

Artykuły / Articles

Paweł Kamiński

Identyfikacja ołówkowych dopisków Chopina w egzemplarzach pierwszych wydań z Biblioteki Uniwersyteckiej w Toruniu

Zachowane liczne egzemplarze dzieł Chopina, z których jego uczniowie korzystali na lekcjach z mistrzem, zawierają wiele ołówkowych naniesień pisanych ręką kompozytora. Dotychczas znane są jednak zbiory egzemplarzy tylko kilkorga spośród ponad setki uczniów Chopina. Pozwala to przypuszczać, że inne tego rodzaju dokumenty czekają jeszcze na odkrycie. Artykuł omawia sześć egzemplarzy pierwszych wydań utworów Chopina z Biblioteki Uniwersyteckiej w Toruniu, zawierających ołówkowe wpisy podobne do znanych z Chopinowskich egzemplarzy lekcyjnych. Przeprowadzono drobiazgową analizę wpisów, zarówno grafiki pisma (cyfr, liter, nut i in.), jak i treści merytorycznej. Kluczowe znaczenie miały porównania z Chopinowskimi naniesieniami w egzemplarzach o niepodważalnej autentyczności, przede wszystkim ze zbiorów należących do Jane Stirling, Camille Dubois czy Ludwika Jędrzejewicz.

W wyniku analizy ujawniono dokument pierwszorzędnej wagi, jakim okazuje się być egzemplarz lipskiego pierwodruku Kistnera *Nokturnów* op. 9. W pierwszych dwóch nokturnach zidentyfikowano ponad sto różnego rodzaju wpisów: warianty ornamentalne (w tym kilka zupełnie nieznanych), wzmocnienia oktawowo nut basowych, poprawki błędów druku, łuki i inne oznaczenia artykulacyjne, znaki dynamiczne, pedalizację, palcowania, ukośne krzyże. Większość wykazuje cechy graficzne typowe dla pisma Chopina i dużą zgodność merytoryczną z naniesieniami w znanych egzemplarzach lekcyjnych. Jest to pierwszy znany przypadek Chopinowskich adnotacji w wydaniu niemieckim, wyjątkowa jest także duża liczba i różnorodność wpisów.

Autentyczne naniesienia występują także w dwóch innych zeszytach *Nokturnów*: w pierwodruku Schlesingera op. 15 i Breitkopfa i Härtla op. 27. *Nokturn F* op. 15 nr 1 zawiera zapisane w sposób charakterystyczny dla Chopina palcowania, poprawkę błędu druku i szereg drobnych oznaczeń wykonawczych. W *Nokturnie Des* op. 27 nr 2 wpisy obejmują palcowania i zmiany tekstu wysokościami-rytmicznymi – poprawki błędów lub wcześniejszych wersji oraz jeden wariant. Prawdopodobieństwo autentyczności tych wpisów wydaje się bardzo wysokie.

Najciekawszym wpisem w egzemplarzu pierwodruku niemieckiego *Mazurków* op. 41 jest dopisany pod tekstem nutowym wariant, przedłużający o 5 taktów zakończenie *Mazurka As* nr 3. Wariant, opublikowany przez Jana Kleczyńskiego w 1882 r. w redagowanym przez niego wydaniu *Mazurków*, nie był dotychczas znany w postaci rękopiśmiennej.

Nie wiadomo, kto mógł być właścicielem tych egzemplarzy w czasach Chopina.

Paweł Kamiński

An Investigation of Pencil Annotations Made Probably by Chopin in Copies of First Editions Held in Nicolaus Copernicus University Library in Toruń

In the numerous extant scores of Chopin's works that were once used by his students during piano lessons with the composer, there are many pencil annotations made by Chopin himself. To date, however, we know about the collected scores belonging to only a few of the more than one hundred pupils of Chopin. We may assume, therefore, that other documents of this sort still await discovery. The present article discusses six copies of Chopin first editions from the Nicolaus Copernicus University Library in Toruń containing pencil annotations similar to those found in copies known to have been used by the composer for

teaching his students. The annotations have been subjected to meticulous analysis of both the form of the handwriting (numbers, letters, notes, etc.) and the content. Of key significance were comparisons with Chopin's annotations in scores of unquestioned authenticity, primarily from the collections of Jane Stirling, Camille Dubois and Ludwika Jędrzejewicz.

The research brought to light a document of primary importance: a copy of Kistner's Leipzig first edition of the Nocturnes, Op. 9. In the first two nocturnes, more than one hundred annotations of various kinds were identified: ornamental variants (a few of them previously unknown), octave reinforcements of bass notes, corrections of misprints, slurs and other articulation marks, marks of dynamics, pedalling and fingering, and slanted crosses. Most of them display characteristic features of Chopin's handwriting and a high level of consistency with the substance of annotations found in other scores known to have been used for teaching. It is the first known instance of Chopin annotations in a German edition; one is also struck by the number and variety of the entries.

Authentic annotations are also to be found in two other sets of nocturnes: in the first editions by Schlesinger of Op. 15 and by Breitkopf & Härtel of Op. 27. The Nocturne in F major, Op. 15 No. 1 contains fingerings notated in a way that is characteristic of Chopin, the correction of a printing error and a number of minor performance markings. In the Nocturne in D flat major, Op. 27 No. 2, the entries cover fingerings and changes to pitch and rhythm: corrections of errors or earlier versions, as well as a single variant. It appears highly probable that the annotations are genuine.

The most interesting annotation in the copy of the first German edition of the Mazurkas, Op. 41 is a variant inscribed beneath the music that adds another five bars to the ending of the Mazurka in A flat major, No. 3. This variant, published by Jan Kleczyński in his edition of *The Mazurkas* in 1882, has not been known before in its autograph form.

The identity of the person who owned these annotated copies in Chopin's time remains unknown.

Ryszard Daniel Goliańek

„I Lituani” Amilcare Ponchiello – mickiewiczowska opera włoskiego twórcy

Opera *I Lituani* (*Litwini*) skomponowana w 1872 roku przez Amilcare Ponchiello (1834-1886), ważnego włoskiego twórcę operowego drugiej połowy XIX wieku (autora m.in. *Giocondy*), jest jedną z nielicznych oper inspirowanych poezją Adama Mickiewicza, które zostały stworzone przez zagranicznych (niepolskich) kompozytorów. Libretto opery, wykorzystujące problematykę powieści poetyckiej *Konrad Wallenrod* Mickiewicza, wyszło spod pióra Antonia Ghislanzoni, autora libretta do *Aidy* Verdiego, a premiera *Litwinów* miała miejsce 7 marca 1874 roku w mediolańskiej La Scali.

Porównanie konstrukcji libretta opery i poematu Mickiewicza ukazuje szereg zmian i adaptacji, jakich musiał dokonać Ghislanzoni, tworząc tekst przeznaczony do przedstawienia dramatycznego. Oczywiście są redukcje i przekształcenia, a także konieczność rezygnacji z odautorskich partii narracyjnych, w toku opery zaznaczają się jednak i takie odstępstwa od oryginału Mickiewicza, które wynikają z dążenia do realizmu, ale także z przyjętego przez autorów opery założenia o widowiskowym jej charakterze.

Język muzyczny opery pod wieloma względami przypomina stylistykę późnych oper Verdiego – podobnie jak Verdi, także Ponchielli posługuje się techniką motywów (czy raczej muzycznych tematów) przypominających. Jednak nadrzędną zasadą konstrukcyjną stała się dla Ponchiello idea tworzenia rozbudowanych scen ansamblowych i chóralnych z udziałem wielu postaci. W porównaniu ze stosunkowo kameralną narracją poematu Mickiewicza można tu mówić o znaczącym przekształceniu wyjściowego utworu poetyckiego i o stworzeniu na jego podstawie kompozycji operowej o wyraźnie odmiennej ekspresji. Przyczyn takich istotnych zmian z pewnością wypada się doszukiwać w różnicach estetycznych i kulturowych pomiędzy tradycjami sztuki polskiej i włoskiej w XIX wieku, jak i

wiązać je z oczekiwaniami publiczności, która wymagała, by uzewnętrznione przeżycie bohaterów znajdowało w operze odpowiednią oprawę sceniczną.

Ryszard Daniel Goliańek

'I Lituani' by Amilcare Ponchielli: an Opera by an Italian Composer Inspired by the Poetry of Adam Mickiewicz

The opera *I Lituani* [Lithuanians], written in 1872 by Amilcare Ponchielli (1834–86), a major Italian opera composer of the second half of the nineteenth century (his works include *La Gioconda*), is one of the few operas inspired by the poetry of Adam Mickiewicz to be written by foreign (non-Polish) composers. The libretto, drawing on the themes of Mickiewicz's narrative poem *Konrad Wallenrod*, was written by Antonio Ghislanzoni, who also wrote the book of Verdi's *Aida*. The premiere of *I Lituani* took place at La Scala in Milan on 7 March 1874.

A comparison of the structure of the libretto and Mickiewicz's poem reveals a range of modifications and adaptations that Ghislanzoni was forced to introduce in order to obtain a text suitable for dramatic performance. Apart from obvious reductions, transformations and the inevitable elimination of the author's voice from the narrative, the text of the libretto reveals departures from the original that reflect both an aspiration to realism and also the theatrical qualities sought by the composer and the librettist.

In many ways, the musical language of the opera brings to mind the style of Verdi's late operas. Like Verdi, Ponchielli employed the technique of recurring motifs (or rather musical themes) that function as reminders. But the overriding principle behind Ponchielli's design of the opera was the idea of creating elaborate ensemble and choral scenes featuring many characters. Compared to Mickiewicz's relatively intimate narrative, the opera displays a considerable transformation of the poetical work and markedly different means of expression. The reasons for such far-reaching modifications of the original should no doubt be sought in the aesthetic and cultural differences between the Polish and Italian artistic traditions of the nineteenth century and linked to the expectations of the audience, who insisted that the expression of the characters' experiences be given an adequate setting on the stage.

Wioleta Muras

Dekada współpracy artystycznej Witolda Lutosławskiego z Teatrem Polskim w Warszawie

Współpraca Witolda Lutosławskiego z Teatrem Polskim w Warszawie przypada na specyficzny okres historyczny – odbudowa życia teatralnego po wojnie, wdrażanie i realizacja socrealistycznej doktryny oraz tzw. odwilż. Straty wojenne oprócz zburzonych budynków objęły także życie wielu ludzi teatru. Brakowało wykształconych aktorów, reżyserów oraz inscenizatorów. Państwowy nadzór teatru znaczenie destabilizował jego działalność. Wprowadzono kontrole repertuaru i stylistyki danej inscenizacji, wymagano przedkładania planów repertuarowych, ponadto następowały częste zmiany personalne, które wpływały na sprawną pracę teatru. Okoliczności wznawiania dwóch sztuk z muzyką Lutosławskiego – *Cyda* i *Fantazego* – są świadectwem trudności realizacyjnych z jakimi zmagali się twórcy spektakli.

Dla Teatru Polskiego Lutosławski w latach 1948-1958 napisał muzykę do siedmiu sztuk. Cztery z nich wyreżyserował E. Wierciński, pozostałe L. Schiller, R. Ordyński i B. Korzeniewski. Zachowane w archiwach partytury, ukazują różnorodne rozwiązania kompozytorskie. Charakter muzyki Lutosławski uzależniał w nich od tematyki sztuki. Stylizacje muzyki średniowiecznej znajdziemy w sztuce *Bóg, cesarz i chłop*, z kolei muzyki renesansowej w *Lorenzaccio*. Porównując wszystkie sztuki, poziom artystyczny skomponowanej muzyki jest nierówny. Najmniej interesujące wydają się te, w których dominują piosenki (*Horsztyński*, *Fantazy*). Kompozytor chętnie wykorzystuje w swoich opracowaniach technikę wariacyjną, zapewniając tym samym spójność danego dzieła.

Muzyka najczęściej pełni rolę służebną wobec pozostałych elementów, stając się przerywnikiem bądź dźwiękową dekoracją ilustrującą miejsca i odgrywane sceny. Z punktu widzenia osobistych poszukiwań Lutosławskiego, najciekawsza wydaje się partytura do *Wariacji z Chaillot*, w której posługuje się nowym językiem muzycznym. Słychać tu odejście od centralizacji tonalnej na rzecz poszukiwań harmonicznym i brzmieniowych. Przerwanie działalności teatralnej wynikało przede wszystkim z braku czasu, wobec coraz liczniejszych zamówień na gruncie twórczości autonomicznej. Z drugiej strony pracę dla teatru kompozytor traktował wyłącznie jako zajęcie uboczne, będące źródłem dochodów w trudnych latach powojennych.

Wioleta Muras

Witold Lutosławski's Artistic Collaboration with the Polish Theatre in Warsaw (1948–1958)

Witold Lutosławski's collaboration with the Polish Theatre in Warsaw coincided with a special period in Poland's post-war history: the revival of theatrical life after the Second World War, the practical implementation of the artistic doctrine of socialist realism and the post-Stalin 'thaw'. Apart from buildings razed to the ground, the war had claimed the lives of many people involved in theatre work. Trained actors, directors and stage designers were scarce, and the state supervision of theatres disrupted their work. Repertoires and the style of every production came under scrutiny, repertoire plans had to be submitted in advance, and frequent changes of personnel hampered the work of theatres. The circumstances surrounding the revival of two plays with Lutosławski's music, *Le Cid* and *Fantasy*, reflect the struggles that theatre artists faced at that time.

In the years 1948–58, Lutosławski wrote music to seven plays performed at the Polish Theatre. Four of them were directed by Edmund Wierciński, the remaining three by Leon Schiller, Ryszard Ordyński and Bohdan Korzeniewski. The archived scores reveal a variety of composition techniques. The character of Lutosławski's music varied according to the subject matter of the play. Mediaeval-style music is found in the score to the play *God, Caesar and Peasant*, and a Renaissance stylisation in *Lorenzaccio*. The artistic level of the music composed by Lutosławski to the seven plays is uneven. The least stimulating scores are those dominated by songs (*Horsztyński*, *Fantasy*). In his settings, the composer often uses variation technique, thus achieving consistency throughout a work. The music usually performs an ancillary role in relation to the other elements of a production, functioning as an interlude or illustrating the locations and the events unfolding on the stage. From the perspective of Lutosławski's artistic explorations, the most interesting is the score for *The Madwoman of Chaillot*, in which the composer employs a new musical idiom, characterised by a departure from central tonality in favour of experimenting with harmonies and sonorities. Lutosławski stopped working for the stage primarily due to a lack of time, as demand for his autonomous work was increasing. On the other hand, he always regarded writing music for the theatre as a mere side-job to supplement his income during the harsh post-war years.

Elżbieta Szczepańska-Lange

Emil Młynarski w operze w Warszawie (1898–1902) (Część 1)

W 1898 r. Emil Młynarski – skrzypek, uczeń Leopolda Ауera – opuścił Rosję i wraz ze swym uczniem i wychowankiem Pawłem Kochańskim przyjechał do Warszawy. Celem było spełnienie młodzieńczego marzenia o dyrygenturze, zwłaszcza że aura polityczna sprzyjała ambicjom kulturalnym Polaków. Młynarski postanowił wykorzystać swą znajomość z mianowanym w 1897 nowym wice-gubernatorem Królestwa Polskiego, księciem Aleksandrem Oboleńskim. „Believing that the time was ripe for further concession to the national spirit Młynarski ventured to the vacant post [...] When he called on the Prince and bravely asked for the appointment, his highness laughed incredulously. But Młynarski

persevered and eventually was permitted to conduct a rehearsal of *Carmen*, a work with which fortunately Mlynarski was very well acquainted" ("Emil Mlynarski". *The Musical Times*, May 1, 1915). Po udanej próbie i entuzjastycznie przyjętym spektaklu „Carmen”, książkę sprawił, że Mlynarski podpisał 3-letnie engagement w charakterze kapelmistrza, ale tylko opery polskiej (pierwszym dyrygentem równolegle działającej sceny włoskiej po śmierci Cesare Trombiniego zostanie mianowany Vittorio Podesti). Repertuar polski był początkowo ograniczony do trzech tytułów Moniuszki, granych z rzadka w starych inscenizacjach i marnych obsadach, oraz jednej opery nowej – „Goplany” Żeleńskiego. Mlynarski wykazał się kreatywnością podejścia do partytur Moniuszki, odciskając na wykonaniach wyraźne piętno swej indywidualności, przede wszystkim ognistego temperamentu, co nie przeszło niezauważone. Jego największym sukcesem było wznowienie w listopadzie 1898 r. „Hrabiny” Moniuszki ze zjawiskową Salomeą Kruszelnicką [Solomiya Krushelnytzka] w roli tytułowej. Wielkie wrażenie wywarła także premiera sceniczna „Widm” tegoż kompozytora (wg II cz. „Dziadów” Mickiewicza); w obu przypadkach sukces podzielił Mlynarski ze znakomitym reżyserem Józefem Chodakowskim. Inicjatywy Mlynarskiego na polu opery nie miały charakteru wydarzeń ściśle autonomicznych, lecz postrzegane były w kontekście politycznym jako odnowienie polskiej pery narodowej; koneksje dyrygenta z wysokim rangą członkiem władz zaborczych nie przyćmiły tego sukcesu, o czym świadczyły doskonałe recenzje, jakie początkowo otrzymywał.

Już w 1898 r. Mlynarski rozpoczął z orkiestrą operową koncerty symfoniczne. Do 22 lutego 1901 dał ich siedemnaście. Regułą programów było łączenie klasyki (głównie symfonie i koncerty instrumentalne Beethovena) z kompozycjami wczesnoromantycznymi; sporo było także utworów nowszych – np. Wagnera i Czajkowskiego, w tym najpopularniejsza w tych czasach VI Symfonia „Patetyczna”. Jeden koncert poświęcony był wyłącznie muzyce współczesnych kompozytorów polskich. 17 III 1899 jako solista wystąpił uczeń Mlynarskiego Paweł Kochański, „cudowne dziecko”, grając Koncert skrzypcowy Mendelssohna. Inni soliści koncertów Mlynarskiego to m.in. skrzypkowie Tymoteusz Adamowski, Stanisław Barcewicz (trzykrotnie), Juan van Manen, Emile Sauret i Eugène Ysaÿe (dwukrotnie), z pianistów – Eugene d’Albert, Ferruccio Busoni, Teresa Carreño, Józef Gabryłowicz, Józef Hoffman, Henryk Melcer i Józef Śliwiński, wiolonczelista Jean Gérardy.

Programy, choć nie zawsze dopracowane z uwagi na przeciążenie orkiestry i dyrygenta nadmiarem obowiązków, podziałały interaktywnie na plany stworzenia w Warszawie nowej instytucji koncertowej, które równocześnie zrodziły się w głowie Aleksandra Rajchmana. Ostatecznie doprowadzą one do powstania i inauguracji (5 XI 1901) Filharmonii Warszawskiej, ale już w 1899 r. było wiadomo, iż Mlynarski zostanie jej dyrektorem muzycznym. 15 I 1899 wielkim wydarzeniem był pierwszy z trzech występów Paderewskiego, który w warszawskim ratuszu wykonał z orkiestrą pod dyktando Mlynarskiego koncerty fortepianowe Schumanna i Chopina (f-moll) oraz własną „Fantazję polską”.

Jesienią 1899 Mlynarski przekształcił orkiestrę operową w nowoczesną wielką orkiestrę symfoniczną, w której grupa smyczków liczyła 50 instrumentów. Przeprowadził do niej nowy nabór muzyków drogą konkursów. Dzięki jego namowom ordynat Maurycy hr. Zamoyski ofiarował orkiestrze rodzinną kolekcję starych włoskich instrumentów smyczkowych oraz sfinansował zakup kompletu nowych instrumentów dętych i perkusyjnych.

Im bliżej było do powstania Filharmonii Warszawskiej, tym bardziej środowisko krytyków muzycznych było podzielone i tym więcej recenzji negatywnych otrzymywał Mlynarski. Forpocztą przeciwników dyrygenta była koteria Zygmunta Noskowskiego, dyrektora muzycznego Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego. Zdaniem jej członków, stanowisko dyrektora muzycznego Filharmonii należało się jemu; jeden z publicystów napisał to otwarcie, dodając jako argument czteroletni zaledwie pobyt Mlynarskiego w Warszawie (a w domyśle – że wieloletni pobyt w Rosji). Nagły odwrót od dotychczasowych entuzjastycznych ocen Mlynarskiego zrobił też wybitny krytyk Antoni Sygietyński: sugerował jego niedokształcenie i nieosłuchanie z zachodnią tradycją sztuki „w wielkim stylu” – chociaż Mlynarski odbył solidne i wszechstronne studia w Petersburgu (m.in. kompozytorskie u

Liadowa), a już jako student bywał regularnie (w sezonie 1885/86) na próbach i koncertach Hansa von Bülowa; początek lat 90. spędził w Niemczech, gdzie działali i Bülow i inni wybitni kapelmistrzowie, jak np. Hanns Richter. Część krytyków warszawskich nadal wiernie kibicowała Młynarskiemu, a publiczność wypełniała salę zarówno na jego przedstawieniach operowych, jak i na koncertach.

W 1900 Młynarski wyłożył znaczną sumę z własnych funduszy na koncerty muzyki polskiej podczas paryskiej Wystawy Światowej i czynił starania o zorganizowanie tej prezentacji. Z przyczyn odeń niezależnych ta inicjatywa nie powiodła się, fundusze zostały zatem przeznaczone na wydawnictwa oper Moniuszki.

Niektórzy sugerowali i sugerują nadal, że Młynarski był ugodowcem, co jednak trudno dzisiaj udowodnić. Dla historii życia muzycznego liczy się użytek, jaki Młynarski zrobił ze swej pozycji w operze: jego udział w procesie odnowienia oper polskich, zwłaszcza Moniuszkowskich, w latach 1898–1901 przez podniesienie poziomu muzycznego wykonania; wreszcie liczne inicjatywy organizacyjne, podejmowane wyłącznie w interesie kultury polskiej.

Elżbieta Szczepańska-Lange

Emil Młynarski at the Warsaw Opera (1898–1902) (part 1)

In 1898, Emil Młynarski – a violinist taught by Leopold Auer – left Russia and arrived in Warsaw with his student Paweł Kochański. Młynarski's objective was to fulfil the ambition of his youth to become a conductor, particularly since the political climate was favourable to the cultural ambitions of Poles. He decided to take advantage of his acquaintance with the newly appointed (in 1897) deputy viceroy of the Kingdom of Poland, Aleksander Obolenski.

'Believing that the time was ripe for further concession to the national spirit Młynarski ventured to the vacant post [...]. When he called on the Prince and bravely asked for the appointment, his highness laughed incredulously. But Młynarski persevered and eventually was permitted to conduct a rehearsal of *Carmen*, a work with which fortunately Młynarski was very well acquainted' ('Emil Młynarski', *The Musical Times*, 1 May 1915). After a successful rehearsal and an enthusiastic reception of *Carmen*, the prince used his influence to obtain for Młynarski a three-year engagement as a conductor, but only of the Polish Opera (after Cesare Trombini's death, Vittorio Podesti was appointed principal conductor of the Italian stage). Initially, the Polish repertoire was limited to three works by Moniuszko, performed only occasionally with old sets and poor casts, and one new opera: Żeleński's *Goplana*. Młynarski displayed considerable creativity in his approach to Moniuszko's scores, impressing his distinct individual stamp on the performances, primarily through his fiery temperament, which did not go unnoticed. His greatest success was a revival – in November 1898 – of Moniuszko's *The Countess*, with the phenomenal Solomiya Krushelnytska in the title part. Another performance that made a tremendous impression was the stage premiere of the same composer's *Phantoms* (drawing on Mickiewicz's *Forefather's Eve*, Part II); in both cases, Młynarski shared the credit for the success of the production with the outstanding director Józef Chodakowski. Młynarski's initiatives in the field of opera were not entirely independent, but from a political perspective they were perceived as a revival of Polish national opera. The conductor's connections with a high-ranking representative of the tsarist authorities did not diminish his success, as is reflected by the excellent reviews he initially received.

In 1898, Młynarski started giving symphonic concerts with the orchestra of the opera house. By 22 February 1901, seventeen such concerts had been given. Their programmes combined the Classics (mainly Beethoven symphonies and instrumental concertos) with early Romantic compositions. More recent compositions, including by Wagner and Tchaikovsky, were also played abundantly, including the latter composer's Sixth Symphony ('*Pathétique*'), which enjoyed the greatest popularity at that time. One of the concerts was devoted entirely to the output of contemporary Polish composers. On 17 March 1899, Młynarski's student Paweł Kochański, a 'child prodigy', was the soloist in Mendelssohn's

Violin Concerto. Other soloists in concerts conducted by Młynarski included violinists Tymoteusz Adamowski, Stanisław Barcewicz (three performances), Juan van Manen, Emile Sauret and Eugène Ysaÿe (twice), pianists Eugen d'Albert, Ferruccio Busoni, Teresa Carreño, Józef Gabryłowicz, Josef Hofmann, Henryk Melcer and Józef Śliwiński, and cellist Jean Gérardy.

Although the programmes were not always a model of perfection, because the orchestra and its conductor were overburdened with duties, they had an indirect influence on creating a new concert institution in Warsaw – an idea that also occurred to Aleksander Rajchman at that time. Eventually, the plans led to the founding and inauguration (on 5 November 1901) of the Warsaw Philharmonic, but already in 1899 it was clear that Młynarski would become its music director. On 15 January 1899, Ignacy Jan Paderewski gave the first of three concerts, at the Warsaw town hall. It proved a great event. Paderewski, accompanied by an orchestra under Młynarski, performed piano concertos by Schumann and Chopin (in F minor) and his own *Fantaisie Polonaise*.

In the autumn of 1899, Młynarski transformed the operatic orchestra into a large modern symphony orchestra, with a string section of fifty instruments. New musicians were recruited by competition. It was at Młynarski's persuasion that Count Maurycy Zamoyski donated to the orchestra his family collection of old Italian string instruments and sponsored the purchase of a new set of wind and percussion instruments.

As the inauguration of the Warsaw Philharmonic approached, the music critics were becoming increasingly divided, and negative reviews of Młynarski's work were mounting. His detractors were led by a clique centred on Zygmunt Noskowski, music director of the Warsaw Music Society. In their opinion, it was Noskowski who deserved the honour of being appointed music director of the new institution. One columnist expressed this view without holding back, adding that Młynarski had spent in Warsaw only the last four years of his life (thus hinting at his many years in Russia). Also, the eminent critic Antoni Sygietyński suddenly retracted his previously enthusiastic appraisal of Młynarski's work, accusing the latter of being poorly trained and unfamiliar with the Western tradition of art 'in the grand style'. Sygietyński ignored Młynarski's solid and comprehensive studies in St Petersburg (including composition with Lyadov) and the fact that while at university, Młynarski regularly attended (in the season 1885/86) the rehearsals and concerts of Hans von Bülow; also, he spent the early 1890s in Germany, where Bülow and other eminent conductors, such as Hans Richter, were active. Some of the Warsaw critics continued to support Młynarski, and the opera house was full for both operas and symphony concerts.

In 1900, Młynarski allocated a large sum of his own money to concerts of Polish music during the Exposition Universelle in Paris and was involved in efforts to organise them. When the initiative came to no avail, for reasons beyond his influence, the money was used to finance editions of Moniuszko's operas.

Some commentators continue to suggest that Młynarski's approach to the Russians was too conciliatory, but that is difficult to prove today. From the perspective of music history, his significance lies in how he used his position in opera to help to revive Polish operas, especially those of Moniuszko, raising the artistic level of performances (in the years 1898–1901), and in his numerous initiatives taken solely with Polish culture in mind.

Komunikaty / Contributions

Przemysław Dąbrowski

„Muzyka w sercu. Serce dla muzyki”. Wpływ Stanisława Węśławskiego na rozwój życia muzycznego w Wilnie okresu dwudziestolecia międzywojennego

Stanisław Węśławski urodził się w Wilnie dnia 17 września 1896 roku. Był synem Witolda Jana Narcyza i Emilii Franciszki Węśławskich (Saryusz-Bielskiej). W latach młodzieńczych Stanisław uczestniczył w tworzeniu na Wileńszczyźnie skautingu, a następnie harcerstwa. W okresie pierwszej wojny światowej ukończył na uniwersytecie w Moskwie prawo i fakultet

muzyczny. Po powrocie do Wilna prowadził kancelarię adwokacką, a swój wolny czas poświęcał także na komponowanie dzieł fortepianowych i pieśni, pod okiem Tadeusza Szeligowskiego. Był też członkiem zwyczajnym wileńskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk i zasiadał w Wydziale Oświatowym Polskiej Macierzy Szkolnej Ziem Wschodnich. Wybrano go również na wiceprezesa Wileńskiego Związku Towarzystw Śpiewaczych i Muzycznych. Ponadto tworzył muzykę do wileńskiej Rozgłośni Polskiego Radia w Wilnie oraz został jej referentem muzycznym, jak i prezesem Zarządu Sekcji Wileńskiej Polskiego Towarzystwa Muzyki Współczesnej (Oddział Wileński). W latach trzydziestych Stanisława Węśławskiego desygnowano również na prezesa Zarządu Centralnego Polskiej Macierzy Szkolnej Ziemi Wileńskiej. Zasiadał, początkowo na stanowisku skarbnika w Prezydium, a następnie w składzie Komisji Rewizyjnej Rady Wileńskich Zrzeszeń Artystycznych – „Erwuza” (RWZA). Działał też w towarzyskim klubie dyskusyjnym „Smorgonia”, był stałym bywalcem „Śród Literackich” oraz członkiem Zarządu Wileńskiego Towarzystwa Filharmonicznego, pełniąc w nim funkcję wiceprezesa. Swoje teksty publikował w „Dzienniku Wileńskim”, „Alma Mater Vilnensis”, „Gazecie Warszawskiej”, „Przeglądzie Muzycznym”, „Muzyce Współczesnej” i „Muzyce”. W okresie drugiej wojny światowej został między innymi pierwszym, konspiracyjnym Prezydentem miasta Wilna. Jego żoną była Jadwiga Zofia z Hryszkiewiczów. Mieli dwóch synów: Jerzego i Michała. Stanisława Węśławskiego rozstrzelano 2 grudnia 1942 roku w Ponarach pod Wilnem.

Przemysław Dąbrowski

‘Music in the heart, a heart for music’. The Influence of Stanisław Węśławski (1896–1942) on the Development of Musical Life in Vilnius

Stanisław Węśławski was born in Vilnius on 17 September 1896. His parents were Witold Jan Narcyz Węśławski and Emilia Franciszka Węśławska (née Saryusz-Bielska). As a young man, Stanisław Węśławski was among the pioneers of scouting – and then its Polish variety, *harcerstwo* – in the Vilnius region. During the First World War, he completed studies in law and music at university in Moscow. On his return to Vilnius, he managed a law office and devoted his spare time to composing works for piano and songs, under the guidance of Tadeusz Szeligowski. He was also a member of the Vilnius branch of the Society for the Friends of Learning and the Education Department of the Polish Schools Matrix of the Eastern Territories, as well as vice-chairman of the Vilnius Union of Singing and Music Societies. He wrote music for Polish Radio in Vilnius and became the station’s music officer, and he also chaired the board of the Vilnius branch of the Polish Society for Contemporary Music. In the 1930s, Węśławski was chairman of the Central Board of the Polish Schools Matrix of the Vilnius Region. He was also an active member of the Vilnius Council of Artistic Societies (‘Erwuza’), initially as treasurer in the Presidium and then as a member of the Review Committee. He participated in the activities of the Smorgonia discussion club, regularly attended the Literary Wednesdays and was vice-chairman of the Vilnius Philharmonic Society. His articles were published in the *Dziennik Wileński* [Vilnius daily], *Alma Mater Vilnensis*, *Gazeta Warszawska* [Warsaw gazette], *Przegląd Muzyczny* [Music review], *Muzyka Współczesna* [Contemporary music] and *Muzyka* [Music]. During the Second World War, he became the first underground mayor of Vilnius. He was married to Jadwiga Zofia (née Hryszkiewicz). They had two sons: Jerzy and Michał. Stanisław Węśławski was murdered by firing squad in Ponary near Vilnius on 2 December 1942.