



SŁOWO WSTĘPNE

Karol Kurpiński (1785-1857)

Wybitny polski kompozytor, dyrygent, pianista, organista, działacz muzyczny, teoretyk, historyk muzyki, myśliciel i wolnomularz... Urodzony w czasie, gdy Polska traciła niepodległość i znikwała z mapy świata, Kurpiński cały swój talent i energię poświęcił temu, by muzyka polska rozwijała się harmonijnie, towarzysząc Narodowi w ciężkich latach wypróbowań.

Urodzony we Włoszakowicach (nieopodal Leszna Wielkopolskiego) osiem lat przed II rozbiorem Polski, Kurpiński nigdy nie otrzymał wykształcenia muzycznego z prawdziwego zdarzenia. Dzięki autodydaktyce i niezwyklej kreatywności myślenia osiągnął jednak prawdziwe mistrzostwo muzyczne. Potrafił być kompozytorem na miarę swych czasów, pełnym ambicji i o szerokich horyzontach, co pozwoliło skierować polską kulturę muzyczną na drogę, którą wówczas podążała muzyka europejska. Umożliwiło to także zmianę systemu muzycznego, panującego w Polsce dotychczas i załamującego się w obliczu nadchodzących klęsk dziejowych: główne zasoby muzyczne istniały w kapelach kościelno-klasztornych (czyli w środowisku stosunkowo zamkniętym) lub w kapelach magnackich, gdzie często charakter muzyki był uwarunkowany modą na wzory zagraniczne lub upodobaniami jednego mocodawcy. Z tego też względu niedoskonały był system edukacji muzycznej, do rozbudowy którego Kurpiński przyczynił się swoją działalnością. Był on bowiem założycielem (1834) i dyrektorem (1835-1840) Szkoły Śpiewu przy Teatrze Wielkim, która po likwidacji przez carat Szkoły Głównej Muzyki (w ramach represji po załamaniu się Powstania listopadowego 1830-31) pełniła rolę najważniejszego ośrodka studiów muzycznych w zaborze rosyjskim (przygotowywała śpiewaków dla sceny narodowej; jej absolwenci wzięli później udział w prawykonaniu „Halki” Moniuszki). Wydał kilka traktatów teoretycznych, w tym pierwszą w Polsce szkołę gry na instrumentach klawiszowych. W 1820 r. własnym sumptem założył pierwsze w Polsce czasopismo muzyczne („Tygodnik Muzyczny”), którego był redaktorem i w którym również drukował kompozycje tak swoje, jak i innych autorów.

Podróżował po Europie (1823), obserwował życie muzyczne innych krajów po to, by nieustannie doskonalić własny kunszt, jak i podnosić poziom podległych mu spraw muzycznych w kraju. Był niezwykle odczytany, zapoznany z dziełami teoretycznymi i historycznymi, powstającymi w Europie Zachodniej. Był mocną osobowością, niebojącą się wyrażać swoich myśli publicznie (przedmowa do „Pień Nabożnych”, 1825, prace publicystyczne, m.in. „Rzut oka na moralny stan społeczeństwa” (1817), „Myśli urywkowe Karola Kurpińskiego” (1819), „Rzut oka na operę...” (1829), „Krótki rys teatru narodowego...” (1831), „Pogląd na operę warszawską” (wyd. 1858)). W swoich poglądach, jak również w estetyce, reprezentował epokę Oświecenia. Zadziwia spójność etyczna, estetyczna i intelektualna Kurpińskiego – człowieka, działacza, kompozytora.

Jako kompozytor reprezentował sobą klasycyzm w jego najbardziej dojrzałej postaci i, obok Elsnera i Lessla, można go uważać za swoisty symbol polskiego klasycyzmu muzycznego. W różnych utworach i okresach czasowych sięgał do sentymentalizmu oraz stylu *brillant*. Jednocześnie w sposób organiczny i umiejętny, a przede wszystkim świadomy, korzystał ze skarbcza polskiej muzyki ludowej, pozbawiając ją pogardliwego miana sztuki chłopskiej i kierując tym samym muzykę elitarną na nowe, narodowe tory. Nie było to jedynie podyktowane modą, właściwą dla innych krajów (np. Esprit-Philippe Chédeville czy Michel Corrette we Francji), lecz głęboko uzasadnionym i świadomym działaniem. Wprowadzał elementy muzyki ludowej (pieśni, tańce, rytmy, harmonikę) do większości swoich dzieł, wyposażając je jednocześnie w nienaganny, klasyczny warsztat kompozytorski typu zachodnioeuropejskiego. Cała jego twórczość przesiąknięta jest rytmami i charakterystycznymi dla poloneza czy mazurka zwrotami.

Nie sposób tu wymienić tu wszystkich zasług Kurpińskiego, wystarczy jednak wspomnieć, iż stworzył jedne z pierwszych w Polsce nietaneczne miniatury fortepianowe, skrzypcowe oraz na instrumenty dęte, z których wiele było jednocześnie miniaturami programowymi posiadającymi nazwy. Polonezy Kurpińskiego – fortepianowe bądź orkiestrowe – to szczytowe osiągnięcie tego gatunku w dobie przedchopinowskiej. Skomponował pierwszy w Polsce Koncert klarnetowy (1820-23) oraz pierwsze w Polsce przykłady fug jako utworów artystycznych, a nie ćwiczebnych kontrapunktycznych. Ważną ciekawostką jest, iż od Kurpińskiego pochodzą również pierwsze w Polsce oznaczenia registratorów organowych zapisanych w muzyce, przeznaczonej dla wykonania na tym instrumencie.

Tworzył w najważniejszych wówczas gatunkach. Pozostawił po sobie **utwory na instrumenty klawiszowe** (głównie fortepian), niezwykle wymagające technicznie (w tym cykle wariacji, fantazje oraz co najmniej 33 polonezy, większość z których istnieje również w wersji orkiestrowej), **utwory wokalne** (w tym 6 pieśni skomponowane dla zbioru „*Śpiewów Historycznych*” J. U. Niemcewicza (1816), których znaczenie dla kultury narodowej jest nie mniejsze, niż prozy Sienkiewicza); **orkiestrowe** (uwertury operowe wykazują niezwykle mistrzostwo w operowaniu orkiestrą i są prawdziwymi perłami wczesnej polskiej symfoniki (np. uwertura do opery „*Dwie chatki*” (1811)), **religijne** (m.in. *Te Deum* (1829), *Oratorium* (msza polska) na teksty Felińskiego i Minasowicza (ok. 1840), *Requiem es-moll* (1847), Msze, „*Pienia Nabożne*” (1825), które skomponował, by dostarczyć pospólstwu prostą, lecz piękną muzykę, za pomocą której ludzie mogli wołać do Boga w języku narodowym), **kameralne** i **chóralne**. Tak szerokie spektrum twórczości wybitnie pokazuje, iż był Kurpiński wszechstronnym kompozytorem, a nie jedynie wirtuozem komponującym dla swojego instrumentu (jak czyniło wielu ówczesnych wirtuozów fortepianu, skrzypiec, później organów, by nie wymieniać tu znanych nazwisk).

Najsilniej jednak mistrzostwo Kurpińskiego przejawiało się w dziedzinie **opery**: w komponowaniu, dyrygenturze, kierowaniu Operą Narodową. Sprowadzony do Warszawy przez Wojciecha Bogusławskiego (1810), od razu został jednym z dyrygentów Opery Narodowej, a później (1824-40) – jej dyrektorem. Modernizował pracę i sposób funkcjonowania teatru, wprowadzając sprawdzone, europejskie rozwiązania. Wyprowadził zespół operowy na najwyższy poziom; regularnie wystawiał najlepsze pozycje repertuaru europejskiego (od Mozarta i Salieriego po Meyerbeera) oraz własne kompozycje sceniczne (27), będące najwyższym osiągnięciem polskiej opery doby przedmoniuszkowskiej. Był świadomy znaczenia narodowego

stylu w operze, przeciwstawiając się swoją działalnością dyrektorską polityce rusyfikacji, prowadzonej przez zaborcę. Przez cały okres kierowania Operą Narodową walczył z mocodawcami o polskość sceny narodowej. Dbał w ten sposób również o patriotyczne wychowanie społeczeństwa.

Należał do ścisłej elity muzycznej; cieszył się u współczesnych olbrzymim szacunkiem. Od 1819 był nadwornym kapelmistrzem Króla Polskiego (cesarza Rosji). Sława Kurpińskiego jako kompozytora i dyrektora opery sięgnęła daleko poza granice dawnej Polski: nawet w prasie angielskiej spotykamy takie sformułowania, jak „*long known as a spirited director, the distinguished composer [...] and altogether as a most talented man*” (*Supplement to the Musical Library*, 1834); „*celebrated Polish composer of music at Warsaw*” (*The British and Foreign Review*, 1837). Utwory Kurpińskiego grano w Paryżu i drukowano w Lipsku. Operę („*Szarlatan*”) wystawiono w Petersburgu, w stolicy ówczesnego imperium. Swoją twórczością sceniczną wywarł Kurpiński duży wpływ na rozwój rosyjskiej opery narodowej (tacy kompozytorzy, jak Werstowski i Glinka, niewątpliwie inspirowali się jego muzyką, na co wskazują tak rozwiązania formalno-muzyczne, które stosowali w swoich dziełach, jak i ogólna moda na „polski element” w operze rosyjskiej pierwszej połowy XIX w.), co nie zostało jeszcze należycie zbadane.

Kurpiński jako dyrygent prowadził większość stołecznych koncertów. Pod jego batutą F. Chopin po raz pierwszy (17.03.1830) wykonał swój *Koncert fortepianowy f-moll* oraz *Fantazję A-dur na tematy polskie*.

Jako patriota, Kurpiński aktywnie wspierał Powstanie Listopadowe, komponując pieśni powstańcze (w tym hymn, który stał się niezwykle popularny – „*Warszawianka 1831 roku*”) i wystawiając opery o treści patriotycznej. Również po załamaniu się Powstania, szczęśliwie uniknąwszy konsekwencji, swoją działalnością w Operze przyczynił się do podniesienia ducha narodu.

Pod koniec życia (od 1840 r.) stopniowo odchodził od działalności publicznej, utrzymując kontakty z bliższymi przyjaciółmi (w tym z Moniuszką); zmarł 18 września 1857 r. w osamotnieniu.

Los jego muzyki również nie był szczęśliwy. W dużym stopniu spuścizna kompozytora uległa rozproszению; wiele utworów (zwłaszcza oper) zaginęło. Mimo popularności Chopina, w obiegu muzycznym pozostawały polonezy Kurpińskiego, wydawane i po jego śmierci, oraz zachowana pierwsza część *Koncertu klarnetowego*. Jego utwory, przechowywane w bibliotekach różnych krajów, pozostają jednak w większości niewydane.

Fuga na temat hymnu „Jeszcze Polska nie zginęła” (wówczas znanego jako „Pieśń legionów polskich we Włoszech”) powstała w roku 1821 i wtedy też po raz pierwszy i zarazem jedyny została wydrukowana w warszawskim „*Journal Musical et Dramatique*” (nr 3, od 25.04.1821) pod tytułem „*FUGUE et CODA / pour le / Piano-Forte / Sur le motif d'une Chansonette / des Legions Polonaises en Italie / (: Jeszcze Polska niezginęła :) / composée et dédiée / à / son Altesse M[ada]me la Princesse / ZAIĄCZEK¹ / par / C[har]les Kurpinski*”. Na okładce tytuł wyglądał natomiast w sposób następujący: „*Fugue & Coda / sur la chansonette / (: Jeszcze Polska niezginęła :)*”.

Jest to czterogłosowa fuga z kodą, w której kompozytor posługuje się zaawansowanymi środkami polifonicznymi, jak również narracją o charakterze symfonicznym. Temat Mazurka Dąbrowskiego został pozbawiony ostrego rytmu i przekształcony z metrum trójdzielnego na czterodzielne; nadano mu charakter płynny i dostojny. Kompozytor pozostawił wykonawcy dużo swobody, określając tempo utworu jako dowolne („tempo ad libitum”). Rzeczywiście, początek brzmi emocjonująco w każdym tempie; dalszy jednak rozwój, umotywowany nie tyle kontrpunktycznym, ile symfonicznym trybem narracji, wymaga żądanego przez kompozytora znacznego przyspieszenia tempa (jako analogię można wskazać organową

¹ Aleksandra Zajączkowa z domu Pernet (ok. 1754-1845) – żona Józefa Zajączka, namiestnika (1815-26) Królestwa Polskiego. Jej Kurpiński zadedykował znaczną część swoich utworów fortepianowych.

Fugę B-dur na temat „B-A-C-H” J. Chr. H. Rincka, powstała również ok. 1821 roku, późniejsze (1845) fugi R. Schumanna (op. 60 #1, 6) na ten sam temat, fugę z I części organowej Sonaty A-dur (1844, op. 65 #3) F. Mendelssohna i inne utwory). Faktura staje się coraz bardziej wirtuozowską. Następuje koda, składająca się z dwóch części – w pierwszej (typu przetworzenia bądź epizodu) na pierwszy plan wychodzą elementy wirtuozowskie, kontrasty dynamiczne oraz harmoniczne, przy czym polifonia zostaje zastąpiona fakturą typu orkiestrowego, zaś temat główny jest opracowywany motywicznie. W drugiej części kody (epilogu) znów przyspiesza tempo i po licznych zwrotach kadencyjnych i pasażach następuje ostateczna kulminacja, tryumfalnie wieńcząca dzieło.

Fuga, wydana w 1821 roku, nie została (przynajmniej oficjalnie) wykonana publicznie aż do wybuchu Powstania Listopadowego. Wg informacji ks. prof. Tadeusza Przybylskiego² była ona wówczas zakazana przez władze. Jednak są pośrednie wiadomości, iż była lub mogła być grywana w kościołach (m.in. w Bezdzieżu) – zarówno gatunek, od wieków związany z muzyką kościelną (czego nie można powiedzieć o powszechnie w tych czasach grywanych na organach polkach, walcach, galopach i kozakach, o czym świadczą jak liczne świadectwa z epoki, tak i zachowane kompozycje tego rodzaju), jak i faktura tej fugi, uwzględniają możliwość wykonania jej na organach bez dokonania transkrypcji. Zmiana rytmu i metrum tematu zupełnie natomiast pozbawiła go taneczności. Ówczesna krytyka pisała, iż *„rytm wybrany zwolniony nieco został, przez co uroczysty, niemal religijny otrzymał skutek i przewidzieć można, że Fuga wejdzie w przyszłości do liczby śpiewów kościelnych, zwłaszcza na uroczystości, które nam przypominają mają wielkie czyny ojców”*³. Powyższa wzmianka dotyczy pierwszego oficjalnego wykonania fugi pod batutą kompozytora (w dokonanej przez niego jeszcze w 1822 r. transkrypcji orkiestrowej) w Teatrze Wielkim w dniu 01.01.1831 r., co opisywał „Kurier Warszawski”. Publiczność, gorąco przyjmując fugę, zwróciła jednak uwagę na zupełny brak w niej elementu tanecznego, właściwego dla znanego wszystkim Mazurka Dąbrowskiego.

Po załamaniu się powstania Fuga nie ujrzała już światła dziennego. Dziś znanych jest zaledwie kilka egzemplarzy oryginalnego wydania. Mimo sporadycznych wzmianek w opracowaniach, poświęconych Kurpińskiemu, nigdy nie podjęto próby upublicznienia tego jakże ważnego dla polskiej kultury dzieła. Niniejsze wydanie, przygotowane po 186 latach od pierwszej i zarazem ostatniej publikacji, mamy nadzieję, uzupełni ten brak.

Współczesnego prawykonania Fugi na temat „Jeszcze Polska nie zginęła” dokonał 12.08.2007 Rostisław Wygranienko podczas recitalu w kościele we Włoszakowicach, na organach, na których grał ojciec Kurpińskiego Marcin i przy których mały Karol stawiał swe pierwsze kroki muzyczne.

Rostisław Wygranienko

Warszawa,
wrzesień 2007

² Tadeusz Przybylski. *Karol Kurpiński*. Warszawa, 1980, s. 137

³ tamże