basa operowego Jana Szczurowskiego, został Kurpiński zaangażowany od 1 lipca na stanowisko drugiego obok Elsnera dyrygenta opery Teatru Narodowego. Przyjmując do pracy Kurpińskiego nigdy by Wojciech Bogusławski nie przypuszczał, że ten nieznany 25 letni muzyk będzie kompozytorem tylu polskich oper, a potomni nazwą go polskim Rossinim. Jako dyrygent wystąpił Kurpiński przed publicznością warszawską po raz pierwszy 5 sierpnia 1810 roku. Wystąpieniem tym zaczął Kurpiński swoją 30-letnią działalność dyrygencką w Teatrze Narodowym.

Jako kompozytor muzyki dramatycznej zaprezentował się Kurpiński warszawskiej publiczności 26 maja 1811 roku, wystawiając w Teatrze Narodowym swą pierwszą operę pt. *Dwie chatki* do libretta Ludwika Adama Dmuszewskiego — dramaturga, aktora i autora wielu sztuk teatralnych cieszących się dużym powodzeniem. Publiczność warszawska bardzo ciepło przyjęła dzieło młodego kompozytora jak wyraźnie podała „Gazeta Warszawska” z dn. 28.V. nr 43: „...przyznać należy że J. Pan Kurpiński okazał w zrobionej przez siebie do tej sztuki muzyce niepospolity talent i gust prawdziwie włoski. Dlatego też tak znawcy jak i miłośnicy muzyki oddali mu hucznemi oklaskami w ciągu sztuki i na końcu należną pochwałę.” Udały ten debiut stał się dla Kurpińskiego ważnym startem życiowym. Zaczynał się on powoli liczyć w towarzystwie warszawskim, nawiązując kontakty z wybitnymi ludźmi jakich nie brakowało w ówczesnej Warszawie. Również datująca się od roku 1811 przynależność Kurpińskiego do loży masonskiej, która jednoczyła w sobie w tym czasie przedstawicieli wszystkich klas społecznych nie mała mu w tym pomóc.

Jednak sławę kompozytorską Kurpińskiemu ugruntowała dopiero następna opera *Pałac Lucypere* z tekstem Alojzego Fortunata Żółkowskiego — aktora scen warszawskich, popularnego w rolach komediowych — wystawiona na scenie Teatru Narodowego 9 listopada 1811 roku. Jej partyturę wraz z librettem przetłumaczonym na język niemiecki

zabrał ze sobą do Dreżna, aby ją tam wystawić — król saski i książę warszawski Fryderyk August, obdarzywszy za to kompozytora złotym pierścieniem.

Oprócz wspomnianych już oper dużą popularnością cieszyła się opera *Zamek na Czorsztynie*, wystawiona w Warszawie 5 marca 1819 roku z tekstem Józefa Wawrzyńca Krasińskiego, utrzymująca się na scenach polskich do dzisiaj. Miarą popularności *Zamku na Czorsztynie* jest duża ilość wydań różnych jej fragmentów. Szczególnie miłym dowodem hołdu dla Kurpińskiego stała się wiązanka melodii pt. *Wspomnienia z opery Zamek na Czorsztynie* ułożona na fortepian przez Stanisława Moniuszkę. Stosunek bowiem Moniuszki do Kurpińskiego był nacechowany wielkim pietyzmem dla jego twórczości, choć osobiście się nie znali. Również Kurpiński cenił twórczość Moniuszki i widział w nim materiał na wielkiego i dramatycznego kompozytora. Publicznym dowodem uznania społeczeństwa polskiego dla twórczości i zasług Kurpińskiego był fakt wybicia złotego medalu na jego cześć z jego podobizną i napisem: *Za piękne twory harmonii — rodacy*, który wraz z dyplomem uznania podpisanym przez wybitne osobistości wręczono mu w Teatrze Narodowym 11.V.1819 podczas kolejnego wystawienia *Zamku na Czorsztynie* tegoż roku reskryptem cesarza Aleksandra I z dn. 23 XI mianowany zostaje Kurpiński „Mistrzem Kapeli Dworu Królestwa Polskiego”. Oprócz muzyki do 24 sztuk scenicznych napisał Kurpiński 4 balety, z których *Wesele krakowskie w Ojcowie* (napisane wspólnie z J. Damse—1823) stanowi pierwszy balet narodowy, oparty całkowicie na motywach ludowych wsi podkrakowskiej.

Twórczość pieśniarską Kurpińskiego, oprócz 6 pieśni do tekstów ze *Śpiewów historycznych* J. U. Niemcewicza, reprezentują głównie kompozycje z czasów powstania listopadowego z poryjającą swoim rozmachem melodyjnym *Warszawianką* — naszym hymnem narodowym z 1831 roku na czele.

Twórczość instrumentalną Kurpińskiego oprócz jednej symfonii programowej *Wielka symfonia bitwę wyobrażająca*, *Koncertu* na klarnet z orkiestrą, reprezentuje kilkadziesiąt polonezów i innych drobnych kompozycji.

Pelen pomysłów i energii starał się Kurpiński jako budowniczy naszej kultury muzycznej o wypełnienie wszelkich w niej braków pisząc także 3 podręczniki do nauki muzyki w tym gry na fortepian (*Wykład systematyczny zasad muzyki na klawikord*—1818) który doczekał się aż 5 wydań.

W latach 1820—21 wydawał pierwsze polskie czasopismo poświęcone muzyce pt. „Tygodnik Muzyczny” przeznaczone dla szerokiego kręgu miłośników muzyki, w którym także drukował Kurpiński cenne swoje artykuły.

W roku 1835 założył Kurpiński *Szkołę Śpiewu* przy *Teatrze Wielkim* (tak zwano po Powstaniu Listopadowym oficjalnie Teatr Narodowy), która choć w części zastępowała zlikwidowane po Powstaniu Listopadowym Konserwatorium Warszawskie. W drugim roku istnienia prowadzonej przez siebie Szkoły wystawił Kurpiński wyłącznie siłami uczniów operę Rossiniego *Włoszka w Algierze*, dokumentując z powodzeniem swoje umiejętności



dydaktyczne. W ciągu 6 lat istnienia Szkoły wykształcił Kurpiński piętnaścioro śpiewaków i śpiewaczek operowych, między innymi Paulinę Rivoli i Juliana Dobrskiego — odtwórców głównych ról w warszawskiej premierze Moniuszkowskiej Halki.

Z powodu ciągłych zatargów z prezesem Dyrekcji Rządowej Teatrów Warszawskich o politykę repertuarową i o oblicze narodowe Opery, podał się Kurpiński do dymisji z końcem roku 1840, żegnany przez artystów Opery i społeczeństwo warszawskie uroczystą akademią (28.I.1841). Następcą jego jako dyrektora opery został Tomasz Nidecki — kolega konserwatoryjny Chopina. Usunawszy się od czynnego życia muzycznego, ostatnie lata życia spędził Kurpiński w osamotnieniu. Zmarł 18 września 1857 roku — wieku 72 lat, pochowany na cmentarzu Powązkowskim w Warszawie.

TADEUSZ PRZYBYLSKI

AKT I

Las Szerud (!) koło Londynu. Ryszard, syn strażnika królewskich lasów Kokla opłakuje utratę swej narzeczonej. Przed rokiem uprowadzona została przez pewnego dworzanina i odtąd słuch po niej zaginął. Wiadomość, że w lasach Szerud polować ma jutro sam król Henryk VI potęguje jeszcze ból Ryszarda. Na nic zdają się wywody ojca o niewierności kobiet. Lecz oto nadchodzi wiadomość, że Betsy uciekła z Londynu przekonując się, iż obietnica małżeństwa była tylko pretekstem jej uwiedzenia. Pojawienie się sługi Lurwella szukającego zbiegłej dziewczyny potwierdza prawdziwość informacji. Pod pozorem solidarnego działania z Lurwellem udaje się Koklowi poznać okoliczności porwania Betsy jak i nazwisko sprawcy ich nieszczęścia. Jest nim Milord Rydyng — synowiec pierwszego ministra. Ledwo Lurwell opuścił domostwo Kokla zjawia się Betsy tutaj szukając wstawiennictwa u swego ojca — młynarza Roberta. W ślad za nią pojawia się Lurwell z Rydyngiem aby siłą odebrać Betsy. Dochodzi do ostrej sprzeczki, którą przerywa zbliżająca się burza. Napastnicy uciekają w popłochu przysięgając zemstę. Burza jaka rozpętała się nad lasem rozproszyła orszak królewski. Zziębnięci, zmoknięci szukają schronienia dostojni milordowie. Znajdują ich gajowi — i wzięwszy za kłusowników — prowadzą prosto do aresztu. Również i król w pogoni za zwierzyną zabił w lesie. Odnajduje go Kokl i choć nie rozpoznał swego władcy udziela mu schronienia w swoim domu.

AKT II

W domu Kokla jego rodzina wraz z Robertem rozpamiętują los nieszczęsnej dziewczyny. Ich ostatnia nadzieja w królu. Jedynie on jest w stanie ukrócić samowolę Rydynga. Tymczasem Kokl wprowadza zabiłanego gościa. Przy cienkuszku przedstawiają mu tragedię Betsy prosząc o wstawiennictwo u króla. Ten zapewnia, że sprawiedliwości stanie się zadość. Znużony gość po sutej kolacji udaje się na spoczynek.

Nastaje ranek. Zaczajony Lurwell z żołnierzami czeka na dogodny moment do wymierzania kary Koklowi i odebrania Betsy. Król nadal nierozpoznany żegna tymczasem gospodynię dziękując za gościnę. Zetknięcie z prostymi, szczerymi ludźmi dało mu wiele do myślenia. Zanim uda się na łowy będzie jeszcze świadkiem napaści Rydynga, który przybył by spełnić zemstę. Dobry monarcha wymierza swą sprawiedliwość: napastnicy zostaną ukarani, Kokl zostanie Wielkim Łowczym; łaska królewska nie ominie i innych pokrzywdzonych. Gajowi wprowadzają trzech ujętych wczoraj dostojników. Nieporozumienie zostaje jednak rychło wyjaśnione.

Myśliwskie rogi wzywają cały dwór na królewskie łowy. Kokl zostanie sam. Nie bardzo może zrozumieć sprawiedliwość losu. Lat dwadzieścia dźwigał karabin — nie dostał feniga w nagrodę. W zamian za kwaśnego cienkusza i twarde łoże jakie dał królowi — został wielkim urzędnikiem. Czyżby prawdę mówił jego bakałarz:

„...Wszędzie niesłuszność się wkrada
Intryga idzie do góry
A zasługa upada...?”

zespół techniczny



Kierownik działu technicznego
Mieczysław Stano

Brygadier sceny:
Włodzimierz Kopacz

Kier. prac. scenograficznej:
Franciszek Gawlik

Kier. prac. kraw. damskiej:
Zofia Borowska

Kier. prac. kraw. męskiej:
Tadeusz Drozda

Kier. prac. fryzjerskiej:
Edward Korzeniowski

Światło:
Eugeniusz Wiecheć

Akustyka:
Zbigniew Janik

Kostiumy:
Pracownia M. T. M.

Fryzury:
Zespół fryzjerski M. T. M.

Nakrycia głów:
Halina Pazderska

Obuwie:
Spółdzielnia „Gromada”

Dekoracje:
Pracownia M. T. M.

Pracownia modelarska
Irena Czerny
Józefa Kopacz
Marian Paślowski

EGZEMPLARZ BEZPŁATNY

Cena zł 5,-

Opracowanie Graficzne:
MŚCIWOJ OLEWICZ

DW. 1225/72. 4500. O-21-5405



Asystent reżysera

MAGDALENA GRODYŃSKA

Przygotowanie solistów

IRENA CELIŃSKA
KRYSTYNA WALDEK

Inspicjent

ANNA JAWORSKA

Sufler

IRENA HEMZACZKOWA