

## STRESZCZENIA

### **Justyna Humięcka-Jakubowska** **Muzyczny namysł – między rozumem a kalkulacją**

*Muzyczny namysł* charakteryzuje zarówno pracę twórczą kompozytora, jak i szeroko pojętą pracę badawczą muzykologa. Kreatywność kompozytora, powszechnie rozumiana jako zdolność do generowania nowych idei, prowadzi do powstania muzyki, w której twórca zawiera swoją dialektykę i specyficzną strategię. Są one efektem jego *namysłu* – kreatywnej refleksji. Metoda rozumowania kompozytora i strategia adaptacji generowanych idei są często interpretowane w kontekście „logiki” obecnej w muzyce.

Z kolei *namysł* muzykologa – ogólnie pojęta analiza, refleksja badawcza – wiąże się z próbą odpowiedzi na pytanie, czym jest „logika w muzyce”, czy w muzyce jest obecna jakakolwiek praktyka, która może być nazwana „logiką”. Współczesna muzykologia coraz częściej rozważa też kwestię, czy „logika muzyki” jest „muzyczną logiką”. W kontekście muzyki awangardy XX wieku jesteśmy świadkami rozpowszechniającej się siły kalkulacji, stosowanej w komponowaniu, której źródła mają charakter pozamuzyczny. Efektem takich działań twórczych jest odejście od tematycznego ujęcia myśli muzycznej, tonalności czy struktury metrycznej. *Namysł* muzykologa wobec takiej muzyki musi zmierzyć się z próbą odpowiedzi na pytanie, jak napisać muzykę przeznaczoną do słuchania, jeśli nie jest możliwe napisanie czegoś, co jest słuchane lub słuchanie tego, co jest napisane. W tej sytuacji *muzyczny namysł* nie może uniknąć rozważania na temat związków między rozumem a kalkulacją.

Powyższe kwestie wymuszają na muzykologii stosowanie nowych metod badawczych, których pochodzenie wpływa na interdyscyplinarny charakter badań. Celem proponowanych rozważań jest próba zdiagnozowania „logiki” w muzyce przedstawicieli awangardy XX wieku.

### **Zygmunt M. Szweykowski** **Aria w „La catena d’Adone” (1626) Domenica Mazzocchiego**

Dążąc do jak największego urozmaicenia przebiegu dramatu, Mazzocchi wyróżnił 5 różnych typów arii, których zapis nutowy oraz omówienie podane jest w artykule:

1. Utwory solowe nazwane „*mezz’aria*”. Interpretacja tego określenia wywołała szeroką dyskusję wśród muzykologów (por. odsyłacz nr 3). Jednakże dokładne przeanalizowanie partytury pozwala nie tylko precyzyjnie określić umiejscowienie *mezz’arii* w partyturze *La catena d’Adone*, lecz także określić ich cechy. Występują ich dwa rodzaje:

A) niewielkie ustępy obejmujące od pół do 3 wersów (zaledwie od 2 do 9 taktów); znajdują się one tylko w 8 miejscach, można je nazwać raczej *mini mezz’arie*.

B) sześć ustępów również niewielkich rozmiarów, lecz bardziej rozbudowanych niż wymienione powyżej. Obejmują one od 5 do 10 wersów (od 17 do 22 taktów).

Tak więc w sumie *mezz’arii* jest tylko 14, jednak wszystkie stanowią w przebiegu dramatu momenty istotne. Dotyczą one zazwyczaj całego zdania lub ustępu, są najczęściej podsumowaniem jakiejś wypowiedzi lub całej sceny, ważną sentencją.

2. Utwory solowe nazwane arią, których tekst nie opiera się na strukturze stroficznej lecz na *verso sciolto*, a więc na nieregularnym układzie wersów *settenario* i *endecasillabo*. Ustępy te są jednoczęściowe, nie mają instrumentalnego ritornela, w *La catena d’Adone* jest ich cztery.

3. Utwory solowe nazwane *aria recitativa* – są charakterystycznym i ważnym elementem wczesnego *dramma per musica*: termin ten, wprowadzony po raz pierwszy przez Mazzocchiego, stanowi celne podsumowanie stosowanej praktyki, bowiem jedna czwarta

występujących arii w zachowanych partyturach z pierwszych dekad XVII wieku to właśnie *arie recitative*. Charakterystyczną ich cechą jest melodyka głosu wokalnego, która jest recytatywem. Stosowanie w muzykologii określenia „strophic recitative” jest mylące i niewłaściwe (por. odsyłacz nr 9).

4. Utwór solowy nazwany *aria*. Najbardziej rozbudowaną, „właściwą” arią w całym dramacie jest aria Adonisa z aktu I, sceny 2 (Por. przykład 19). Jest to wariacja stroficzna na stałym basie, traktowana wirtuozowsko z licznymi koloraturami.

5. Utwory zespołowe (lub chóralne) nazwane *aria*. Zazwyczaj są to rozbudowane sceny, w których występują różnego rodzaju arie solowe, oraz tak nazwane chóry. Najbardziej charakterystyczna i nowatorska jest scena 3 aktu II (por. tabela nr 5) ze względu na włączenie do układu stroficznego ustępu instrumentalnego. Scena składa się z dwóch układów wariacji stroficznych (w tabeli oznaczone: pierwszy A, A<sup>1</sup>, A<sup>2</sup>, drugi C, C<sup>1</sup>, C<sup>2</sup>), każdy z układów natomiast – z instrumentalnego ustępu nazwanego *Sinfonia* (po *Sinfonii* następuje jeszcze recytatyw nie związany z wariacją stroficzna), oraz dwóch strof chóralnych. Każdy z układów ma ten sam *basso continuo*.

### **Elżbieta Szczepańska-Lange**

#### **Wokół listów Mary Dennehy do Emila Młynarskiego (1912–1913).**

#### **Listy Mary Dennehy do Emila Młynarskiego**

Edycja obejmuje ponad 80 listów w przekładzie polskim i w oryginałach. Listy te, przechowywane w Litewskim Archiwum Literatury i Sztuki w Wilnie, stanowią część zbioru dokumentów pozostałych po Emilu Młynarskim. W Polsce dostępne są w postaci mikrofilmu o niskiej rozdzielczości i sporządzonego niestarannie. Niekiedy marginesy listów zostały przy mikrofilmowaniu obcięte, albo wcześniej uszkodzone dziurkaczem. Stąd też teksty nie zawsze są możliwe do odczytania. Innym utrudnieniem były stosowane przez autorkę listów skróty – np. łączniki „and” i „or” mają postać znaczka, którego rozwinięcie zajęło mi nieco czasu.

Nie udało się jak dotąd ustalić dat życia ani najistotniejszych elementów biografii autorki listów, poza tymi, o których pisze sama. Z treści jej tekstów można wywnioskować, że kiedy korespondowała i widywała się z Młynarskim, była osobą młodą i zapewne atrakcyjną, o żywym temperamencie, skłonności do żartów, niepozabawioną zdolności literackich. Należała zapewne do tzw. „upper middle class”, żywo interesowała się sztuką, szczególnie muzyką. Niewątpliwie uległa fascynacji Młynarskim, który oprócz talentów dyrygenckich dysponował też, według zgodnych świadectw wszystkich, którzy go znali, zniewalającym wdziękiem osobistym. Nie od rzeczy będzie też dodać, że Młynarski wszystkie elementy swej garderoby zamawiał w najdroższych londyńskich firmach.

Ogromna większość listów pochodzi z lat 1912 – 1913. W karierze dyrygenckiej Emila Młynarskiego był to bodaj najlepszy okres, nawet jeśli porównamy go z sukcesami na stanowiskach dyrygenta opery warszawskiej (do 1901) i pierwszą fazą pracy na stanowisku dyrektora artystycznego Filharmonii Warszawskiej, którą współtworzył ( od 1901).

Po pierwszych występach z London Symphony Orchestra, w styczniu 1909 r. Młynarski został zaproszony na serię gościnnych występów ze Scottish Orchestra, co zaowocowało kontraktem na cały sezon 1910/1911, a potem na wszystkie następne – aż do I wojny. Po raz ostatni udało mu się dotrzeć do Szkocji na początku 1916 r.; poprowadził w Glasgow skrócony z powodu wojennych oszczędności sezon. W normalnych warunkach występował na czele Scottish Orchestra z serią koncertów w Edynburgu i kilku innych miastach Szkocji, ale zasadniczą siedzibą orkiestry było Glasgow. Latem przyjeżdżał zazwyczaj do Londynu, by gościnnie prowadzić koncerty London Symphony Orchestra.

Od lata 1916 r. ugrzązł wraz z rodziną pod Moskwą, gdzie dotarł wraz z falą uchodźców z Litwy i został odcięty na kilka lat w ogarniętej wojną domową Rosji. Pod koniec 1919 r. udało mu się wydostać do wolnej już Polski. Uznał wtedy, że jego miejsce jest w kraju i przyjął stanowisko dyrektora Teatru Wielkiego w Warszawie. Parotygodniowe występy gościnne ze

Scottish Orchestra w 1924 dowiodły, że był na terenie Szkocji dobrze pamiętany i nadal popularny.

W latach poprzedzających I wojnę Młynarski, ze swą łatwością nawiązywania kontaktów, poczynił w Szkocji wiele znajomości i zawarł liczne przyjaźnie. Chwalił sobie szkocką gościnność. Był lubiany przez publiczność, która na jego koncertach często zapełniała do ostatniego miejsca tak pojemne sale, jak St. Andrew's Hall w Glasgow czy McEwan Hall w Edynburgu. Szybko zadomowił się także w miejscowym środowisku muzycznym. Już w pierwszym sezonie goszczony był m.in. w domu Fredericka Niecksa w Edynburgu. W Glasgow dość regularnie odbywały się przyjęcia na jego cześć. W 1911 r. został wybrany wiceprzewodniczącym Narodowego Związku Muzyków Zawodowych z siedzibą w Manchesterze.

Charlotte Mary Dennehy, Angielka pochodzenia irlandzkiego, przyjaźniła się z Młynarskim co najmniej od 1908 r., ciepło przyjęła ją także jego rodzina. Bywała latem w Łgowie na Litwie – majątku rodzinnym żony Młynarskiego, Anny; dzięki niej dzieci miały zapewnione konwersacje w języku angielskim. Oprócz przyjaźni Mary Dennehy zaoferowała Młynarskiemu perspektywę mecenatu: jej bliski znajomy, prawdopodobnie narzeczony, Cyril Charles Clame, właściciel pięknego majątku na Florydzie i jakiejś korporacji, za jej namową zaprosił Młynarskiego do siebie i gotów był zapewnić mu warunki do pracy twórczej. Młynarski, który wówczas miał ambicje kompozytorskie, zapalił się do tego pomysłu i wiosną 1912 r. przygotowany był na wyjazd do USA. Miał popłynąć, zgodnie z życzeniem Clame'a, na pokładzie „Titanica”. Na szczęście wyjazd nie doszedł do skutku: krewki kuzyn amerykańskiego milionera, który liczył na korzyści materialne dla siebie, wywołał dziwą awanturę, w wyniku której Clame upadł i doznał ciężkiego urazu czaszki. Ten wątek listów Mary Dennehy układa się w ponury thriller, zakończony śmiercią Clame'a. Prawie do końca Młynarski liczył, że w końcu uda się zrealizować plany wyjazdowe; z listów można wyczytać, jak bardzo był zawiedziony, wręcz załamany, ciągłym odkładaniem wyjazdu i w końcu upadkiem wszelkich planów zdobycia hojnego mecenasa.

Tymczasem autorka wiernie kibicowała Młynarskiemu jako dyrygentowi, odwiedzając go czasem w Glasgow i niekiedy towarzysząc do Edynburga; doradzała w wielu sprawach praktycznych; poganiała go, by szybciej pracował nad dwiema wielkimi formami, które wówczas zajmowały jego umysł – symfonią oraz operą.

Poprzez jej listy poznajemy zarysowany w nich kontekst życia artystycznego, w jakim przyszło działać Młynarskiemu – diametralnie różniący się od kontekstu warszawskiego czy paryskiego – i jego najbardziej wyrazistych postaci. Autorka często napomyka o działających wówczas na Wyspach Brytyjskich znakomitościach dyrygenckich (Artur Nikisch, Willem Mengelberg, Hans Richter, Michael Balling, Fritz Corolezis, Wasilij Safonow, Henry Wood i w. in. ), których konkurencji Młynarski musiał sprostać. Poznajemy też codzienność jego ciężkiej pracy podczas czteromiesięcznego sezonu, peregrynacje po Szkocji i ze Szkocji do Londynu, a potem do Berlina, do Warszawy czy wprost do Łgowa; sukcesy, ale też np. nieuzasadnione na szczęście obawy o przedłużenie kontraktu – szczególnie po chwilowym przechwyceniu Scottish Orchestra, po zakończonym sezonie Młynarskiego, przez niemieckiego dyrygenta F. Cortolezisa. Mimo nadzwyczaj silnej konkurencji, krytyka angielska i szkocka okazała się jednak dla Młynarskiego łaskawsza niż polska. Pochwały zbierał zwłaszcza jako interpretator klasyki, a także dzieł późnoromantycznych, w tym takich „hitów” jak *Symfonia „Patetyczna”* Czajkowskiego czy muzyki uwielbianego w Anglii Wagnera (wykonanie całości *Parsifala* pod jego batutą było szkocką premierą tego dzieła). Nie zaniebyszał nowej muzyki angielskiej, od pierwszego koncertu wprowadzał też po trochu muzykę kompozytorów polskich. Tuż przed wojną urządził w Londynie dwa festiwale muzyki słowiańskiej. Krytyki miewał od samego początku dobre, a niekiedy znakomite; o recenzjach w listach mówi się bardzo często; jeśli pojawiały się one po wyjeździe Młynarskiego na Litwę, Mary Dennehy robiła wycinki i wkładała je do koperty (zachowała się, niestety, niktła część). Warto napomknąć, że nie zawsze listy owe dochodziły, stałym więc wątkiem w korespondencji są albo narzekania na pocztę, albo też tłumaczenia Mary, że bynajmniej nie zapomina o Młynarskim.

M. Dennehy obserwowała też rozwój angielskiej kariery Pawła Kochańskiego – wychowanek Młynarskiego – chociaż niezbyt go lubiła. Darzyła natomiast wielką sympatią jego żonę, Zofię z Konów. Ciekawe są stronicze uwagi na temat niektórych koncertów Kochańskiego, a szczególnie zjadliwy pamflet na Rudolfa Stravinsky'ego, następcę G. Mahlera w Filharmonii Nowojorskiej, z którym P. Kochański debiutował jako solista LSO.

Listy są ciekawe także i z tego powodu, że roi się w nich od żartów, które wówczas mogły uchodzić za ryzykowne. Mary Dennehy kpi sobie z różnych, prawdziwych lub urojonych, przywar Młynarskiego. Stałym tematem jej docinków jest zbyt wydatny brzusek dyrygenta, jego częste wylegiwanie się na sofie, nieumiarkowanie w jedzeniu i piciu, chrapanie, skłonność do nieprzewidzianej zmiany planów. Listy oddają żywość temperamentu autorki, zmienność jej nastrojów, czasem cięty dowcip. Cztery limeriki autorstwa Mary dołączone są do edycji w przekładzie Wojciecha Młynarskiego – stryjecznego wnuka Emila.

Domowe archiwum Emila Młynarskiego – zawierające komplet jego programów szkockich i londyńskich i m.in. album z recenzjami – znajdujące się w ostatnim warszawskim mieszkaniu Młynarskich przy ul. Wawelskiej, zostało zniszczone w czasie II wojny. Z tego powodu edycję listów Mary Dennehy można traktować jako częściowe wypełnienie luki informacyjnej, a także jako wskazówkę do kwerendy w prasie i periodykach wydawanych na Wyspach Brytyjskich.

SUMMARIES

**Justyna Humięcka-Jakubowska**  
**Contemplating Music. Between Reasoning and Calculation**

Contemplating music characterizes both the creative activity of a composer and the broadly defined research work of a musicologist. A composer's creativity, universally conceived of as an ability to produce new ideas, brings music into being; in this music, the artist includes his or her dialectics and specific strategy. They are effects of his or her contemplation, or creative reflection. A composer's method of reasoning and his or her strategy for adapting the ideas he or she generates are often interpreted in the context of "logic" inherent in the music.

On the other hand, contemplation of music by a musicologist, i.e. broadly defined analysis and scholarly reflection, involves an attempt to address the question about the nature of 'logic within music' and the issue of the very existence of a creative practice in music that could be defined as *logic*. Also, modern musicology with increasing frequency debates the question whether *the logic of music* is the same as *musical logic*. The 20<sup>th</sup>-century avant-garde music provides examples of the growing importance of calculation in the process of composition. The sources of this calculation are extramusical. What follows is a departure from a thematic rendering of a musical idea, tonality or metric structure. With regard to such music, a musicologist's *contemplation* must meet the challenge posed by the question: how can music be written to be listened to when it is impossible to either write something that is listened to or to listen to what is written? In such a situation, *contemplation of music* cannot avoid the relationship between reasoning and calculation.

The above-mentioned issues force musicologists to employ new research methods, whose origin in other fields lends the research an interdisciplinary character. The objective of the article is to attempt to identify "logic" in the works of 20<sup>th</sup>-century avant-garde composers.

*Translated by Paweł Gruchała*

**Wojciech Odoj**  
**Costanzo Festa's Motet „Super flumina Babylonis”: A Déploration for Heinrich Isaac?**

This study deals with what is probably Costanzo Festa's best known motet *Super flumina Babylonis* which appears as an unicum in the Medici Codex of 1518. The external features (mournful character of the text and the cantus firmus based on *Dies irae – Pie Jesu Domine, dona ei requiem*) indicate that the motet was intended as a lament for an unspecified person. In his excellent study of the manuscript Edward Lowinsky suggested that the motet might have been composed to commemorate the death of Louis XII of France in 1515. This work, though, supports Martin Steahelin's suggestion of Festa's motet as a tribute to Heinrich Isaac who died in 1517, but still analyzing the work from slightly different angle. An examination of the relationship between Heinrich Isaac and members of the Medici family, especially Giovanni de Medici (from 1513 Pope Leo X) shows that even after Isaac left Florence in 1493 and worked for Maximilian I, Holy Roman Emperor, his ties with the Medici family were still strong. After Giovanni was elected Pope Leo X, Isaac still could count on Pope's support and recommendation what can be clearly seen from correspondence between the Pope and his nephew Lorenzo. Also, Isaac wrote a few compositions specifically for the members of this eminent Florentine family. Thus it seems reasonable to suppose that Festa, who could have already been in the Pope's service at the time of Isaac's death in 1517, and who could

have been familiar with Isaac's music from papal musical manuscripts and through the Pope himself, might have intended *Super flumina Babylonis* to be as a *déploration* lamenting Heinrich Isaac's death.

Wojciech Odoj

**Zygmunt M. Szweykowski**  
**The Aria in „La catena d'Adone” (1626) by Domenico Mazzocchi**

In order to achieve the greatest possible variety of the movement of music in his musical drama, Mazzocchi distinguished five types of arias. The article presents their musical notations and descriptions.

1) Solo compositions labeled as *mezz'aria*. Possible interpretations of this term have been a subject of an extended debate among musicologists (see footnote 3). Nevertheless, a thorough analysis of the score of *La catena d'Adone* makes it possible not only to identify the exact positions of *mezz'arie*, but also to determine their features. Two types can be distinguished:

A) short passages, encompassing from a half to three lines (i.e. only two to nine bars); there are only eight of them and they can be defined as *mini mezz'arie*.

B) six passages which are also of limited length, but are more complex than the above-mentioned group. They consist of 5 to 10 lines (17 to 22 bars).

In all, there are only 14 *mezz'arie* in the score of the drama, but each of them is a significant moment in the movement of music. They usually refer to an entire sentence or passage, summarize a longer turn or a whole scene or represent an important statement.

2) Solo compositions referred to as arias. Their text is not characterized by a strophic structure, but represents *verso sciolto*, i.e. an irregular versification employing *settenario* and *endecasillabo* verses. These passages consist of one part with no instrumental ritornello; there are four of them in *La catena d'Adone*.

3) Solo compositions referred to as *aria recitativa*. They constitute a characteristic and significant element of early *drammi per musica*. The term itself, coined by Mazzocchi, captures brilliantly a widespread contemporary practice as a quarter of arias in the extant scores from the first decades of the 17<sup>th</sup> century are *arie recitative*. Their distinctive characteristic is the melodic of the vocal voice, i.e. a recitative. The term *strophic recitative* used by musicologists is incorrect and misleading (cf. footnote 9).

4) Solo compositions referred to as *aria*. The most complex aria in the drama, which constitutes an example of the aria proper, is the aria of Adonis in Act I, Scene 2 (cf. example 19). It is a strophic variation with a constant bass, subject to virtuoso interpretations with numerous coloraturas.

5) Compositions for a group of performers (or choral) referred to as *aria*. In most cases, they represent complex scenes, featuring a variety of solo arias and the so-called choirs. Scene 3 in Act II (cf. Table 5) is the most outstanding and innovative because of an instrumental passage incorporated into the strophic arrangement. The scene consists of two arrangements of strophic variations (marked in the table as A, A<sup>1</sup>, A<sup>2</sup> and C, C<sup>1</sup>, C<sup>2</sup>, respectively); each of the arrangement consists of an instrumental passage called *Sinfonia* (followed by a recitative unconnected with the strophic variation) and of two choral strophes. Both arrangements have the same *basso continuo*.

Translated by Paweł Gruchala

**Elżbieta Szczepańska-Lange**

**On Mary Dennehy's Letters to Emil Młynarski (1912–1913).**

**Letters from Mary Dennehy to Emil Młynarski**

The edition comprises more than 80 letters in Polish translation and in the original. The letters, preserved in the Lithuanian Archives of Literature and Art in Vilnius, are part of a collection of documents bequeathed by Emil Młynarski. In Poland, they are available in the form of a carelessly made, low-resolution microfilm. In some places, the margins of the letters were cut during the process of microfilm production, or had been damaged with a punch beforehand. Therefore, the texts are not always legible. Another hindrance was the author's habit to use abbreviations, e.g. the conjunctions *and* and *or* were represented by a symbol which took some time to decipher.

To date, no dates or key biographical details have been established regarding the author of the letters, with the exception of those she mentions herself in her correspondence. It can be concluded on the basis of her texts that during the period of her correspondence and acquaintance with Młynarski she was a young, probably attractive young woman with a lively temperament, a jocular disposition and a literary talent. She probably had an upper middle class background and fostered a keen interest in art, especially music. There is no doubt that she became fascinated with Młynarski, who – according to unanimous accounts by his acquaintances – was blessed not only with a talent for conducting, but also with compelling personal charm. At this point, it is noteworthy that Młynarski ordered all items of clothing from the most expensive London manufacturers.

The vast majority of the letters are from the period 1912–13. This was probably the peak period of Emil Młynarski's career as a conductor, surpassing even his successes as the conductor at the Warsaw Opera House (until 1901) and the first stage of his work as the artistic director of the Warsaw Philharmonic Orchestra, of which he was a co-founder (after 1901). In January 1909, after his first performances with the London Symphony Orchestra, Młynarski was invited to a cycle of guest appearances with the Scottish Orchestra, which resulted in signing a contract for the entire season 1910/1911 and, later, for all subsequent seasons until the beginning of the Great War. The last time he managed to travel to Scotland was at the beginning of 1916, when he conducted during the opera season, shortened because of wartime deficiencies. Under normal conditions, Młynarski would perform at the helm of the Scottish Orchestra during a series of concerts in Edinburgh and several other Scottish cities, but it was Glasgow where the orchestra was based. In the summer, he usually visited London to make guest appearances with the London Symphony Orchestra.

From the summer of 1916 onwards, Młynarski was stuck with his family near Moscow, where he arrived with a wave of Lithuanian refugees, and for several years became isolated in Russia torn by a civil war. At the end of 1919, he succeeded in getting through to Poland, which in the meantime had regained independence. On his return, he decided that he should stay in the country and accepted the position of the director of the Grand Theatre in Warsaw. His guest appearances with the Scottish Orchestra, which lasted for several weeks in 1924, proved that he was still remembered in Scotland and his popularity there did not cease.

Before the Great War Młynarski, with his ease of befriending people, made many acquaintances and friends. He would praise Scottish hospitality. Moreover, he was very popular with local audiences, which often filled out venues as large as St. Andrew's Hall in Glasgow or McEwan Hall in Edinburgh. Also, Młynarski soon found his feet in the Scottish musical circles. As early as during his first season, he was a guest in the house of Frederick Niecks in Edinburgh. In Glasgow, formal receptions were held regularly to honour him. In 1911, Młynarski was elected the deputy chairman of the Professional Society of Musicians in Manchester.

Charlotte Mary Dennehy, an Englishwoman of Irish descent, was Młynarski's friend from as early as 1908 and also received a warm reception from his family. In the summer, she would visit the estate in Iłgów in Lithuania, belonging to the family of Młynarski's wife, Anna. Her presence meant that Młynarski's offspring had an opportunity to practise conversation in

English. In addition to friendship, Mary Dennehy offered Młynarski a perspective of patronage: she persuaded her close friend – and probably fiancé – Cyril Charles Clame, the owner of a splendid mansion in Florida and a corporation, to invite Młynarski to his home, where he would find perfect conditions for his creative activity. Młynarski, whose ambition at the time was to earn a name as a composer, became enthusiastic about the proposal and was looking forward to a voyage to the United States in the spring of 1912. In accordance with Clame's wish, he was to sail on board of the *Titanic*. Fortunately, the plan came to no avail because the millionaire's hot-tempered cousin, who had been hoping to make his own profit, stirred up a tremendous row, during which Clame fell down and suffered a skull injury. This theme of Mary Dennehy's letters reads like a grim thriller, ended with Clame's death. It was almost until the very end that Młynarski hoped to make his plans to travel to America come true; the letters reveal how disappointed – or even depressed – he was by having continuously to postpone his departure and finally by the total failure of his plans to find a generous patron.

In the meantime, the author of the letters supported Młynarski in his work as a conductor, visiting him in Glasgow and sometimes accompanying him to Edinburgh. Also, she gave him advice on practical matters and urged him to work faster on two major musical forms that were on his mind at the time: symphony and opera.

Her letters enable us to see an outline of the context of artistic life in which Młynarski worked, so different from the Warsaw or Parisian milieus, and its most eminent personages. The author frequently mentions foremost conductors working in the British Isles at the time (Arthur Nikisch, Willem Mengelberg, Hans Richter, Michael Balling, Fritz Cortolezis, Vasily Safonov, Henry Wood and many others) that Młynarski had to compete against. Moreover, we see glimpses of his everyday hard work during the four-month season, lengthy travels around Scotland and down to London and then Berlin, Warsaw or directly to Łódź. We witness the conductor's moments of triumph, but also – fortunately unfounded – fears that his contract would not be prolonged, especially when the Scottish Orchestra was temporarily taken over by the German conductor Fritz Cortolezis after Młynarski had finished his appearances of the season. Despite considerable competition, critics in England and Scotland proved to be more favourable to Młynarski than their Polish counterparts. He was especially acclaimed as an interpreter of classics as well as late-Romantic works, including such audiences' favourites as Tschaykovsky's *Pathétique* symphony or works by Richard Wagner, who was adored in England at the time (the complete performance of *Parsifal* under Młynarski's baton was the premiere performance of this opera in Scotland). Also, Młynarski did not neglect contemporary English music and gradually introduced short passages by Polish composers, a practice he started as early as during his first performance. Shortly before the outbreak of war, he organized two festivals of Slavic music in London. From the very start, critics' reception of his work was positive, sometimes even enthusiastic. The reviews are a very frequent subject of the letters. If they were published after Młynarski's departure for Lithuania, Mary Dennehy would make cut-outs and place them in the envelope with the letter (unfortunately, very few of them have survived). It should also be mentioned that not all letters reached their destination, and therefore complaints about the quality of postal service are a recurrent motif, sometimes substituted by Mary's assurances that she was not forgetting about their friendship.

Also, Mary Dennehy followed the English career of Młynarski's student, Paweł Kochański, even though she had no liking for him. By contrast, she was very fond of Młynarski's wife, Zofia née Kon. Of considerable interest are her biased remarks on some of Kochański's concerts, and especially her scathing pamphlet on Rudolph Stransky, who was Gustav Mahler's successor in the New York Philharmonic, and with whom Kochański debuted as a soloist in LSO.

Another interesting fact about the letters is that they are full of jokes, which in those days ran the risk of being considered offensive. Mary Dennehy ridicules Młynarski's various real or imaginary faults. She repeatedly pokes fun at the composer's protruding belly, his habit to spend time lying on a sofa, excessive eating and drinking, snoring or his tendency to change his plans unexpectedly. The letters mirror the author's lively temper, her changeable moods



and biting sense of humour. Four limericks of her authorship are included in the edition, translated by Wojciech Młynarski, who is Emil's brother's grandson.

Emil Młynarski's home archive, which preserved his complete Scottish and London programmes and – among other things – an album of reviews, located in Młynarski's last Warsaw flat in Wawelska Street, was destroyed during the Second World War. For this reason, the current publication of Mary Dennehy's letters can be regarded as a contribution towards bridging the information gap, as well as a source for preliminary research into British newspapers and periodicals.

*Translated by Paweł Gruchała*