

STRESZCZENIA

Błażej Matusiak OP

Hieronim – dominikanin z Moraw w Paryżu

Tematem artykułu jest analiza danych pozwalających określić pochodzenie i tło działalności Hieronima z Moraw, dominikanina, autora obszernego traktatu, będącego summą średniowiecznej wiedzy o muzyce (Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 16663). Pierwsza część artykułu to kompletna lista miejsc w traktacie wskazujących przynależność autora do Zakonu Kaznodziejskiego. Druga część to szczegółowa polemika z tezą Michela Huglo. W artykule z 1994 r. autor ten uznał, że pojawiające się w rękopisie słowa *Hieronymus de Moravia* odnoszą się do szkockiej diecezji Moray, a nie do Moraw. Huglo nie poparł jednak swej tezy przekonującą argumentacją. Nie istnieją również argumenty pozwalające odrzucić środkowoeuropejski rodowód Hieronima.

Trzecia część omawia środowisko, z którego wywodził się Hieronim, a więc polską prowincję dominikanów, do której w XIII w. należały Morawy. Prowincja powstała dzięki bezpośredniemu spotkaniu ze św. Dominikiem, a jej założyciel św. Jacek należał do kościelnej elity. Na Morawach istniało siedem klasztorów dominikańskich, a pierwsze stulecie działalności braci pochodzących z tej części Europy zaowocowało ważnymi dziełami z dziedziny teologii, historii i medycyny. Jak każda inna prowincja, również polska mogła co roku wysyłać trzech braci na studia do Paryża.

Czwarta część to próba odpowiedzi na pytanie o charakter działalności Hieronima w Paryżu. Sam autor pisze o odbiorcach swego traktatu jako „braciach naszego zakonu i innych”. Badacze widzą w Hieronimie lektora wykładającego w ramach dominikańskich studiów albo nauczyciela muzyki kształcącego bądź wszystkich braci w klasztorze, bądź tylko nowicjuszy albo też kantorów. Jego traktat uważa się niekiedy za teoretyczne dopełnienie dominikańskiej reformy liturgicznej. Tymczasem jest pewne, że teoria muzyki nie wchodziła w zakres dominikańskich studiów

klasztornych, prowincjalnych czy międzynarodowych. Myląca nazwa *studium artium* odnosiła się szkół logiki, do których kierowano szczególnie zdolnych braci; nie istniały u dominikanów powszechnie obowiązujące szkołykształcące w *artes liberales*. Nie wiemy nic o wykształceniu kantorów, ale współczesne Hieronimowi źródła dominikańskie wskazują z jednej strony na brak oczekiwania od nich głębokiej wiedzy teoretycznej, a z drugiej na obciążenie wieloma zadaniami nie dotyczącymi bezpośrednio śpiewu liturgicznego. Traktatu nie można uważać za uzasadnienie reformy liturgii, a to z racji odmiennego charakteru dzieła oraz braku śladów wskazujących na jego recepcję. *De musica* jest więc świadectwem nieznanym nam bliżej dodatkowych zajęć w klasztorze św. Jakuba oraz wybitnym przykładem syntetycznej działalności, której zawdzięczamy dzieła Alberta Wielkiego, Tomasza z Akwinu i Wincentego z Beauvais.

Do artykułu dołączono niemal współczesny Hieronimowi spis klasztorów dominikańskich w Królestwie Czech z zaznaczeniem klasztorów znajdujących się na terenie Moraw.

Marek Bebak

Niezanane informacje o muzykach w dawnej Rzeczypospolitej zawarte w księgach chorych szpitala Bonifratrów pod wezwaniem św. Urszuli w Krakowie

Do chwili obecnej nie były prowadzone żadne badania nad kulturą muzyczną Bonifratrów działających na terenie Rzeczypospolitej w dawnych wiekach. Przeprowadzona przez autora wstępna kwerenda archiwalna wykazała, że w nieistniejącym dziś, bonifraterskim kościele św. Urszuli, ulokowanym na zbiegu ulic św. Jana i św. Marka w Krakowie, muzyka była z pewnością wykonywana, mimo że Zakon Bonifratrów nigdy nie był zgromadzeniem, w którym przywiązywano duże znaczenie do kultury i sztuki (co wynika z charyzmatu). W krakowskim archiwum zakonnym nie zachowały się wprawdzie do naszych czasów żadne muzykalia (nie licząc ksiąg liturgicznych i druku muzycznego), lecz z innych źródeł historycznych takich jak inwentarze, księgi dochodów i rozchodów wynika, że Bonifratrzy zatrudniali muzyków, którzy uświetniali najważniejsze święta i uroczystości kościelne i zakonne, tzn. grali podczas odpustów (mówiąc językiem źródeł – „podczas fest”) na św. Jana Bożego (8 marca), św. Urszuli (21 października), czy Boże Ciało. Muzyka była

obecna także podczas oktawy Bożego Ciała oraz podczas Rorat. Ponadto w księgach wydatków odnotowano opłacanie muzyków wykonujących pasję podczas Wielkiego Postu, a także wydatki na muzyków grających lub śpiewających litanie.

Szczególnie interesującym źródłem wiedzy na temat muzyki uprawianej w dawnych wiekach w środowisku Bonifratrów w Krakowie są rękopiśmienne księgi chorych Szpitala Bonifratrów św. Urszuli spisane w latach 1657–1715. Odnaleziono w nich kilkadziesiąt imion bądź nazwisk muzyków działających na terenie Rzeczypospolitej. Każdy wpis do księgi zawiera imię i nazwisko muzyka, określenie jego specjalności (muzyk, organista, skrzypek, puzonista itd.), imiona rodziców, miejscowość pochodzenia, wiek, rozpoznanie chorobowe oraz posiadane przy sobie przedmioty (zazwyczaj ubrania) i pieniądze. Z ksiąg chorych wynotowano dwudziestu ośmiu muzyków –kantorów i wokalistów, organistów, organmistrzów, skrzypków, trębaczy, puzonistów, dobosza i muzyków bez określonej w księdze specjalności. Większość z nich nie została dotąd odnotowana w słownikach i leksykonach.

Małgorzata Oliferko

Fryderyk Chopin i Polskie Towarzystwo Politechniczne w Paryżu. Nieznana korespondencja oraz aspekty emigracyjnej aktywności Chopina

Fryderyk Chopin spędził na obczyźnie połowę swego życia. Wraz z rodakami wyszłymi z kraju po upadku Powstania Listopadowego współtworzył w Paryżu swoistą kolonię polską. Zawiązała ona liczne organizacje o charakterze politycznym, naukowym i kulturalnym, wydawała polskie czasopisma, od 1835 r. posiadała własną drukarnię. Chopin, choć nie wdawał się nigdy w aktywność polityczną, brał czynny udział w życiu polskiej emigracji. Był nie tylko bywalcem polskich salonów i agitatore polskości, ale także wspierał działalność polonijnych organizacji (przez pewien czas był, m.in. członkiem Towarzystwa Historyczno-Literackiego, brał udział w koncertach na rzecz polskich emigrantów). O czym dziś niemal zapomniano, Chopin był także jednym z członków-założycieli Towarzystwa Politechnicznego Polskiego w Paryżu, organizacji która działała w latach 1835-1836, mając na celu wspieranie rozwoju nauki polskiej oraz utalentowanych rodaków, przebywających na obczyźnie. Wśród dokumentów Towarzystwa, przechowywanych w zbiorach Bibliothèque Polonais à Paris zachowały się liczne, dotychczas nieodkryte źródła

dotyczące Chopina, m.in. odpisy nieznanymi dotąd listów doń pisanych. Odpisy tych listów, wraz z innymi chopiniami Towarzystwa Politechnicznego pozostawały niepostrzeżone przez prawie 180 lat, nie wspomniane ani w drukowanym, ani w odręcznym katalogu, zaś ich oryginały zaginęły. Chopinalia z archiwum Towarzystwa Politechnicznego Polskiego mają nieocenione znaczenie nie tylko jako novum do biografii kompozytora, ale także pozwalają spojrzeć na aktywność Chopina w szerokim kontekście emigracji polskiej, zgromadzonej w Paryżu w I połowie XIX wieku.

Krzysztof Rottermund

Michał Bergson – szkic do portretu

Urodzony w Warszawie 20 V 1820 roku polski pianista i kompozytor Michał Bergson był ojcem Henri Bergsona (1859-1941), sławnego francuskiego filozofa (twórca intuicjonizmu), laureata Nagrody Nobla w dziedzinie literatury w 1927 roku. Artykuł stanowi zarys biografii i spuścizny twórczej Bergsona, opierając się na nielicznych hasłach biograficznych i wzmiankach jemu poświęconych. Wykorzystując badania własne autora, znacznie uzupełnia zarówno faktografię, jak i dorobek twórczy, korygując przy tym szereg nieprawdziwych lub nieścisłych informacji w dotychczasowej literaturze. Całokształt twórczości Bergsona obejmuje różne gatunki i formy, z wyjątkiem wielkich form oratoryjno-kantatowych. Jednym z ważniejszych jego dzieł jest opera seria *Luisa di Montfort*, odnosząca niegdyś sukcesy w Niemczech i we Włoszech, a z muzyki instrumentalnej *Koncert symfoniczny e-moll* op. 62 na fortepian i orkiestrę oraz dedykowane Fryderykowi Chopinowi *4 Mazurki* op. 1. Biografia kompozytora i skomponowane przez niego dzieła na pewno zasługują na większe zainteresowanie, nie tylko ze względu na jego sławnego syna, choć i ten aspekt ma pewne znaczenie. Istotne jest gruntowne zbadanie prawie nieznannej i bardzo rozproszonej twórczości kompozytora, określenie jej wkładu do polskiej i europejskiej kultury muzycznej oraz związków z muzyką Chopina. Osobną i ważną sprawą wymagającą wyjaśnienia jest kwestia, czy Michała Bergsona rzeczywiście można nazwać uczniem Fryderyka Chopina, jak podają niektóre żydowskie encyklopedie i leksykony, a co pośrednio może wynikać także z cytowanych w niniejszym artykule niemieckich źródeł prasowych.

Elżbieta Szczepańska-Lange

Emil Młynarski (1870-1935). Wstęp do biografii

Życie i kariera dyrygencka Młynarskiego zawiera wciąż jeszcze wiele tajemnic i przysłowiowych białych plam. Owszem, znany jest on jako współzałożyciel i pierwszy dyrektor artystyczny Filharmonii Warszawskiej. Natomiast nie zaciekał dotąd zbyt wielu badaczy jako indywidualność artystyczna. Prawdopodobnie jeszcze przed rokiem 1907 przestał być utalentowanym debiutantom, a stał się dyrygentem, który mógł stanąć bez obaw obok najwybitniejszych kapelmistrzów europejskich.

W Warszawie, szczególnie po 1918 r., miał licznych entuzjastów swej sztuki – zwłaszcza jako symfonik. Obok nich wszakże działał cały legion przeciwników, rekrutujących się czasem spośród najtęższych polskich piór. Walczyli z nim tak zaciekle, że w 1929 r. po raz drugi w życiu poczuł się zmuszony do emigracji zawodowej. Trudną do rozwiązania kwestią są motywy obu wrogich kampanii, także tej pierwszej, prowadzonej przed I wojną. Wiadomo tylko, że w okresie zaborów najważniejszym impulsem krytyki Młynarskiego były patriotyczne uczucia piszących, niewypowiedziane, ale niekiedy czytelne. We wstępie próbuję zatem odnieść się do postawy politycznej Młynarskiego w okresie zaborów, zwłaszcza na przełomie XIX i XX w. Pierwsze *engagement* dyrygenckie zdobył on w r. 1898 w kontrolowanym przez aparat władzy Teatrze Wielkim, dzięki poparciu księcia Aleksandra Dmitriewicza Oboleńskiego, melomana i gospodarza salonu muzycznego, a zarazem drugiego po generale-gubernatorze człowieka władzy rosyjskiej w Warszawie. Oboleński najpierw zezwolił Młynarskiemu na poprowadzenie próby i jednego spektaklu, a następnie, zadowolony z wyników tego egzaminu, obdarzył go stanowiskiem pierwszego dyrygenta opery polskiej w Teatrze Wielkim. Chociaż innej drogi na tę scenę niż mecenat rządowy nie było, w opinii ultra-patriotycznej przyłgnęła do Młynarskiego etykieta ugodowca.

Funkcjonowała ona przez wszystkie lata pracy Młynarskiego w Warszawie, prawdopodobnie aż do roku 1914, mimo że w Teatrze Wielkim był on współtwórcą, wraz z Józefem Chodakowskim, odrodzenia polskiej opery narodowej: pod koniec lat dziewięćdziesiątych XIX w. dał świetne wznowienia oper Moniuszki, przedtem świadomie zepchniętych na daleki plan i ograniczonych do trzech tytułów (było tak w

okresie władzy w Warszawie generała-gubernatora Josifa Hurki i kuratora oświaty Aleksandra Apuchtina). Ponadto przygotowali z Chodakowskim prapremierę *Widm Moniuszki* jako widowiska scenicznego. Zgromadzili zespół solistów najwyższej światowej klasy, z Salomeą Kruszelnicką, Janiną Korolewiczówną i Aleksandrem Myszugą na czele. Odrodzenie opery narodowej było możliwe dzięki sprzyjającej koniunkturze, głównie życzliwości Oboleńskiego, którą Chodakowski z Młynarskim potrafili wykorzystać.

Trudniej odgadnąć przyczynę nagonki na Młynarskiego jako dyrektora opery warszawskiej w ciężkich czasach powojennych – szalejącej inflacji, strajków i żądań płacowych w zespole opery, częstej obstrukcji administracji rządowej, od której zależały dotacje na deficytową z natury operę. Chociaż nad krytyką muzyczną nie ciążyła już cenzura, argumenty przeciwko Młynarskiemu rzadko wydają się dostatecznie przekonujące.

Bodaj najwięcej entuzjastycznych recenzji dyrygent polski otrzymywał w Wielkiej Brytanii, a zwłaszcza w Szkocji, gdzie stał się postacią kultową i gdzie jego praca przebiegała niemal w cieplarnianej atmosferze. Co do Warszawy, istnieją przesłanki do tezy, że publiczność była zawsze po jego stronie. Ale pracę w Filharmonii, uroczystie zainaugurowaną w 1901 r., zakłócał narastający konflikt Młynarskiego z dyrektorem administracyjnym Aleksandrem Rajchmanem; uzasadnione jest przypuszczenie, że już w 1903 r. dyrygent rozważał możliwość opuszczenia tej instytucji. Trzyletni okres pracy w Instytucie Muzycznym (od 1904/1905) na stanowisku dyrektora widzę m.in. jako próbę wytchnienia (co prawda, tylko kilkumiesięczną, bo tyle trwał urlop udzielony mu przez Rajchmana). 13 kwietnia 1905 r., po awanturze w czasie próby koncertu, kiedy Rajchman próbował ingerować w sposób jej prowadzenia, Młynarski odszedł na dobre.

Jak sądzę, osią biografii artystycznej Młynarskiego powinien być jednak opis okresu, który jest bardzo mało znany, tj. przepracowanego w Wielkiej Brytanii (1907 – połowa 1916). Jedyłą trudnością, na którą się tu natknęłam, był brak możliwości przeprowadzenia dostatecznie szerokich badań na terenie Wielkiej Brytanii, nie tylko w British Library Journals, ale także w rozmaitych archiwach, np. dotyczących historii obecnej RSNO (Royal Scottish National Orchestra, spadkobierczyni Scottish Orchestra).

Dalszych badań wymaga jeszcze okres stałych wyjazdów do Rosji w latach 1906–1911, gdzie polski dyrygent pracował na krótszych lub dłuższych kontraktach w Moskwie i Petersburgu i gdzie wstąpił się jako interpretator muzyki Czajkowskiego.

W toku są dopiero badania nad drugim okresem warszawskim (1919–1929). Temat tzw. ugodości Młynarskiego nie był już wtedy podejmowany – przeciwnie, wspominano jego zasługi, tak dla Filharmonii, jak i dla Instytutu Muzycznego, którym kierował w latach rewolucji 1905 – 1906.

W operze warszawskiej okresu międzywojnia Młynarski dał szereg premier, w tym kompozytorów polskich. Poważne pozycje często powierzał Arturowi Rodzińskiemu, którego odkrył we Lwowie i sprowadził do Warszawy w 1920 r. Sam przygotowywał opery Szymanowskiego, „Hagith” (1922) i „Króla Rogera” (1926), zamówił też u tego kompozytora „balet góralski”. „Harnasie” (roboczy tytuł – „Janosik”), pierwotnie były jemu dedykowane, ale ostatecznie Szymanowski wycofał tę dedykację i balet poświęcił swej amerykańskiej mecenasce.

Za jedno z najwybitniejszych osiągnięć Młynarskiego w operze warszawskiej uważana jest polska prapremiera „Parsifala” Wagnera (1927).

Leopold Stokowski, będąc w Warszawie dwukrotnie ok. 1924 r., namawiał go do wyjazdu do Filadelfii, gdzie obiecywał mu stanowisko w tworzącej się dopiero uczelni muzycznej – Curtis Institute of Music. Ale Młynarski uczynił ten krok dopiero w 1929 r., prawdopodobnie dlatego, że liczył na powodzenie swej opery „Noc letnia” (prapremiera 1924). Pisze się dziś, że poniosła ona klęskę, ale liczni recenzenci chwalili bardzo muzykę, krytykując libretto.

W okresie „filadelfijskim” Młynarski uwolnił się ostatecznie od warszawskiego piekła. Powierzono mu w Curtis Institute of Music klasę dyrygentury. Został także dyrektorem Opery Filadelfijskiej, okazjonalnie dyrygował Filadelfijską Orkiestrą Symfoniczną. W 1929 zachorował ciężko, zmarł w 1935 r. w Warszawie.

We wstępie zawarte są elementy biografii Emila Młynarskiego. Wypunktowane też zostały najważniejsze problemy, na jakie się natknęłam przy jej opracowaniu, oraz pytania, na które trudno było uzyskać jednoznaczne odpowiedzi.

Jeden rozdział wstępu poświęcony jest losom spuścizny epistolograficznej Młynarskiego i jego rodziny, zachowanej częściowo w Wilnie oraz w Warszawie (Biblioteka Narodowa). Wydaje się mało prawdopodobne, by udało się zrekompensować zaginięcie (zniszczenie?) w czasie II wojny osobistego archiwum Młynarskiego.

Krzysztof Rottermund

„Mazurek” Tytusa Wojciechowskiego zidentyfikowany

Tytus Wojciechowski to postać dobrze znana chopinologom. Ten serdeczny przyjaciel Chopina, do którego Fryderyk napisał wiele listów, a z których szereg zachowało się do dziś lub utrwalonych zostało w przedwojennych jeszcze publikacjach, przeszedł do historii jako postać nierozzerwalnie związana z naszym geniuszem muzycznym. Ale nawet gdyby nie znajomość z Chopinem, jego zasługi na polu polityki, działalności społecznej, regionalnej, rozwoju rolnictwa, związanego zwłaszcza z przemysłem cukrowniczym, zasługiwałyby na wieczną o nim pamięć. Chopin zadedykował Wojciechowskiemu swoje *Wariacje B-dur „La ci darem la mano” op. 2*. Najbardziej intrygującą sprawą są zainteresowania Wojciechowskiego muzyką, jego wymiana myśli (nie znamy ich niestety) z Chopinem, który, jak to wynika z zachowanej korespondencji, radził się Tytusa w wielu sprawach i bardzo sobie cenił jego opinie dotyczące muzyki i komponowanych przez siebie utworów. Tytus, jako uczeń, mieszkał na pensji prowadzonej w Warszawie przez państwa Chopinów, i w tym właśnie, wczesnym okresie, zadzierżgnęła się dozgonna przyjaźń między obu chłopcami. Wojciechowski miał zainteresowania muzyczne i w młodości uczył się gry na fortepianie u Wojciecha Żywnego. Jego kariera zawodowa potoczyła się jednak zupełnie inaczej niż Chopina. Podobnie jak Fryderyk, Tytus uczęszczał do Liceum Warszawskiego. Później studiował administrację na Wydziale Prawa i Administracji Uniwersytetu Warszawskiego. Przejąwszy rodzinny majątek, zajął się biznesem, uzyskując na tym polu bardzo duże sukcesy materialne. W literaturze chopinologicznej pojawiała się informacja o skomponowanym i wydanyym drukiem *Mazurku B-dur* na fortepian, jedynym utworze, o którym coś wiedzieliśmy, bliżej go jednak nie znając. W świetle najnowszych badań, dotychczasowe ustalenia wymagają korekty i uzupełnień. Autorowi udało się bowiem odnaleźć w zbiorach Staatsbibliothek zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz i zidentyfikować wzmiankowany dotychczas utwór oraz zdobyć kopię całego wydawnictwa – zbioru (sygnatura DMS 0.25465), w którym umieszczony został *Mazurek* Wojciechowskiego. Jest to mało znane dotąd polonikum, wydane w Lipsku w oficynie Breitkopf & Härtel. Jego tytuł brzmi *Polnische Tänze. Sammlung der beliebtesten Polnischen Mazurkas für das*

Pianoforte, a wybrał je, przejrzał i opracował Oskar Kolberg. *Polnische Tänze* zostały opublikowane pod koniec 1881 roku (w listopadzie lub grudniu). Zbiór zawiera 50 mazurków kompozytorów polskich, ułożonych w porządku chronologicznym. Najwcześniejszym jest *Mazurek D-dur* Karola hrabiego Sołtyka z 1816 roku, ostatnim zaś *Mazurek B-dur* Michała Zawadzkiego, napisany w roku 1850 lub nieco później. *Mazurek* Tytusa Woyciechowskiego został umieszczony na osiemnastym miejscu, a datowany jest na rok 1833. Zarówno w spisie utworów, jak i na nim samym (z prawej strony u góry), figuruje następujący zapis: „T(itus) W(ojciechowski)”. Z takiego właśnie zapisu można konstatować, że Oskar Kolberg był w posiadaniu manuskryptu utworu oznaczonego jedynie inicjałami. Swojemu *Mazurkowi* Woyciechowski nadał podtytuł *Erinnerung an Lemberg* (Wspomnienie o Lwowie).

SUMMARIES

Błażej Matusiak OP

Jerome – A Moravian Dominican in Paris

This article is devoted to an analysis of information enabling us to establish the origins of Jerome of Moravia and the background to his activities. Jerome of Moravia was a Dominican friar who wrote a comprehensive treatise considered to be the *summa* of knowledge about music in the Middle Ages (Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 16663). The first section of the article enumerates the passages of the treatise that indicate the author's membership of the Order of Preachers. The polemical second section concerns a thesis put forward by Michel Huglo. In an article published in 1994, Huglo concluded that the description *Hieronimus de Moravia* found in the manuscript refers to the Scottish diocese of Moray (and not to Moravia). However, Huglo did not provide convincing arguments to support his hypothesis. In addition, there are no grounds to reject Central Europe as Jerome's place of origin.

The third section of the article discusses Jerome's background, that is, the Polish province of the Dominican Order, of which Moravia was part during the thirteenth century. The province was established in the wake of a meeting with Saint Dominic himself, while its founder, Saint Hyacinth, belonged to the Church's elite. There were seven Dominican convents in Moravia, and during the first hundred years of their activity friars from this part of Europe contributed many significant works in the fields of theology, history and medicine. Like every other province, the Polish province was entitled to send three friars to study in Paris each year.

In the fourth section of the article, the author attempts to define the character and purpose of Jerome's activities in Paris. Jerome refers to the target readers of his treatise as 'the friars of our and other orders'. Scholars tend to perceive Jerome as a lector giving lectures to Dominican friars or a preceptor of music responsible for training either all friars in the convent or only novices or cantors. His treatise is sometimes described as a theoretical supplement to the Reform of the Liturgy propagated by the Dominicans. On the other hand, it is evident that music theory was

not included in the Dominican curriculum at any level: monastic, provincial or international. The misleading term *studium artium* referred to schools of logic, where the most talented members of the Order were sent; the Dominicans did not teach according to the widespread paradigm of the *artes liberales*. Although we know nothing about the cantors' education and training, contemporaneous Dominican sources imply that on one hand they were not obliged to possess in-depth knowledge of music theory, while on the other they had many responsibilities not connected directly with performing during the liturgy. The treatise cannot be considered as a source of arguments supporting the Reform of the Liturgy, because its character is different and there are no traces of its reception. Therefore, it appears that *De musica* reflects some other activities pursued in the Dominican monastery of St James and an outstanding attempt to attain a synthesis of knowledge, inspired by the same impulse that produced the works of Albertus Magnus, Thomas Aquinas and Vincent of Beauvais.

The article is supplemented with an inventory – almost contemporaneous with Jerome's life – of Dominican monasteries in the Kingdom of Bohemia, in which cloisters located in Moravia are highlighted.

Marek Bebak

Previously Unknown Information about Musicians in Poland during during the Seventeenth and Eighteenth Centuries Included in the Registers of Patients of the Brothers Hospitallers of St John of God Hospital Dedicated to St Ursula in Cracow

To date, no research has been conducted into the musical culture of the Order of Fate Bene Fratelli pursuing their activities in Poland centuries ago. The author's preliminary archival research has revealed that music was certainly performed in the non-extant hospital of the Brothers Hospitallers dedicated to St Ursula located on the corner of St John Street and St Mark Street in Cracow, despite the fact that the Order was not a congregation that attached great importance to culture and the arts (their main preoccupation was helping the sick). Although the Cracow archive of the Fate Bene Fratelli Order holds no music-related documentation (except for liturgical books and a single musical print), other historical sources (inventories, books of account,

etc.) prove that the Fate Bene Fratelli employed musicians. Their task was to add splendour to the celebrations of major religious feasts by performing during church fairs on the feast days of St John of God (8 March), St Ursula (21 October) and Corpus Christi. Music was also played on the octave of Corpus Christi and during early morning Advent masses. In addition, the accounting books mention sums paid to musicians who performed the Passion during Lent and to singers or instrumentalists who performed litanies.

Particularly interesting sources concerning the music performed within the environment of the Fate Bene Fratelli Order in Cracow centuries ago are the manuscript registers of patients of the Brothers Hospitallers of St John of God Hospital for the years 1657–1715. These books contain several dozen names of musicians living and working in Poland. Each entry consists of the musician's name, his particular calling (musician, organist, violinist, trombonist, etc.), his parents' names, and his age, diagnosis, personal effects (usually clothing) and money. Twenty-eight names have been identified: cantors and vocalists, organists, organ builders, violinists, trumpeters, trombonists, a drummer and musicians whose specialisation was not listed. Few of these names can be found in dictionaries and lexicons.

Małgorzata Oliferko

Fryderyk Chopin and the Polish Polytechnic Society in Paris. Previously Unknown Correspondence and Aspects of Chopin's Activity in Exile

Fryderyk Chopin spent half his life abroad. Together with compatriots who had left the country after the defeat of the November Uprising of 1830–31 against Russia, he belonged to a sort of Polish colony in Paris, which founded numerous political, scholarly and cultural organisations, published Polish magazines and from 1835 had its own printing press. Although Chopin was never involved in politics, he took an active part in the life of the Polish émigré community. Not only was he a frequent guest of Polish salons and an agitator for Polishness, but he also lent his support to the work of émigré organisations (for some time, he was a member of the Historical and Literary Society and participated in concerts in aid of Polish emigrants, among other things). What has been largely forgotten today is that Chopin was one of the

founder members of the Polish Polytechnic Society in Paris, an organisation that worked in the years 1835–36 to support the development of Polish learning and talented fellow countrymen in exile. The documents of the Society preserved in the collections of the Bibliothèque Polonaise de Paris include a large number of previously undiscovered sources relating to Chopin, such as copies of letters addressed to him. Those letters, together with the other Chopin-related items of the Polish Polytechnic Society, have remained unnoticed for almost 180 years, mentioned in neither the printed nor the handwritten version of the library catalogue. The originals are lost. The material from the Society's archive is invaluable, as it not only constitutes a new source of knowledge about the composer's life, but also affords us an insight into Chopin's activities within the broad context of the Polish émigré community in Paris during the first half of the nineteenth century.

Krzysztof Rottermund

Michał Bergson – A Preliminary Outline of His Life and Works

Michał Bergson, a Polish pianist and composer born in Warsaw on 20 May 1820, was the father of the famous French philosopher Henri Bergson (1859–1941), who pioneered intuitionism in philosophy and won the Nobel Prize for Literature in 1927. This article presents an outline of Michał Bergson's life and legacy, based on the few existing biographical entries and passing mentions. Thanks to the author's own research, the article supplements our knowledge about both the course of Bergson's life and his legacy as an artist, and corrects a number of fallacies and inaccuracies found in the subject literature. Bergson's oeuvre encompasses various genres and forms, except for large-scale oratorios and cantatas. One of his major works is the opera *Luisa di Montfort*, which in its time won acclaim in Germany and Italy; as for instrumental music, Bergson composed a Concerto in E minor Op. 62 for piano and orchestra and Four Mazurkas, Op. 1, dedicated to Fryderyk Chopin. The composer's biography and works certainly deserve more interest not only because of his famous son, although that aspect also has some significance. In-depth research is called for into the barely known and highly dispersed legacy of this composer; also, his contribution to Polish and European musical culture needs to be assessed and the links with Chopin's music investigated. Another vital issue to be elucidated is whether

Michał Bergson can be regarded as a pupil of Chopin. Such information can be found in some Jewish sources and can also be indirectly traced to the German press sources quoted in this article.

Elżbieta Szczepańska-Lange

Emil Młynarski (1870-1935). An Introduction to Biography

Emil Młynarski's life and career as a conductor still abound in mysteries, and many of the essential pieces of his biography are missing. Admittedly, he is known as a co-founder and the first artistic director of the Warsaw Philharmonic, but few scholars to date have been interested in Młynarski as an artist. It is likely that by 1907 he had already ceased to be perceived as a talented debutant and acquired the same stature as the most eminent orchestral conductors in Europe.

In Warsaw, especially during the period after 1918, Młynarski had a circle of enthusiastic admirers, particularly as a symphonist. They were matched, however, by a legion of detractors, including some of Poland's foremost writers. Their criticism was so vehement that in 1929 Młynarski was forced to emigrate for professional reasons for the second time in his life. The underlying causes of the hostile campaigns against the conductor (both before and after the First World War) are difficult to identify. We only know that before Poland's rebirth, in 1918, his enemies were motivated mainly by tangible, albeit indirectly expressed, patriotic sentiment. In this preface, the author outlines Młynarski's political stance during the Partitions of Poland, especially at the turn of the twentieth century. His first engagement in 1898 as a conductor at Warsaw's Grand Theatre, controlled by the Russian authorities, was possible thanks to the support of Prince Alexis Dmitrevich Obolensky. A music lover and host of his own music salon, Obolensky was a powerful representative of the Russian authorities in Warsaw, second in importance only to the Governor General. Obolensky initially asked Młynarski to conduct a rehearsal and a single performance; pleased with the result of this informal examination, he appointed Młynarski principal conductor of the Polish Opera at the Grand Theatre. Although the official patronage of the Russian authorities was necessary to obtain the post, Młynarski was stigmatised by patriotic zealots for his willingness to compromise.

The stigma remained during the entire period of Młynarski's work in Warsaw up to the First World War. That was despite the fact that as the director of the Grand Theatre he contributed – together with Józef Chodakowski – to the revival of Polish national opera: at the end of the 1890s, the theatre staged excellent new productions of Moniuszko's previously disregarded operas, only three of which had been passed by the censor (at the time when Josif Hurko was Governor General and Alexander Apukhtin superintendent of schools). Moreover, Młynarski and Chodakowski prepared the world premiere of Moniuszko's *Widma* [Phantoms] as a stage production. They also assembled a team of world-class soloists, including Salomea Kruszelnicka, Janina Korolewicz and Aleksander Myszuga. The revival of the national opera was possible thanks to favourable circumstances, mainly Obolensky's support, which Chodakowski and Młynarski were able to turn to their advantage.

It is more difficult to understand the reasons for the campaign against Młynarski as director of the Warsaw Opera during the harsh post-war years – a period of runaway inflation, strikes and pay demands from the members of the opera troupe, as well as frequent obstruction by government officials on whose goodwill the financing of the obviously unprofitable Opera depended. Although music criticism was no longer baulked by tsarist censorship, the arguments used against Młynarski seldom seem sufficiently convincing.

The Polish conductor's work met with the most enthusiastic reception in the United Kingdom, and particularly in Scotland, where he became a celebrity and pursued his artistic activities under perfect conditions. As for Warsaw, there are grounds to believe that the audiences would always take his side. But his work at the Warsaw Philharmonic, inaugurated amidst much celebration in 1901, was marred by the escalating controversy between Młynarski and the administrative director Aleksander Rajchman; there are grounds to suppose that the conductor contemplated leaving the institution as early as in 1903. I consider the three years spent by Młynarski as director of the Institute of Music (beginning in 1904/1905) to have been – among other things – an attempt to regain his balance (although that lasted just a few months, since Rajchman did not grant him more time). On 13 April 1905, after a row that broke out when Rajchman tried to interfere with a rehearsal, Młynarski left the Warsaw Philharmonic for good.

In my opinion, however, it is the little-known period spent by Młynarski in Great Britain (from 1907 to mid 1916) that should be treated by his biographers as the

crucial stage in his artistic career. The only difficulty I stumbled upon in my research into this period of his life was the impossibility of conducting sufficiently comprehensive research in the United Kingdom, not only in the British Library Journals, but also in various archives, e.g. concerning the history of the RSNO (Royal Scottish National Orchestra, formerly Scottish Orchestra).

Further research is also needed into Młynarski's repeated stays in Russia in the years 1906–11, during which the conductor worked for shorter or longer stints in Moscow and Saint Petersburg and became famous there for his interpretations of Tchaikovsky's music.

Research into Młynarski's second Warsaw period (1919–29) still continues. During that period, the subject of the conductor's conciliatory political stance was overlooked. On the contrary, his services to both the Warsaw Philharmonic and the Institute of Music, which he directed during the revolutionary years 1905–1906, were brought up.

During the inter-war period, Młynarski produced a number of premieres at the Warsaw Opera, including works by Polish composers. More challenging productions were placed in the hands of Artur Rodziński, who was discovered by Młynarski in Lviv and moved to Warsaw in 1920. Młynarski himself supervised productions of Szymanowski's operas *Hagith* (1922) and *Król Roger* [King Roger] (1926). Moreover, he commissioned Szymanowski to write a 'highland ballet'. *Harnasie* (working title 'Janosik') was originally dedicated to Młynarski, but Szymanowski ultimately dedicated the work to his American patron.

The Polish premiere of Wagner's *Parsifal* (1927) is regarded as one of Młynarski's greatest achievements as director of the Warsaw Opera.

Leopold Stokowski, who visited Warsaw twice around 1924, tried to persuade Młynarski to move to Philadelphia, promising him a position at the emerging new centre of musical education, the Curtis Institute of Music. But Młynarski demurred until 1929, probably hoping that his opera *Noc letnia* [A summer's night] (premiered in 1924) would win him acclaim abroad. Today that opera is believed to have received a disastrous reception, but in fact many of the reviewers praised the music while criticising the libretto.

During his Philadelphia period, Młynarski finally left behind the hell of his life in Warsaw. He was given a conducting class at the Curtis Institute of Music, and he also became director of Opera Philadelphia and occasionally conducted the

Philadelphia Orchestra. In 1929, Młynarski fell seriously ill, and he died six years later in Warsaw.

The preface outlines aspects of Emil Młynarski's biography. The author also lists the major problems she encountered while tracing the events of the composer's life and the questions that still await a definitive answer.

One of the sections is devoted to the history of the correspondence of Młynarski and his family, parts of which are preserved in Vilnius and in Warsaw (National Library). The possibility that the loss (destruction?) of Młynarski's private archive during the Second World War might be compensated for seems very remote.

Krzysztof Rottermund

Tytus Woyciechowski's Mazurka indentified

The life and work of Tytus Woyciechowski are well known to Chopin scholars. As Chopin's close friend, to whom the composer wrote many letters, some of them surviving or recorded in publications from before the Second World War, Woyciechowski went down in history as someone whose life was indissolubly connected with that of Poland's composer of genius. However, had he not been Chopin's lifelong friend, Woyciechowski would still deserve to be remembered by posterity for his achievements as a politician, a social and regional activist, and an agriculturalist interested primarily in the sugar industry. Chopin dedicated to Woyciechowski his Variations in B flat major on 'Là ci darem la mano', Op. 2. The most fascinating aspect of their friendship is Woyciechowski's interest in music and the ideas he exchanged with Chopin (unfortunately unknown); the extant correspondence reveals that Chopin asked Woyciechowski's advice on many subjects and valued his opinions on music and his compositions. As a schoolboy, Tytus boarded with the Chopin family, and it was during that early period that the two boys struck up a lifelong friendship. Woyciechowski cherished an interest in music and as a young man took piano lessons from Wojciech Żywny. His professional career, however, took an entirely different course than Chopin's. Like Fryderyk, Tytus attended the Warsaw Lyceum. Later, he went on to study administration on the Faculty of Law and Administration of the University of Warsaw. Having inherited the family estate, he started a business and gained considerable wealth.

In the literature related to Chopin, we find a mention of a Mazurka in B flat major for piano composed by Woyciechowski and published in print – his only known composition. In light of the latest research, an update on the current state of knowledge is necessary. The author of this article succeeded in finding and identifying the composition, held in the Staatsbibliothek zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, as well as obtaining a copy of the collection containing Woyciechowski's Mazurka (shelf number DMS 0.25465). This little-known volume, published by Breitkopf & Härtel in Leipzig at the end of 1881 (November or December) under the titled *Polnische Tänze. Sammlung der beliebtesten Polnischen Mazurkas für das Pianoforte*, contains compositions selected and edited by Oskar Kolberg. The collection contains fifty mazurkas by Polish composers, arranged in a chronological order from a Mazurka in D major by Count Karol Sołtyk, from 1816, to a Mazurka in B flat major by Michał Zawadzki, written in 1850 or slightly later. Tytus Woyciechowski's Mazurka is assigned no. 18 and dated 1833. Both in the list of compositions and in the score itself (in the top right part of the page), the following annotation is found: *T(itus) W(ojciechowski)*. It can be concluded, therefore, that Kolberg was in possession of a manuscript of the composition signed by the composer with his initials alone. Woyciechowski gave the mazurka the secondary title *Erinnerung an Lemberg* [A memory from Lviv].