

Elżbieta Szczepańska-Lange

Warszawa

EMIL MŁYNARSKI W OPERZE W WARSZAWIE (1898–1902) (CZĘŚĆ 2)

Wystawienie w sercu miasta pomnika Adama Mickiewicza w grudniu 1898 r. było ostatnim tak spektakularnym aktem uczczenia narodowego wieszcza. Obchód pięćdziesiątej rocznicy śmierci Juliusza Słowackiego, urządony 2 IV 1899 r., miał charakter zamknięty: odbył się we wnętrzu kościoła Św. Krzyża. Na uroczystą mszę przy zasłoniętych ciemnymi kotarami oknach, z symboliczną trumną na katafalku, do prezbiterium wpuszczono za biletami „sam kwiat warszawskiej inteligencji”, artystów, literatów i ludzi nauki. Zaproszenie Młynarskiego do udziału w towarzyszącym mszy koncercie musiało mu osłodzić brak biletu na odsłonięcie pomnika Mickiewicza w grudniu 1898 roku. Teraz na czele orkiestry Teatru Wielkiego poprowadził wykonanie *Marsza żałobnego* Chopina, być może w popularnej ówczesnie transkrypcji Adama Münchheimera. Natomiast obchody pięćdziesiątej rocznicy śmierci Chopina w październiku 1899 r. zaprojektował w części muzycznej Zygmunt Noskowski z ramienia Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, w którym od maja 1899 r. istniała Sekcja im. Chopina. Po nabożeństwie żałobnym w katedrze św. Jana za duszę „czwartego wieszcza” – a takim niewątpliwie był wówczas Chopin – w Salach Redutowych odbył się koncert z chórami oraz orkiestrą pod dykcją Noskowskiego. Sygietyński w korespondencji dla petersburskiego tygodnika *Kraj*, podpisanej pseudonimem „Gama”, powściągnął jak zazwyczaj swe pióro (czy to dla kamuflażu, czy też dla zgodności z linią tygodnika, tj. ukazywania polskiego życia artystycznego od najlepszej strony) wytknął jednak nieprofesjonalizm orkiestry¹. W *Gazecie Polskiej*, przeznaczony dla czytelnika krajowego, ostro skrytykował transkrypcje orkiestrowe dzieł Chopina, którymi dyrektor muzyczny WTM sypnął tak hojnie, że zagłuszył oryginały w sen-

¹ „Gama” [Antoni Sygietyński]: „Warszawa w październiku (Pięćdziesięciolecie śmierci Chopina)”. *Kraj* 18 (1899) nr 43 z dn. 22 X / 3 XI s. 18.

sie dosłownym i stylistycznym². Ale gusty Sygietyńskiego w tym przypadku wyprzedzały epokę, która karmiła się aranżacjami na niespotykaną dziś skalę. Publiczność w trakcie *Marsza żałobnego*, nie kryjąc wzruszenia, powstała z miejsc. Chociaż bowiem wykonań utworów Chopina nie brakowało w programach pianistów, uroczyste koncerty upamiętniające rocznice chopinowskie stanowiły rzadki w tych czasach ewenement³.

Gdy w czerwcu 1899 r. zegnał Warszawę książę Oboleński, Młynarski był już dobrze osadzony w strukturze Teatru Wielkiego i chociaż pozycja Chodakowskiego była wyższa, sprawiał wrażenie człowieka szczęśliwego. „I jak tu nie mieć uśmiechniętej twarzy, kiedy ma się zaledwie lat 30, a wyprzedziło tylu kolegów w sztuce, kiedy się za jednym zamachem zostaje laureatem [Konkursu Paderewskiego] i dyrektorem Opery Warszawskiej! Mieć talent, młodość chęć do pracy, zamiłowanie w swoim zawodzie, uznanie i byt zapewniony, to chyba bardzo dużo” – czytany w *Kraju*⁴. Pracował pilnie, dbał też o swój wizerunek animatora kultury muzycznej, pracującego na gruncie legalizmu, lecz w interesie kultury polskiej. Los mu sprzyjał, stawiając na jego drodze ludzi, którzy – według Prusa – byli prawdziwymi organicznikami, takich jak Aleksander Rajchman, Maurycy Zamoyski i Leopold Kronenberg; ogromnie liczyła się sympatia orkiestry, którą – jak wspominał autor wywiadu – zjednał sobie od razu, uznanie ogółu publiczności oraz części krytyki. Obdarzony hojnie przez naturę talentem, Młynarski miał szerokie plany. Niepoprawny optymista, nie doceniał wciąż jeszcze nielicznych przeciwników.

Gościnne występy w Warszawie Filharmoników Berlińskich pod dyrekcją słynnego Nikischa pod koniec maja 1899 r. uświadomiły jednak nie tylko krytykom, lecz także i jemu, że do „prawdziwej muzyki w wysokim stylu”, którą zaprezentował kapelmistrz Filharmonii Berlińskiej⁵, musi dopiero dojść ciężką pracą. Miał już narzędzie: nowoczesną orkiestrę symfoniczną, którą sam stworzył (zob.

² Zaprezentował układy orkiestrowe Adama Münchheimera oraz własne. „*Preludium [c-moll]*, ta elegia, wyśpiewana z głębi duszy, [...] w przeróbce p. Noskowskiego stała się melodramatem rozwlekłym, w którym odgłosy krzykliwe instrumentów miedzianych nie łączą się w całość organiczną z poświstem smyczków i jękiem czułościowym głosów ludzkich. [...] Jeszcze gorzej rzecz się ma z przeróbką *Marsza żałobnego* [z *Sonaty b-moll*]. Wprawdzie pierwsze takty, powierzone fagotom, dobrze odtwarzają charakter ponury nastroju, w dalszym ciągu jednak kompozycja rozpada się zupełnie. [...] A przytem w części środkowej p. Noskowski pomiędzy melodyę płynną na modłę włoską a akompaniament z umysłu skromny, wstawił harmonię pełną figuracyi swego wynalazku i przez to utworowi Chopina czarującemu prostotą swoją, odjął tę jego cechę znamiennej”, Antoni Sygietyński: „Koncert Chopinowski”. *Gazeta Polska* 39 (1899) nr 238 z dn. 18 X.

³ Elżbieta Szczepańska-Lange: *Życie muzyczne w Warszawie w drugiej połowie XIX wieku*. Warszawa 2010 rozdziały „Ograniczenia kultu kompozytorów polskich” (s. 694 i nast.) oraz „Sprawa Żelazowej Woli i kult Chopina po wyjeździe Bałakiriewa” (s. 745 i nast.).

⁴ Arja: „Z sylwetek teatralnych” [rozmowa z Emilem Młynarskim]. *Kraj* [Petersburg] 17 (1898) nr 40 z dn. 1/13 X s. 15–16. Młynarski miał w rzeczywistości dopiero dwadzieścia osiem lat.

⁵ Tak w każdym razie sądził Sygietyński, stały już korespondent z Warszawy petersburskiego *Kraju*, zob.: „Gama”: „Warszawa, w czerwcu”. *Kraj* [Petersburg] 18 (1899) nr 24 z dn. 11/23 VI s. 22.

cz. 1). Po raz pierwszy zaprezentował ją 23 IX 1899 r. w Salach Redutowych. Choć nie był to koncert symfoniczny, lecz akompaniament do występu skrzypka Tymoteusza Adamowskiego, wzbogacony jedynie uwerturą do *Halki* Moniuszki, Emil Młynarski otrzymał jako dyrygent entuzjastyczną ocenę, sformułowaną po raz kolejny przez Antoniego Sygietyńskiego.

Jest to tekst dla dziejów recepcji krytycznej Młynarskiego ważny, gdyż opisane w nim zalety dyrygenta, jak też przymioty orkiestry, które bez wątpienia sam wypracował – zestrojenie brzmienia instrumentów dętych (dotychczas słaby punkt orkiestry operowej Teatru Wielkiego), szlachetne brzmienie smyczków, trafne ujęcia agogiczne, dobre wyważenie dynamiki, wreszcie tzw. cieniowanie – dowodzą, jak wielki potencjał możliwości zademonstrował po rocznej zaledwie działalności kapelmistrzowskiej młody adept do zawodu.

„Była to prawdziwa uczta artystyczna – pisał Sygietyński. Najpierw orkiestra, zreformowana z gruntu i uzupełniona nowymi siłami, niestety, w połowie cudzoziemskimi, lecz dobrymi, wykonała [...] uwerturę z *Halki*. Nie chciało się wierzyć uszom własnym, że to ten sam utwór! Mniejsza już o zestrojony harmonijny instrumentów dętych; mniejsza o barwę charakterystyczną kwartetu smyczkowego, który brzmiał dźwięcznie, a bez świstu włosia na strunach; ale co za zmiana niebywała w tempach, w rytmach, w efektach dynamicznych, w odcieniach nastroju”⁶.

Warto zapamiętać te słowa, bo w późniejszych swych tekstach Sygietyński odżegna się od nich, tak jak gdyby dyrygent doświadczył w pewnym momencie jakiegoś katastrofalnego spadku swej muzykalności. Na razie z tekstu Sygietyńskiego można było wywnioskować, że Młynarski wiele już umie. Publiczność także reagowała doskonale. W następnych koncertach, już strictly symfonicznych, będzie wołać o bisy całych części symfonii Beethovena czy też np. uwertury do *Latającego Holendra* (*Holendra tulacza*). O powodzeniu akcji koncertów świadczą także jej poprawiające się z roku na rok rezultaty finansowe.

W miarę upływu czasu energię i zapał Młynarskiego zaczęto uważać za normalne cechy dyrektora orkiestry, przyzwyczajono się także do jego skuteczności organizatorskiej. Ogół krytyków zacznie się przypatrywać uważniej szczegółom jego pracy, zwłaszcza że aparat orkiestrowy, jaki miał do dyspozycji, w niczym już go nie ograniczał, przeciwnie – otwierał wdzięczne pole do świadczeń z brzmieniem i wydobywaniem całego bogactwa środków wyrazu.

Z grubsza, opinia piszących była podzielona wzdłuż linii podziałów środowiskowych. Koła zbliżone do Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, tj. akolitów Zygmunta Noskowskiego, w poczuciu zagrożenia zbliżającą się konkurencją Filharmonii Warszawskiej i urażone pominięciem przez jej współtwórców osoby swego „guru”, wieloletnią pracą bardzo zasłużonego dla życia muzycznego

⁶ A[ntoni] Sygietyński: „Koncert p. Tymoteusza Adamowskiego”. *Gazeta Polska* 39 (1899) nr 218 z dn. 24 IX (dział „Teatr i sztuka”).

Warszawy⁷, będą przelewać na papier swe niepokoje w postaci wysoce negatywnych tekstów krytycznych, czy nawet zjadliwych pamfletów. Niektóre media prasowe w rubrykach poświęconych muzyce w ogóle pomijały koncerty symfoniczne Młynarskiego, równocześnie eksponując najbliższe nawet wydarzenie w Warszawskim Towarzystwie Muzycznym. Noskowski, dyrektor muzyczny Towarzystwa, należał do najczęściej krytykujących Młynarskiego, początkowo okazywał mu także lekceważenie. Po koncercie 9 V 1899 r. nie pozostawił na nim suchej nitki:

„Wykonanie symfonii Beethovena pozostawiało wiele do życzenia, nie było czuć łączności orkiestry z dyrektorem, nie było wniknięcia w ducha wielkiego twórcy [...]. Gorzej jeszcze poszedł wstęp do opery [sic] *Tristan i Izolda* [...]. Utwór ten, wymagający nadzwyczajnej subtelności w cieniowaniu, szedł grubo i bez wyrazistości. Orkiestra teatralna [...] nie ma czasu na wyrobienie w sobie specjalności symfonicznej, na to bowiem trzeba osobnej i nadzwyczaj szczegółowej pracy. Przykładem w tym względzie jest orkiestra Windersteina”⁸.

Przekonanie o niższości orkiestry operowej nie przeszkadzało Noskowskiemu w wykorzystywaniu jej od wielu lat (kiedy jeszcze się dało)⁹ do ważniejszych koncertów podległego mu Towarzystwa Muzycznego.

Trzeba oddać sprawiedliwość krytykom: ich głosy podzielone były także według kryteriów merytorycznych. Rozmaicie więc oceniano najbardziej rozpoznawalne cechy osobowości artystycznej Młynarskiego, w szczególności „ognisty” temperament: jedni dostrzegali w nim zaletę, inni ganili dyrygenta, że za bardzo daje mu się ponieść. Miały z tego wynikać takie wady wykonań, jak zbyt szybkie tempa, niewłaściwy rytm (?), nadmiernie wyostrome kontrasty dynamiki i barw, nie dość starannie stopniowane crescendo, brak finezji brzmienia, krzykliwość, brak wrażliwości na „ducha” tego czy owego twórcy oraz bliżej niewyjaśnione podobieństwa do dyrygentów kapel cygańskich. Opinie krytyków rozchodziły się też co do stylowości wykonań. Większość piszących uważała, że Młynarski z braku czasu i z powodu przeciążenia orkiestry nie przygotowuje swych koncertów tak, jak by należało.

Młynarski był tego świadom; wiedział, że z orkiestrą operową, choćby powiększoną i ulepszoną, nie osiągnie nigdy „specjalności symfonicznej”, ale zależało mu przede wszystkim na intensywnym treningu, a chciał też przygotować publiczność na stałe obcowanie z poważnym repertuarem już niedługo, pod dachem Filharmonii Warszawskiej. Świadom ograniczeń orkiestry Teatru Wielkiego był

⁷ A także niepowodzeniem negocjacji Towarzystwa o fuzję z Filharmonią. Młynarski jeszcze przed inauguracją Filharmonii wyraził opinię, że powinna ona przejąć WTM, umożliwiając rozwój jego szkoły muzycznej, zob.: „Gama”: „Filharmonja w Warszawie” [wywiad z Młynarskim]. *Kraj* [Petersburg] 20 (1901) nr 42 z dn. 19 X / 1 XI s. 12–15. Nie wiadomo jednak, czy o taką fuzję chodziło Noskowskiemu.

⁸ Z[ygmunt] Noskowski: „Felieton muzyczny. Koncert symfoniczny z udziałem Józefa Hoffmana. – Orkiestra p. Windersteina [...]”. *Wiek* 26 (1899) nr 105 z dn. 10 V. Hans Winderstein i jego orkiestra – zob. cz. 1 artykułu.

⁹ Tj. kiedy jeszcze nie była tak zapracowana, jak za czasów Młynarskiego.

współpracownik *Echa Muzycznego, Teatralnego i Artystycznego* Michał Marian Biernacki i po koncercie tak mocno skrytykowanym przez Noskowskiego dodał dyrygentowi otuchy:

„Mimo iż *Vorspiel* do *Trystana i Izoldy* oraz symfonia V Beethovena niejedno pozostawiały do życzenia – nie będziemy ostrzyli pióra ni zaprawiali go żółcią czy piołunem, ponieważ na wzorowe wykonanie dzieł symfonicznych zdobyć się może jeno orkiestra uprawiająca je wyłącznie, zatem nie operowa, codziennymi zmęczona spektaklami [...] i na dostateczną ilość prób nie mająca w dodatku czasu, co przecież, razem wzięwszy, oddziałuje na dyrygenta, odbierając mu ostatecznie zaufanie do sił, pewność siebie i spokój”¹⁰.

Po wykonaniu *VI Symfonii* Beethovena 17 XI 1899 r., na pierwszym z serii sześciu abonamentowych koncertów zaplanowanych przez teatr w sezonie 1899/1900 (z udziałem słynnej pianistki hiszpańskiej Teresy Carreño), Sygietyński postanowił dać dyrygentowi nauczkę i obnażył jego wady, zdyskredytował też znajomość stylu Beethovena:

„Pan Młynarski – pisał – wzorem niektórych kapelmistrzów od «cygańskiej muzyki», zaraz w części pierwszej przesadził ruch, rytm, rozmach elementów przeciwstawnych. Wskutek tempa zbyt szybkiego [...] beethovenowska «wesołość sielska» stała się rubaszością chłopską [...]. Część druga, dla wywołania efektu czułości, była znów rozwleczone niemilosiernie. Figury pojedyncze nie wiązały się w arabeski [...]. Nie był to obraz kolorowy w wytwornych ramach artystycznych, ale dekoracja kredowa na papierze szarym. Nudził się kapelmistrz, nudziła się orkiestra, nudzili się słuchacze. [...] Pan Młynarski niespokojnie prowadzi orkiestrę i przytem nie czuje bólu, radości, smutku, uśmiechu, spojrzeń, westchnień pod dźwiękami. Zła to wróżba na przyszłość, chyba że młody kapelmistrz, zanim obejmie kierownictwo filharmonii warszawskiej, zapozna się z tradycją sztuki w wielkim stylu gruntownie, u źródła, na Zachodzie”¹¹.

Ocena surowa i niezbyt spójna. Nie zapominając o krewkim temperamencie krytyczno-polemicznym Sygietyńskiego, trzeba jednak przyjąć, że wykonanie *VI Symfonii* Beethovena musiało być nieudane. Sygietyńskiemu sekundował Feliks Starczewski, który ostrzegwał Młynarskiego przed upadkiem:

„Gdy Niemcy kształcą się i pracują nad sobą całe życie, my Polacy czynimy przeciwnie, bo gdy nam tylko szczęśliwa gwiazdka przedwcześnie zaświta, uważamy się za skończonych, za wielkich, a kiedy chwila szczęśliwa przemienie, utracimy wtedy swój blask i znaczenie. Niechże więc p. Młynarski do takich się nie zalicza!”¹².

¹⁰ M[ichał] M[arian] B[iernacki]: „Przegląd muzyczny. Koncert symfoniczny”. *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne* 16 (1899) nr 19 z dn. 13 V s. 220.

¹¹ A[ntoni] Sygietyński: „Koncert Symfoniczny w Sali Teatru Wielkiego”. *Gazeta Polska* 39 (1899) nr 264 z dn. 18 XI. Oprócz *VI Symfonii* Beethovena w programie był „Wstęp” do *Śpiewaków norymberskich*, dwa fragmenty *Suity* Czajkowskiego (być może III, *G-dur*, której prawykonanie pod dyr. Hansa von Bülowa w styczniu 1885 r. Młynarski zapewne słyszał w Petersburgu) i *Koncert fortepianowy* Rubinsteina (nie podano, który). Częściowo usprawiedliwił Sygietyński złe wykonania przepracowaniem orkiestry i „zbałamuceniem” jej przez rozmaite wady ówczesnego repertuaru operowego (jak „nastrój krzykliwy melodramatów nowoczesnych” lub „pospolita faktura oper przestarzałych”) i pracą z pięcioma kapelmistrzami na przemian.

¹² F[eliks] Starczewski: „Korespondencje. Warszawa, w listopadzie”. *Wiadomości Artystyczne* 3 (1899) nr 24 z dn. 15 XII s. 199 (recenzja z tego samego koncertu).

Obaj wspomniani krytycy wychodzili prawdopodobnie z założenia, że Młynarski przed przyjazdem do Warszawy znał głównie życie muzyczne w Petersburgu, ewentualnie w Odessie, dawali też pośrednio do zrozumienia, że pod względem muzyki symfonicznej Rosja jest zaściankiem. To ostatnie nie było dalekie od prawdy: chociaż Petersburg posiadał cztery teatry (każdy z własną orkiestrą¹³), i instytucję koncertów symfonicznych Cesarskiego Rosyjskiego Towarzystwa Muzycznego, przez długie lata nie miał odrębnej orkiestry symfonicznej: podobnie jak to było w Warszawie, koncerty obsługiwała orkiestra operowa (Teatru Maryjskiego), prowadzona przez wielu różnych dyrygentów, niekiedy bez większych predyspozycji, z wyjątkiem jedynie Eduarda Naprawnika¹⁴. Mitrofan Bielajew, wypożyczając ten zespół do swych sezonów muzyki rosyjskiej, stawiał na jego czele Rimskiego-Korsakowa. W końcu na oficjalnego dyrygenta koncertów symfonicznych został powołany skrzypek Leopold Auer, osobistość Petersburga począwszy od lat sześćdziesiątych XIX w. aż po rewolucję 1917 r., profesor Konserwatorium Cesarskiego i „Solista Jego Cesarskiej Mości Najjaśniejszego Pana”¹⁵. Jak twierdzi, w porozumieniu z Antonem Rubinsteinem postanowił stworzyć całkiem nowy, młody zespół złożony z absolwentów Konserwatorium, obsadzając go drogą konkursów, co według niego dokonało się po wyjeździe Hansa von Bülowa, czyli zapewne w roku 1886. Emil Młynarski pod koniec życia wspominał tę orkiestrę jako utworzoną przez Rubinsteina i twierdził, że był jej koncertmistrzem¹⁶. Zdaniem Auera, stanowiska koncertmistrzów nowej orkiestry otrzymali inni jego uczniowie, Krueger i Korgujew¹⁷.

¹³ Z tego dwa operowe – rosyjski (Maryjski) i włoski, ponadto scena baletowa.

¹⁴ Leopold Auer: *My Long Life in Music*. London 21924. Informacje o koncertach symfonicznych Rosyjskiego Towarzystwa Muzycznego rozsiane są po kilku rozdziałach tej książki, przy czym autor wspomnień rzadko podaje daty, nawet roczne. Wspomina bardzo krytycznie kilku dyrygentów, takich jak m.in. Mili Bałakiriew czy Karl Dawidow, nie jest też najlepszego zdania o kwalifikacjach dyrygenckich Antona Rubinsteina, chociaż przyznaje, że jego występy na podium przyciągały liczną publiczność. Spośród miejscowych kapelmistrzów najwyżej ocenia Naprawnika, jedyne w tym gronie dyrygenta zawodowego. Zob. rozdz. XIII „My experiences as Conductor of the Russian Musical Society Orchestra”; na s. 249 czytamy tu, że „orkiestra Opery Cesarskiej, chociaż dobrze grała pod batutą dyrygentów «gościnnych» [...] w gruncie rzeczy uznawała tylko jednego przywódcę, samego Naprawnika” („the orchestra of the Imperial Opera, though it played well under the ‘guest’ conductors [...] at bottom recognized but a single leader, Napravnik himself”).

¹⁵ To odznaczenie udzielane było bardzo rzadko – z żyjących artystów miało je wtedy oprócz Auera tylko dwoje muzyków w tym śpiewak (tenor) Nikołaj Figner; w kwietniu 1899 r. otrzymał je Polak, Aleksander Wierzbilowicz. Nierównoznaczne z tytułem «Artysty Dworu», por.: *Kraj* 17 (1898) nr 15 z dn. 11/23 IV s. 8 („Kronika petersburska”).

¹⁶ Życiorys Emila Młynarskiego napisany przez jego syna Bronisława Młynarskiego 24 IV 1970 r. na podstawie notatek Wiktora Łabuńskiego, sporządzonych „pod dyktando” Emila niedługo przed jego śmiercią. W dołączonej do życiorysu kronice jest pozycja: „1889–1890 koncertmistrz orkiestry Cesarskiego Tow. Muzycznego [Petersburg], członek kwartetu Auera”. Maszynopis tekstu Bronisława Młynarskiego przechowywany jest w teczce z jego spuścizną w zbiorach Biblioteki Narodowej, akc. 17040. O powołaniu Młynarskiego do orkiestry, o której mowa, a także o jego udziale w Kwartecie Auera pisał również petersburski *Kraj*. W tym świetle odnośne fragmenty wspomnień Auera są zagadką, a daty podane przez Młynarskiego – pomyłką.

¹⁷ Leopold Auer: op. cit., s. 161.

Orkiestra, pozbawiona dotacji rządowych, przetrwała około dwóch lat. Możliwe, że po jej rozwiązaniu Młynarski wszedł do orkiestry Teatru Maryjskiego, która wróciła znowu do tradycji koncertów symfonicznych.

Z gościnnie występujących w Petersburgu dyrygentów zagranicznych Auer wspomina tylko Hansa von Bülowa, który w latach osiemdziesiątych niewielu miał sobie równych i bez wątplenia reprezentował „tradycję zachodnią w wielkim stylu”. Według informacji *Kraju* najpierw poprowadził on w stolicy Rosji koncert (lub może kilka) w styczniu 1885 r., następnie zawarł kontrakt na prowadzenie koncertów symfonicznych w sezonie jesienno-zimowym 1885/86. Młynarski, wówczas student konserwatorium petersburskiego, uzyskał wolny wstęp na jego próby i koncerty z orkiestrą Cesarskiego Towarzystwa Muzycznego. I to właśnie zetknięcie się ze sztuką Bülowa spowodowało, że zamarzył o dyrygenturze¹⁸, co zresztą bynajmniej nie kłóciło się z jego pierwotnym profilem artystycznym skrzypka, a wręcz stało się elementem sprzyjającym przyszłej karierze¹⁹. Nad Nową Młynarski poznał więc wielką tradycję zachodnią w najlepszym wydaniu. A po ukończeniu studiów i po kilku miesiącach spędzonych w Londynie w 1890 r., przez około trzy lata mieszkał w Niemczech. Bywał w różnych ośrodkach, m.in. w Lipsku, a mieszkał w Berlinie, nie sposób więc przypuścić, by nie obserwował tamtejszego życia muzycznego, którego sam stanowił częścią, wielokrotnie występując jako skrzypek. Z jego późniejszych listów wiemy, że wyjeżdżał na Zachód nader często – przeważnie do Londynu, Paryża i Berlina – a każdą wolną chwilę spędzał w teatrach muzycznych i na koncertach. Musiał więc poznać mistrzów dyrygentury w takim samym, a może nawet w większym stopniu niż jego krytycy.

Nie oznacza to, by w 1899 r. sam już był dojrzałym dyrygentem. Tym niemniej nagły odwrót części krytyki, w tym zwłaszcza Sygietyńskiego, od entuzjastycznych recenzji publikowanych w okresie, gdy doświadczenie Młynarskiego było jeszcze znikome, musi budzić zdziwienie. Każde zastanowić się, czy krytykami nie powodowały motywy pozamerytoryczne. Być może piszących drażniły ambicje Młynarskiego i jego szybkie sukcesy, a także fakt, że nosił się i ubierał po pańsku. Jak to ujął zgorzkniały już i podstarzały Fitelberg, „opływał w dostatki, grał wielkiego pana”²⁰; gołym okiem widać było, że mu się dobrze powodzi,

¹⁸ E[mil] Młynarski: „Notes On the Evolution of Conductor”. *Overture* [periodyk wyd. przez Curtis Institute of Music, Filadelfia] 1930. Artykuł zamówiony przez redakcję.

¹⁹ „Podwójny” profil artystyczny był powszechny. Sam Bülow był wielkim pianistą, podobnie Wasilij Safonow, współcześnie w obu dziedzinach produkuje się z wielkim powodzeniem Daniel Barenboim. Bardzo wielu wybitnych dyrygentów to skrzypkowie. Stanisław Skrowaczewski uważa, że dyrygent „powinien przy tym grać na jakimś instrumencie dobrze, nawet koncertowo. Wtedy wie, czego wymagać, aby osiągnąć cel. To bardzo ważne – żeby grać. Dobre wyniki daje szczególnie muzyka kameralna, to z niej należy wejść przed orkiestrę [...]”, zob. wywiad Skrowaczewskiego dla *Tygodnika Powszechnego* 70 (2016) nr 16 (3484) z dn. 16 i 17 IV s. 60 (rozmawiał Jakub Puchalski).

²⁰ Wypowiedź zanotował Stanisław Golachowski w: „Tablice chronologiczne do życia i twórczości Karola Szymanowskiego”. W: *Z życia i twórczości Karola Szymanowskiego*. Red. Józef M. Chomiński. Warszawa 1960 s. 218 przyp. 1.

choćby po garderobie od sławnego londyńskiego krawca Henry'ego Poola²¹. Jego przeciwieństwo (i przeciwnik), Zygmunt Noskowski, cierpiał natomiast niemal biedę, i to pomimo powszechnego uznania z powodu talentu i zasług dla kultury muzycznej Warszawy²².

Bogusławski nie miał takich uprzedzeń i należał do grupy krytyków ufnej w talent i umiejętności Młynarskiego. Po koncercie 8 XII 1899 r. orzekł: „[Młynarski] dowiódł, że nie tylko dyrygować umie symfonię, bodaj nawet tak rozwlekłą jak Schuberta *C-dur*, nie tylko zapoznać pragnie publiczność z wydatnymi utworami nieznanymi polskim kompozytorów²³, lecz wyborem solistów potrafi koncert symfoniczny na właściwym utrzymać poziomie”²⁴. A zdaniem anonimowego recenzenta *Echa Muzycznego, Teatralnego i Artystycznego*,

„[o]rkiestra operowa [...], ta pracowita, gorliwa, pełna ducha karność nasza orkiestra spełniła swe zadanie nie tylko sumiennie, lecz w sposób zasługujący na pochwałę [...]. *Symfonia C-dur* Schuberta, wskutek swej nadmiernej długości i częstych powtarzań poszczególnych myśli, nie była dziełem najodpowiedniejszym [...]. Dyrektor Młynarski przygotował widocznie wykonanie tej wspaniałej kompozycji z wielką pieczołowitością: sumiennosc jego pracy zdradzały liczne szczegóły dynamicznej i estetycznej natury, nie we wszystkim może zgodne ze zdaniem innych muzyków, lecz świadczące w każdym razie o znacznym nakładzie pracy i wrażliwości”²⁵.

Aleksander Poliński – krytyk nie aż tak zły, jak twierdził publicysta *Głosu*²⁶ – obdarzył najwyższą możliwą pochwałą program i wykonanie koncertu 19 I 1900 r., z po raz drugi wykonanym Wstępem do *Tristana i Izoldy* Wagnera, *Koncertem skrzypcowym* Beethovena, *Symfonią „Wiejskie wesele”* Goldmarka, *Fée d’amour* na skrzypce i orkiestrę Raffa oraz uwerturą do *Sprzedanej narzeczonej* Smetany. Jego zdaniem „takiego wykonania nie powstydziliby się z pewnością nawet wzorowa orkiestra filharmonii berlińskiej”²⁷.

Ciekawa jest zmiana tonu Noskowskiego w recenzjach z koncertów 6 i 9 II oraz 2 III 1900 roku. Pomimo konieczności przerwania prób *Widm* Moniuszki,

²¹ Dostatek zapewniły mu małżeństwo z dziedziczką majątku w Iłgowie na Litwie i wysokie zarobki w Teatrze Wielkim.

²² Jako dyrektor muzyczny WTM nie pobierał wynagrodzenia, przysługiwał mu jedynie zysk z jednego koncertu benefisowego w sezonie. Pomimo że cieszył się marką znakomitego profesora kompozycji w Instytucie Muzycznym, w 1903 r., gdy obchodził czterdziestolecie pracy pedagogicznej, postrzegany był jako „ofiara losu”, człowiek skazany na „ciężką i żmudną pracę na chleb powszedni” – jak pisał Adam Zabłocki, a wypowiedź tę cytuje Magdalena Dziadek w książce *Od Szkoły Dramatycznej do Uniwersytetu. Dzieje wyższej uczelni w Warszawie 1810–2010*. T. I Warszawa 2011, podrozdz. „Warunki materialne”, s. 259, w którym autorka omawia niskie uposażenia pedagogów Instytutu. Jak wiemy, Noskowski dorabiał jako krytyk muzyczny.

²³ Chodzi o orkiestrę aranżującą *Andantina* z *Kwartetu smyczkowego* op. 10 Romana Statkowskiego.

²⁴ W[ładysław] Bogusławski: „Na scenie i na estradzie”. *Tygodnik Ilustrowany* (39) 1899 nr 51 z dn. 16 XII s. 1009–10.

²⁵ (Int.): „Przegląd muzyczny. Drugi koncert symfoniczny”. *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne* 16 (1899) nr 50 z dn. 16 XII s. 597.

²⁶ *Głos* 14 (1899) nr 6 z dn. 11 II s. 131 (rubryka „Głosy”).

²⁷ A[leksander] Poliński: „Z muzyki”. *Kurier Warszawski* 80 (1900) nr 20 z dn. 20 I.

wydarzenia co najmniej na miarę premiery *Goplany* Żeleńskiego, u Noskowskiego wizja Młynarskiego-konkurenta i/lub Młynarskiego-ugodowca ustąpiła wizji Młynarskiego-promotora, który szykował niebawem wykonanie jego poematu symfonicznego *Step*. W oczekiwaniu na ten koncert Noskowski chwalił teraz świetne brzmienie orkiestry i w ogóle wszystko to, co dawniej ganił: tempa, cieniowanie i wycucie stylu czy to Mozarta („orkiestra [...] wybornie wykonała samoistnie dwa utwory, tj. Uwerturę z *Wesela Figara* Mozarta w tempie doskonałym i z zachowaniem stylu [...], brzmiała świetnie”²⁸), czy Schumanna („szczere uznanie za wyborne i we właściwych tempach wykonanie obu uwertur i Symfonii. [...] Wszystko zresztą szło z życiem i składnie”²⁹), wreszcie Wagnera i nawet Beethovena:

„Orkiestra wykonała bardzo ładnie wstęp do *Parsifala* Wagnera, utwór obliczony głównie na piękne brzmienie różnych grup instrumentów, oraz powtórzyła z wielką brawurą na żądanie Uwerturę do *Latającego Holendra* Wagnera. Koncert rozpoczęła *Symfonia ósma* Beethovena. [...] dużo skorzystał ten utwór na pełności dźwięków, dzięki obsadzie kwartetu. Tempa były dość właściwe, jedynie może o włoskę za prędko szła część druga, chociaż cieniowanie było wyborne. Publiczność zażądała powtórzenia tego ustępu, ale ze względu na powagę tego koncertu nie należało ulegać. W ogólności wczorajszy koncert cieszył się wielkiem powodzeniem i publiczność wywoływała kilkakrotnie p. Młynarskiego”³⁰.

Należy dodać, że 2 marca wystąpił po raz pierwszy w Warszawie Eugène Ysaÿe (*III Koncert skrzypcowy* Saint-Saënsa i *Fantazja szkocka* Brucha); wkrótce przyjedzie po raz drugi. Prawdopodobnie panowie zaprzyjaźnili się, jak tego dowodzą trzy zachowane listy wielkiego skrzypka do Młynarskiego, niestety niedatowane, ale sądząc po wzmiankowanych w nich programach, pochodzące albo z okresu jego pracy w Teatrze Wielkim, albo też z pierwszego roku dyrygowania orkiestrą Filharmonii³¹.

Jak już wspomniałam, koncert 24 III 1900 r., kończący drugi sezon występów orkiestry operowej w repertuarze symfonicznym, poświęcony był wyłącznie muzyce polskiej. Młynarski zestawiał program z utworów kompozytorów w większości spoza Warszawy lub kraju; były to: *Marsz uroczysty* Henryka Pachulskiego z Moskwy, *Suita na wielką orkiestrę Es-dur* op. 9 paryżanina Zygmunta Stojowskiego (prawykonanie), *II Koncert fortepianowy c-moll* Henryka Melcera, z kompozytorem przy fortepianie, *Fantazja na orkiestrę d-moll* Romana Statkowskiego z Petersburga³² (prawykonanie), ponadto pieśni Paderewskiego do słów Asnyka: *Gdy ostatnia róża zwiędła* i *Siwy koniu* (w wykonaniu Janiny Korolewiczówny). Na zakończenie został oczywiście wykonany poemat symfoniczny *Step* Noskow-

²⁸ Z[ygmunt] Noskowski: „Z muzyki”. *Kurier Poranny* 24 (1900) nr 38 z dn. 7 II.

²⁹ Z[ygmunt] Noskowski: „Z muzyki”. *Kurier Poranny* 24 (1900) nr 41 z dn. 10 II.

³⁰ Z[ygmunt] Noskowski: „Z muzyki”. *Kurier Poranny* 24 (1900) nr 62 z dn. 3 III.

³¹ W jednym z nich Ysaÿe pisał: „[...] Mon Cher Młynarsky permettez – moi [...] de vous dire bien sincèrement et bien simplement combien j’apprécie tout à fais l’homme et l’artiste en Vous”, rkp. w Lietuvos literatūros ir meno archyvas (Litewskim Archiwum Literatury i Sztuki w Wilnie, dalej cyt. LLiMA), sygn. F.50.1.85, Biblioteka Narodowa w Warszawie (dalej jako BN), Mf. A 840.

³² W tym okresie Roman Statkowski pracował jako dyrektor petersburskiej filii Składu Fortepianów Hermana i Grossmana.

skiego – najczęściej bodaj prezentowany w owym czasie utwór orkiestrowy polski, którego popularność można porównać z tą, jaką będzie w przyszłości cieszył się *Kzesany* Wojciecha Kilara.

Noskowski powstrzymał się od omówienia *Stepu*, ale nie od oceny całości koncertu, który uznał za wydarzenie „specjalnej doniosłości” ze względu na program: „Trzy dzieła nieznanne większych rozmiarów utworu młodych naszych muzyków, to istotnie rzecz niezmiernie rzadka w tutejszych stosunkach”³³. W kompozytorze odezwał się namiętny patriota, oceniający utwory kompozytorów polskich według kryterium swojskości. Jego zdaniem Stojowski skupił się na efektach zewnętrznych i choć usiłował nadać swej muzyce charakter swojski, „skończyło się tylko na usiłowaniu [...]. Swojskości wyrobić w sobie nie można, jeżeli ona nie tkwi w usposobieniu artysty, jeżeli muzyk nie zbierał jej z łąk, pól i gajów”. Doszedł też do głosu pedagog: w muzyce Stojowskiego jego zdaniem znać było szkołę francuską, „gdzie idzie głównie o świetność³⁴ [...] a gdzie styl i forma nie mają w sobie podstaw niewzruszonych”. Nieco cieplej ocenił *Fantazję* Romana Statkowskiego, chociaż i tutaj wytropił naleciałości obce (nie napisał jakie). W dalszym ciągu najlepszą ocenę Noskowskiego zyskali Melcer jako kompozytor i Młynarski jako szef orkiestry: „Wykonanie więc całego programu było w całym tego słowa znaczeniu znakomite [...]. Koncert wczorajszy był świetnym zakończeniem wieczorów symfonicznych, które cieszyły się wielkim powodzeniem, dodajmy, zasłużonym”³⁵.

Doskonałą ocenę wydarzenia dał też Bogusławski:

„Na estradzie w Teatrze Wielkim zakończył się cykl koncertów, urządzanych przez dyrektora Młynarskiego³⁶, a zakończył się świetnie interesującym turniejem młodych kompozytorów polskich. Było ich na programie czterech, wszyscy zaś jednym zarekomendowali się przymiotem: gruntownymi studiami i doskonałą znajomością orkiestry, w której każdy jak na palecie kojarzył na swój sposób żywe do instrumentacji barwy. [...] U pana Henryka Pachulskiego uderza w *Marszu uroczystym* dobrze obmyślana, solidna budowa, oparta na gruntownie zbadanej technice; pan Zygmunt Stojowski jest impresjonistą, nie chodzi mu w *Suicie orkiestrowej* o zaokrąglony, wykończony rysunek melodyczny, tylko o szkicowe rzuty tematyczne, których efekt podnoszą jakby płamy instrumentacyjne; jest w tem siła, jest fantazja, jest poezja wrzących namiętności. Natchnienie p. Henryka Melcera spokojniejsze [...]. Uczucie tego wysoce utalentowanego kompozytora unika form błyskotliwych [...] ale w silnem swoim skupieniu wstrząsającą ma wymowę [...]. Wszystkich kompozytorów znakomicie zaprezentował słuchaczom p. Młynarski, który dowiódł też, czem dziś jest orkiestra warszawska, wykonaniem *Stepu* Noskowskiego. Oczarował wszystkich ten utwór, jakby nowy zupełnie, pełen nieznanych piękności poemat”³⁷.

³³ Z[ygmunt] Noskowski: „Teatr Wielki. Ostatni koncert symfoniczny pod kier. E. Młynarskiego”. *Kurier Poranny* 24 (1900) nr 84 z dn. 25 III. Z powodu „specjalnej doniosłości” wydarzenia tytuł recenzji Noskowskiego został wyróżniony znacznie powiększoną czcionką.

³⁴ Zapewne: błyskotliwość efektów.

³⁵ Z[ygmunt] Noskowski: „Teatr Wielki. Ostatni koncert symfoniczny”, op. cit.

³⁶ Młynarski zaplanował jeszcze jeden cykl koncertów symfonicznych w nowym sezonie 1900/1901.

³⁷ W[ładysław] Bogusławski: „Na scenie i na estradzie”. *Tygodnik Ilustrowany* (40) 1900 nr 14 z dn. 25 III s. 277.

Młynarski najwidoczniej specjalnie się postarał, by przygotować starannie utwór Noskowskiego, częściowo zrehabilitował się także wobec Melcera, którego muzykę dotąd ignorował; zarzuty takie wysuwał słusznie *Przegląd Tygodniowy*³⁸. „Z”, reprezentujący *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne*, chwalać Młynarskiego, poczynił aluzję do protekcyjnistycznej polityki programowej Noskowskiego, uprawianej na koncertach Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego:

„Lwią część [...] naszych «audycji» ogarnia [...] kilku uprzywilejowanych twórców naszych. [...] Dank też serdeczny należy się Emilowi Młynarskiemu za zaznajomienie nas z częściowym choć dorobkiem ostatniej doby i za zerwanie z rutyną warszawską, hołdującą zasadzie protekcji”³⁹.

W sezonie 1900/1901, ostatnim już przed inauguracją Filharmonii Warszawskiej, Młynarski zaplanował cztery koncerty: 26 X 1900 r. (solista Jean G rardy), 7 XII 1900 r. (solista Eug ne Ysa e), 1 II 1901 r. (zamiast zapowiedzianego Maurycego Moszkowskiego – Ferruccio Busoni), 22 II 1901 r. (soliści Stanisław Barcewicz i Eug ne d’Albert).

Do najlepiej przyjętych utworów należała *VI Symfonia „Patetyczna”* Czajkowskiego, prawdopodobnie najpopularniejszy utwór symfoniczny owych czasów. Zaprezentował ją Młynarski na pierwszym koncercie sezonu, 26 X 1900 roku. Ponieważ niedawno słyszano ją w Dolinie Szwajcarskiej, recenzenci porównywali oba wykonania, a Młynarskiego – z Windersteinem. Zdaniem Romualda Beckera z *Gazety Polskiej*,

„wyszła nasza orkiestra zwycięsko z porównania z orkiestrą Windersteina. Zaraz *Egmont* Beethovena wypadł świetnie. Było to odtworzenie wprost modelowe. I pod względem tempa, i dynamiki [...], i przedziwnej plastyki lepiej wykonanej uwertury tej nie słyszeliśmy w Warszawie. Kolosalna rozmiarami [...] symfonia Czajkowskiego, na ogół biorąc, wykonana była znakomicie i wywarła g boko estetyczne wrażenie na publiczności”⁴⁰.

Przegląd Tygodniowy piórem nowo zatrudnionego recenzenta muzycznego „Z.O.”, podsumowując serię koncertów symfonicznych w 1900 r., także skonstatował, że zwi szcza Czajkowski wypadł pod batutą Młynarskiego lepiej niż u Windersteina i najwidoczniej uwa zał, że inaczej być nie mog :

„Kapelmistrz p. Młynarski jako wychowaniec petersburskiego konserwatorium a następnie nauczyciel skrzypiec w szkole muzycznej w Odessie, doskonale jest obznajmiony z duchem muzyki Czajkowskiego [...]; tempa by  w ciwne i wszelkie szczegóły partytury wydobyte na jaw. *Symfonia «Patetyczna»* Czajkowskiego należy bez wątpienia do rz du najpiękniejszych dzie  współczesnej mu-

³⁸ Zarzut taki, nie pierwszy zresztą, padł np. po wykonaniu przez orkiestrę Windersteina *Symfonii c-moll* Melcera pod jego dyrekcją, zob.: „Echa warszawskie XXVI”. *Przegląd Tygodniowy* 34 (1900) nr 27 z dn. 7 VII.

³⁹ Z.: „Przegląd muzyczny. Ostatni koncert symfoniczny złożony z kompozycji polskich”. *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne* 17 (1900) nr 13 z dn. 31 III s. 150.

⁴⁰ R[omuald] Becker: „Pierwszy koncert symfoniczny pod dyrekcją pana Młynarskiego”. *Gazeta Polska* 40 (1900) nr 248 z dn. 27 X (rubryka „Teatr i sztuka”).

zyki symfonicznej. [...] Wykonanie [...] było tak staranne, że, nawiasem mówiąc, wielokrotnie lepsze aniżeli przez orkiestrę Windersteina”⁴¹.

Przyłączył się do tych pochwał – z drobnymi zastrzeżeniami – recenzent *Echa Muzycznego*, *Teatralnego* i *Artystycznego*:

„Nasza drużyna artystyczna dzięki starannemu kierownictwu, jest bardziej organiczną niż orkiestra Windersteina, dla której symfonia stanowi przecież chleb powszedni [...]. Miała symfonia [Czajkowskiego] w *Marszu* pewną nerwowość rytmiczną [...]; poza tem, oddaną była świetnie. Co do uwertury *Tannhäusera*, to tradycje berlińskie, nikischowskie ustaliły inne tempa; ale te, które dawał kapeli p. Młynarski, mogły zadowolić logikę myśli muzycznej [...]. Bohaterskiego *Egmonta* odtworzyła orkiestra z polotem i precyzją; w ogóle w całości wykonania widniała staranność, nie wykluczająca temperamentu i porywów szlachetniejszych”⁴².

Można dodać, że Winderstein stracił kilku najlepszych muzyków na rzecz orkiestry operowej, a powiększenie składu teje bardzo się przydało zarówno w Wagnerze, jak i w Czajkowskim.

Dobre wykonanie *Stepu* i komplementy prasy po tym wydarzeniu częściowo ugłaskały Noskowskiego. Jako recenzent przeniósł się on w tym czasie do *Kuriera Porannego*. Omawiając koncert z *Symfonią „Patetyczną”* Czajkowskiego, rozpoczął aluzyjnie *pro domo sua*, skupił się na potędze brzmienia orkiestry i ubolewał nad własnym losem dyrektora orkiestry biednej, niedoinwestowanej, na wespół amatorskiej, bez szans na konkurencję z wielką orkiestrą symfoniczną Teatru Wielkiego.

„Program składał się prawie wyłącznie z rzeczy znanych i dobrze ogranych i mimo woli nasuwał na myśl różne porównania... Zwracam jednak uwagę na jedną rzecz ważną: oto orkiestra brzmiała wczoraj znakomicie, co się łatwo daje wytłumaczyć, gdy się zobaczyło przeszło pięćdziesiąt instrumentów smyczkowych. [...] Taką orkiestrą kierować jest bardzo przyjemnie, a zadanie kapelmistrza staje się bez porównania łatwiejszym niż wtedy, gdy mu przychodzi borykać się z muzykami początkującymi [...]. Ale niestety! Stan krytyki muzycznej u nas nie zawsze stoi na tej wysokości, aby się zastanawiano nad temi, tak zasadniczymi różnicami⁴³ [...]. Jak już wyżej mówiłem, orkiestra brzmiała wczoraj świetnie, co się najlepiej uwydatniło w słynnej *Symfonii patetycznej* Czajkowskiego, gdyż blacha, tak silna w pomienionem dziele, nie zdołała zagłuszyć tej pełni dźwięku, tego bogactwa

⁴¹ Z.O.: „Muzyka. Pierwszy koncert symfoniczny w r.b.”. *Przegląd Tygodniowy* 34 (1900) nr 44 z dn. 3 XI s. 475. Recenzent ten miał także uwagi krytyczne do Młynarskiego, który „ma czasem sympatyę do kompozycyjek modnych, chociaż nie bardzo głębokich, dowód tego mieliśmy w [...] antrakcie do opery *Fervaal* kompozycji Wincentego d’Indy. Utwór ten posiada wszelkie właściwości stylu «blagierskiego» – piękną frazeologię, wyszukaną instrumentację i wiele efektów powierzchownych, ale zupełny brak natchnienia; [...] ten numer koncertu był nieudatny i wprost nie licował z głębokością dzieł Beethovena, Wagnera i Czajkowskiego”.

⁴² (Z): „Przegląd muzyczny”. *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne* 17 (1900) nr 44 z dn. 3 XI s. 525.

⁴³ Ostatnia uwaga ma, być może, ukryty podtekst polityczny: żeby stworzyć orkiestrę zawodową na wysokim poziomie należało na początek wejść w aliansę z władzami, ale o tym krytyka nie mogła napisać. Noskowski woła o większe względy dla orkiestry WTM, którą kierował. Była jednak cała grupa gazet, które w swych przeglądach muzycznych całą uwagę poświęcały Towarzystwu wraz z jego orkiestrą, zaś dla orkiestry operowej i Młynarskiego miały co najwyżej wzmianki.

w brzmieniu. Co do pojęcia, nie będę się o nie spierał z p. Młynarskim, każdy bowiem kapelmistrz ma swoje poglądy [...] W każdym razie w całości i w szczegółach znać było sumienne opracowanie, a w niektórych miejscach okazało się sporo polotu i ognia. Równie dobrze wyszedł *Egmont* Beethovena z wyjątkiem ostatniego *Allegra* w E dur, wziętego trochę za szybko [...] Uwertura z *Tannhäusera* szła z życiem i była dobrym zakończeniem koncertu⁴⁴.

Koncert 7 XII 1900 r. udał się w dużej mierze dzięki ponownemu występowi Ysaÿe'a (choć publiczność nie wymogła tym razem na słynnym skrzypku żądanych bisów) i arcypopularnej *Symfonii* „*Wiejskie wesele*” Goldmarka, prezentowanej przez Młynarskiego już po raz drugi. W programie było także polskie prawykonanie *Prologu do dramatu* „*Biała gołąbka*” Józefata Nowińskiego z muzyką Mieczysława Karłowicza – pod nieobecność kompozytora, który już od stycznia 1900 r. kontynuował edukację w Berlinie jako student „majsterszuli” profesora Urbana i wiosną doczekał się prawykonania *Prologu* na dorocznym studenckim popisie tej grupy (dyrygował Josef Řebíček, jeden z ówczesnych dyrygentów Filharmoników Berlińskich)⁴⁵.

Niepodpisany recenzent *Gazety Polskiej*⁴⁶ napiętnował u Karłowicza wpływ „germanizacyjnej szkoły berlińskiej, w przyswojonych sobie z fanatyzmem gorliwego ucznia rysunkach melodyjnych, zwrotach harmonii, efektach barw i figuracji orkiestrowych”. W tym okresie resentymentom antyniemieckim swobodnie można było dawać wyraz, podobnie zresztą jak rozczarowaniu naleciałościami szkoły francuskiej (np. u Stojowskiego). Natomiast istnienie wpływów rosyjskich objęte było autocenzurą⁴⁷.

Recenzja Noskowskiego była krytyczna wobec Młynarskiego:

„Wczorajszy koncert symfoniczny [...] odznaczał się przede wszystkim niezwykłą długością. Długa symfonia Goldmarka, długa symfonia hiszpańska Lalo, nareszcie wcale nie krótka *Uwertura* «*Husycka*» Dworzaka zajęły lwią część programu. Pomiędzy temi dziełami znalazły się 2 tylko istotne, a dla nas bardzo sympatyczne nowości, t.j. *Prolog symfoniczny* Mieczysława Karłowicza oraz *Scherzo* [...] L. Kronenberga. Te 2 utwory okupują pewien pośpiech, powiem nawet niestaranność w ułożeniu całego programu. Jeżeli bowiem koncertów symfonicznych jest tylko cztery na sezon, a publiczność bywa na nich zawsze taż sama [...] należało tedy pomyśleć o tem, aby główne numery programu (jak np. Symfonia) nie powtarzały się zbyt często. Tymczasem *Wiejskie wesele* Goldmarka [...] jest już potężnie ograne [...]. Nie rozumiem także, na jakie «żądanie» p. Ysaÿe [sic] grał tenże sam koncert H-moll Saint-Saënsa, który wykonywał za pierwszym swym występem [...]. *Bez Uwertury* «*Husyckiej*» Dworzaka mogło się być obejść [...] dzieło to czeskiego muzyka nie należy do najlepszych jego natchnień. [...] Uczniowie szkoły Urbana hołdują przedewszystkiem niemieckiej muzyce, a nie uniwersalności. Widać to jasno z *Prologu* p. Karłowicza, który jest dziś pod wpływem Wagnera, tak w motywach, jak i w instrumentacji⁴⁸.

⁴⁴ Z[ygmunt] Noskowski: „Z muzyki”. *Kurier Poranny* 24 (1900) nr 298 z dn. 27 X.

⁴⁵ Adolf Chybiński: *Mieczysław Karłowicz (1876–1909). Kronika życia artysty i tatelnika*. Kraków 1949 s. 179–180.

⁴⁶ Pracowali dla niej wówczas Ignacy Kossobudzki, Robert Becker i Antoni Sygietyński. Recenzja z koncertu „Drugi koncert symfoniczny”. *Gazeta Polska* 40 (1900) nr 283 z dn. 10 XII.

⁴⁷ Nadawano im określenia ogólne, niewiele mówiące. Możliwe, że płynęło to z niechęci przyznania, że polski kompozytor może w ogóle dopuścić się takiego czynu, jak uleganie wpływom rosyjskim.

⁴⁸ Z[ygmunt] Noskowski: „Z muzyki”. *Kurier Poranny* 24 (1900) nr 340 z dn. 8 XII.

Opinie o ostatnich koncertach Młynarskiego z orkiestrą Teatru Wielkiego koncentrowały się wokół wykładni stylu symfonii Beethovena. Daleko było jeszcze do badań nad orkiestrą jego czasów, do ścisłego przestrzegania norm wierności stylom historycznym, ale co wrażliwsi krytycy wyczuwali styl beethovenowski i nieźle rozpoznawali jego wyznaczniki. Trzeci koncert w sezonie (z Ferrucciem Busonim w roli solisty⁴⁹, 1 II 1901 r.) z tej właśnie przyczyny wzbudził opinie diametralnie różne. Dla Bojomira (właśc. Władysława Millera, postaci z otoczenia Noskowskiego) wykonanie *VII Symfonii* Beethovena (jak i Wagnerowskiej *Idylli Zygryda*) pozbawione było elementarnych zalet:

„Beethovenowskich arcydzieł, wymagających pietyzmu, nie można odtwarzać z jaskrawością barw właściwych utworom ostatniej doby. Brak dokładnego zespolenia się chóru instrumentów smyczkowych [...] pozbawiły nas wielu cennych, najpiękniejszych efektów. Każde sforzando traktowane było za ostro; crescendo, nieumiarkowane w stopniowaniu, zbyt wcześnie przechodzi w forte [...]. A tempa też nie były najwłaściwsze i nie lepiej działo się w Wagnerowskiej *Siegfried-Idyllie*, tak jednostajnie, a raczej bezbarwnie utrzymanej w nastroju, iż założenie tłumików na skrzypcach w części środkowej nie spowodowało prawie różnicy w szarości kolorytu”⁵⁰.

Inaczej widział koncert recenzent *Przeglądu Tygodniowego*:

„7-mą symfonię Beethovena można nazwać «apoteozą rytmiki». [...] Przepiękna ta symfonia mało jest znaną w Warszawie, gdyż dawno już temu wykonaną raz była przez p. Rebiczkę; obecne przypomnienie jej na koncercie symfonicznym było pomysłem bardzo dobrym, tem bardziej, że p. Młynarski odbył widocznie dokładne studia nad tem dziełem, bo wykonanie odznaczało się wielką dokładnością. [...] W Warszawie idyllę Wagnerowską wykonywały goszczące w Dolinie Szwajcarskiej orkiestry, nigdy jednak nie wyszła ona tak świetnie jak obecnie”⁵¹.

Zdaniem Polińskiego,

„zarówno p. Młynarski, jak i jego drużyna artystyczna popisali się wybornie, zwłaszcza w drugiej części symfonii, *Allegretto* (forma wariacji), co o ich talencie świadczy nader pochlebnie. Może pierwszy temat był wzięty nieco za prędko, ale za to ożywienie tempa w *maggiore*, a następnie zwolnienie go przy powrocie do pierwszego tematu, było świetnym pomysłem kapelmistrzowskim, który nie przeszedł bez wrażenia. W wykonaniu scherza orkiestra pilnie się trzymała wskazówek partycji, subtelnie cieniując szczegóły. Tylko w triu tego scherza parę najpiękniejszych pomysłów Beethovenowskich zaprzepaściła z powodu zbyt silnej obsady instrumentów smyczkowych w stosunku do dętych, czego ta właśnie symfonia nie znosi. Na tej przewodze smyczków najgorzej wyszedł waltornista: nie mógł popisać się słynnem *ostinato* figury *gis* [...] bo go wcale nie było słyhać”⁵².

Serię koncertów symfonicznych orkiestry operowej zamknął ostatecznie wieczór 22 II 1901 roku. Robert Becker pochwalił udział „dwóch pierwszorzędnych

⁴⁹ Zastąpił on Maurycego Moszkowskiego, który swój przyjazd odwołał.

⁵⁰ Bojomir [Władysław Miller]: „Trzeci koncert symfoniczny”. *Gazeta Polska* 41 (1901) nr 33 z dn. 2 II (dział „Teatr i sztuka”).

⁵¹ Z.O.: „Z muzyki. Trzeci koncert symfoniczny”. *Przegląd Tygodniowy* 35 (1901) nr 6 z dn. 9 II s. 69.

⁵² A[leksander] Poliński: „Z muzyki. Trzeci koncert symfoniczny. Fr. [sic] Busoni”. *Kurier Warszawski* 80 (1901) nr 33 z dn. 2 II.

wirtuozów: pp. Barcewicza i [Eugène'a] d'Alberta” oraz wykonanie *IV Symfonii* Schumanna, w której „część trzecia zwłaszcza, dzięki umiarkowanemu tempu, wyszła jasno z wielką wypukłością. Z reszty numerów orkiestralnych: Saint-Saënsa serenady, Bizeta menueta z *Arleżanki* i przygrywki do *Meistersingerów* Wagnera, ostatni przedstawił się najpodatniej, posiadał bowiem natężony i gorący ton, wspaniałość brzmienia, cokolwiek jednak za mało wycieniowanego”⁵³. Bojomir stwierdził z zadowoleniem: „Życzliwe uwagi krytyki odniosły pożądany skutek: na wczorajszym, ostatnim w tegorocznym sezonie koncercie symfonicznym [...] całość orkiestrowego wykonania poszła znacznie lepiej”⁵⁴. Noskowski zaś ocenił koncert krytycznie, ale według uczciwych merytorycznych kryteriów:

„Orkiestra teatralna, wzmocniona w kwartecie siłami postronnemi, wykonała pod wodzą p. Młynarskiego jako numery główne dwie Symfonje Beethovena A dur i Schumanna D moll. W pierwszej, wedle mego zdania i doświadczenia, potężna obsada instrumentów smyczkowych szkodzi przejrzystości dzieła i jest raczej ciężarem, gdyż poza tą falangą giną szczegóły, hojną ręką rozsypane przez wielkiego twórcę. Tak samo, z powodu nadmiaru smyczków, Finał Symfonji wyszedł zbyt szorstko, bo się słyszało głównie figuracje kwartetu, zbyt mocno brzmiące”⁵⁵.

Młynarski w tym okresie pracował niezwykle intensywnie – w pierwszym swym sezonie, do sierpnia 1899 r., wystąpił przy podium orkiestry operowej siedemdziesiąt pięć razy (nie licząc koncertów symfonicznych), więcej niż którykolwiek z kapelmistrzów Teatru Wielkiego; w sezonie 1899/1900 prowadził już nie tylko opery polskie, lecz i pierwsze spolszczone opery kompozytorów obcych (*Faust* Gounoda, *Aida* Verdiego). Jeden za drugim recenzenci podchwytywali teraz temat „pięciu kapelmistrzów naraz” i pięciu różnych stylów dyrygowania. Do dotychczasowej czwórki (Vittorio Podesti, Francesco Spettrino, Młynarski i Barcewicz) przybył tuż przed nowym sezonem 1899/1900 Pietro Stermich-Valcrociata, początkowo zaangażowany do prowadzenia spektakli baletowych. Kapelmistrza z Dalmacji odkryła jakoby Salomea Kruszelnicka, będąc w Zadarze, i korzystając ze swoich wpływów w teatrze, ściągnęła do Warszawy⁵⁶. Jak widać, niełatwo było przyzwyczaić się, że scena warszawska nie jest już monopolem jednego lub dwóch dyrygentów, jak było za czasów Moniuszki czy wcześniej Kurpińskiego. Od dawna też nie było w niej jednolitego trzonu repertuarowego czy zdefiniowanej polityki repertuarowej. Obok siebie istniały opera wczesnoromantyczna, późnoromantyczna, werystyczna, modernistyczna w wydaniu wagnerowskim, nie było tylko – wyjąwszy *Goplanę* – najnowszej opery polskiej. Różnorodność typów narracji operowej i stylów wykonań podnoszono teraz jako czynnik utrudniający, jeżeli wręcz nie uniemożliwiający utrzymanie poziomu opery.

⁵³ Robert Becker: „Przegląd muzyczny”. *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne* 18 (1901) nr 9 z dn. 2 III s. 104.

⁵⁴ Bojomir [Władysław Miller]: „Czwarty koncert symfoniczny”. *Gazeta Polska* 41 (1901) nr 53 z dn. 23 II (dział „Teatr i sztuka”).

⁵⁵ Z[ygmunt] Noskowski: „Głos muzyczny”. *Głos* 16 (1901) nr 9 z dn. 2 III s. 126–127.

⁵⁶ Informacja o tym w: *Gazeta Polska* 39 (1899) nr 219 z dn. 26 IX (dział „Teatr i sztuka”).

Nie sprzyjało to recepcji Młynarskiego. Mogły zaszkodzić mu także porównania z Filharmonią Berlińską, która, jak już wiemy, wystąpiła w Warszawie w maju 1899 roku. Czy był górą w zestawieniu z Windersteinem? U M.M. Biernackiego, przy ewidentnej jego sympatii dla Emila Młynarskiego, w recenzjach z koncertów Windersteina wyczuwa się nieklamany zachwyt. Również Poliński cenił niezwykle wysoko dyrygenta z Lipska, co publicystę *Głosu* sprawiło we wściełość:

„Są rzeczy przechodzące możność i dobrą wolę człowieka! [...] Już zapomniałem o entuzjazmach p. A. Polińskiego, wywołanych w czułej jego duszy koncertami Windersteina [...] gdy mi ostatni niedzielny koncert znowu je przypomniał. [...] Mówiąc o osobie samego dyrektora orkiestry p. Windersteina, tak powiada: «Co się tyczy p. W., jest to kapelmistrz, który samemu Nikischowi już nieraz zalał sadła za skórę swemi koncertami w Lipsku, a jeszcze więcej sprytem w odnajdywaniu efektów rytmicznych i dynamicznych, w czym jest niewyczerpany!...» [...] Za wiele w istocie sprytu tego i tych efektów, rzekłbyś: orkiestra cygańska!»⁵⁷.

Po pierwszym roku pracy Młynarskiego w Teatrze Wielkim stopniowo pogłębiał się podział wystawianych mu ocen. U niezależnego od żadnych instytucji Bogusławskiego Młynarski zawsze już będzie cieszył się opinią świetnego kapelmistrza, a przecież krytyka tego trudno było uznać za ugodowca (miał za sobą udział w powstaniu styczniowym). Wątpliwe wydaje się, by motywem krytyki Młynarskiego – chociaż jeszcze nie nagonki – była jego lojalna postawa wobec władz rosyjskich, od których był zależny jako pracownik Warszawskich Teatrów Rządowych, w tym nie różnił się bowiem od swoich poprzedników, łącznie z Moniuszką, jak też od kolegów, w tym Chodakowskiego. Przypisywanie mu ugodowości nie było w każdym razie powszechne.

Noskowski – poza tym, że miał swój interes w urabianiu złej opinii o Młynarskim – szarpany był zmiennymi emocjami o podłożu osobistym. Sygietyński odwracał swe opinie o 180 stopni powodowany trudnymi dziś do odgadnięcia względami. A jego regularne korespondencje z Warszawy, drukowane na łamach flagowego organu ugodowców, tygodnika *Kraj* w l. 1899–1901, gdzie pisywał przysłonięty listkiem figowym pseudonimu, świadczą, że podziały na patriotów i zwolenników ugody z Rosją nie zawsze były ostre⁵⁸.

W związku z atakami na Młynarskiego oczywista wydaje się odpowiedź na pytanie: *cui bono*, czy raczej „komu przeszkadzała jego działalność koncertowa”. Poszkodowany był Zygmunt Noskowski, a z nim razem koncerty Towarzystwa. Miały one w prasie wielu obrońców. Walkę toczyła o nie m.in. *Gazeta Warszawska*, manifestując swe stanowisko pomijaniem koncertów Młynarskiego milczeniem⁵⁹ lub zbywaniem ich suchą informacją, a koncentrowaniem uwagi na aktywności WTM.

⁵⁷ (wj): „Głosy”. *Głos* 14 (1899) nr 20 z dn. 20 V s. 469.

⁵⁸ Jako „Gama” serwował w ocenie wydarzeń muzycznych w Warszawie znacznie więcej pochwał niż krytyki. Jego teksty w *Kraju* nie były natomiast w najmniejszym stopniu prorosyjskie; rzadko zajmował się rosyjskim życiem muzycznym, eksponując raczej udział w nim muzyków z Królestwa Polskiego i ich sukcesy.

⁵⁹ Odnotowała tylko cenny dar Maurycego hr. Zamoyskiego – kolekcję instrumentów starowłoskich.

Kluczowy dla zrozumienia stosunku części opinii wobec Młynarskiego wydaje się felieton Wiślickiego („Echa warszawskie”) w *Przeglądzie Tygodniowym* ze stycznia 1899 r., napisany trzy lata przed rozpoczęciem działalności Filharmonii Warszawskiej. Autor wyraził tu *expressis verbis* stanowisko strażników tradycji Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, a obu inicjatorów i szefów przyszłej filharmonii zgromił:

„Gdyby panowie założyciele nowej spółki czyli korporacji dbali szczerze o salę koncertową, zorganizowanie stałej miejscowej orkiestry [...], wówczas zwróciliby się do istniejącego już Towarzystwa muzycznego, a nie stwarzali nowej organizacji korporacyjnej. Przecież Towarzystwo muzyczne podjęło inicjatywę orkiestry, walczyło do upadłego przez cały rok, poniosło wreszcie straty dlatego, że nie miało podstawy materialnej [...]. Więc chyba należało przede wszystkim dopomódz instytucji, liczącej z górą tysiąc członków, a nie mającej ani własnego kąta, ani sali, ani orkiestry”⁶⁰.

Ogromny kapitał nowo powstającej instytucji koncertowej, plany budowy okazałej siedziby, rozmach i energia organizatorów źle rokowały dla uboższego WTM. Ale, jak można się było przekonać, nieprzyjazna, z czasem otwarcie wroga kampania przeciwko Młynarskiemu i Rajchmanowi, chociaż srodze nadszarpnie ich opinię, nie zwróci publiczności filharmonicznej (w każdym razie nie w skali masowej) z powrotem ku koncertom Towarzystwa.

Do grupy wiernych zwolenników, którzy pozostaną przy Młynarskim na długo, dołączą Antoni Miller, po 1900 r. następca Bogusławskiego w *Tygodniku Illustrowanym*, jak też recenzenci *Echa Muzycznego*, *Teatralnego* i *Artystycznego*; ci ostatni nie byli co prawda obiektywni, ze względu na zależność od pracodawcy, tj. właściciela i redaktora pisma, Aleksandra Rajchmana, któremu zależało na podtrzymywaniu przyjaznej atmosfery wokół Emila Młynarskiego⁶¹. Od pierwszego sezonu w Filharmonii do grona tych, którzy wierzyli święcie w jego talent, przybędzie Henryk Opieński – recenzent konserwatywnego dziennika *Słowo*. Jego znawstwo, a także niebagatelny talent pisarski i temperament polemiczny, stanowić będą przeciwwagę dla przeciwników Młynarskiego⁶².

Wśród podsumowań koncertów symfonicznych Młynarskiego zwraca szczególną uwagę tekst Münchheimera, recenzenta bezstronnego i wolnego od zawiści zawodowej (choć to właśnie on, a nie Řebiček – wbrew temu co nieraz można było przeczytać – zainicjował kiedyś koncerty symfoniczne w Teatrze Wielkim; co więcej, należał do kompozytorów pomijanych w programach Młynarskiego). „Praca jego [tj. Młynarskiego], przed dwoma rozpoczęta laty, wydaje owoce pomyślne [...] postępując wytrwale na tej drodze można upodobnić miasto nasze do środowisk europejskich, w których muzyka symfoniczna jest składowym pierwiastkiem kultury”⁶³.

⁶⁰ [Adam Wiślicki]: „Echa warszawskie IV”. *Przegląd Tygodniowy* 33 (1899) nr 4 z dn. 28 I s. 40 i 44.

⁶¹ W 1899 r. recenzentami *Echa Muzycznego*, *Teatralnego* i *Artystycznego* byli autorzy anonimowi, podpisujący się kryptonimami „Int.”, następnie „W”.

⁶² Rysą na jego obiektywizm był jednak fakt, że był on zatrudniony w Filharmonii jako inspektor orkiestry.

⁶³ (Int.): „Drugi koncert symfoniczny”. *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne* 17 (1900) nr 50 z dn. 15 XII s. 599–600; cytowany fragment recenzji podpisany jest przez Münchheimera.

Aleksander Poliński opublikował „rodzaj pośmiertnego nekrologu” owych koncertów.

„Dobrych chęci i szlachetnych dążeń artystycznych – pisał – odmówić im, względnie ich dyrektorowi, p. Młynarskiemu, niepodobna. Kto zna świat zakulisowy, ten wie z jakimi nieraz trudnościami walczyć muszą ci, których dobra inicjatywa staje w poprzek rutynie [...] i drobnym ambicyjkom prywatnym. Pan Młynarski nie uląkł się tych przeszkód [...]. Urządził kilkanaście wieczorów, które ostatecznie dużym cieszyły się powodzeniem. Prawda, że chytry kapelmistrz sprytnie zabrał się do przeprowadzenia swego planu; zapraszał do udziału solistów znakomitych, a ci ściągali publiczność [...]. Czy dla symfonii, czy dla solistów, publiczność schodziła się na koncerty [...] rada nie rada musiała przysłuchiwać się symfoniom”⁶⁴.

Na końcu wytknął Poliński Młynarskiemu zbyt słabą reprezentację muzyki polskiej:

„Zapomniano widocznie o Dobrzyńskim, o Żeleńskim, Münchheimerze i kilku innych, o których chyba pamiętać należało. W każdym jednak razie p. Młynarski zapoznał publiczność tutejszą z paru utworami nieznanymi kompozytorów swojskich, słusznie więc za to należą mu się słowa uznania, równie jak w ogóle za trudy, poniesione przy urządzaniu koncertów symfonicznych”⁶⁵.

Reprezentacja muzyki polskiej była na koncertach Młynarskiego mniej niż słaba: jeden poświęcony jej koncert pomieścił zaledwie kilka pozycji programu. Była w nim jednak myśl – prezentacja dzieł twórców mieszkających daleko od Warszawy i z niewielkimi dotąd szansami na zaistnienie w kraju⁶⁶.

W *Tygodniku Ilustrowanym* odnotowano wzrost zainteresowania publiczności muzyką symfoniczną jako rezultat sumiennej pracy Młynarskiego i umiejętnie zestawianych programów, z akcentem na koncert muzyki polskiej 7 XII 1900 r.⁶⁷. A recenzent *Przeglądu Tygodniowego* odetchnął:

„Koncerty symfoniczne orkiestry teatru Wielkiego, zapoczątkowane przed laty przez kapelmistrza opery p. Rebiczkę, a obecnie wznowione dzięki staraniom i pod dyrekcją p. Młynarskiego, zakończono [...]. Orkiestra więc teatru Wielkiego, i tak obciążona nadmierną pracą w operze, znajdzie ulgę”⁶⁸.

Opera w operze. Poronione projekty „wystawowe”

Przyjęło się pisać w prasie, że o repertuarze operowym w danym tygodniu decydowała „reżyseria teatru”, czyli Józef Chodakowski. List Młynarskiego do Władysława Żeleńskiego z maja 1901 r., który otrzymałam do wglądu dzięki uprzej-

⁶⁴ Aleksander Poliński: „Z muzyki. Koncert symfoniczny”. *Kurier Warszawski* 80 (1901) nr 53 z dn. 23 II.

⁶⁵ Ibid.

⁶⁶ Pomijam tu *Step* Noskowskiego, którego wykonaniem Młynarski chciał zapewne złożyć hołd Noskowskiemu jako kompozytorowi, a może i pozyskać sobie jego życzliwość.

⁶⁷ *Tygodnik Ilustrowany* 40 (1900) nr 52 z dn. 29 XII s. 1030.

⁶⁸ „Echa warszawskie. IX”. *Przegląd Tygodniowy* 35 (1901) nr 9 z dn. 2 III s. 100–101.

mości Grzegorza Zieziuli⁶⁹, wskazuje, że dyrygent w swych planach repertuarowych badał najpierw „usposobienie” głównego reżysera. Chodakowskim z kolei kierowała niewidzialna ręka władzy wyższej, skoro od 1897 r., czyli już w okresie władzy Imeretyńskiego i Oboleńskiego w Warszawie, tylko raz – w roku 1898 – wrócono do dawnej tradycji rozpoczynania Nowego Roku operą Moniuszki; było to w czterdziestolecie prapremiery *Halki*. W roku 1899 „reżyseria” zapaliła 1 stycznia diabłu ogarek (czy, jak wówczas pisano, ożóg) baletem *Brahma*, a dopiero w dniu następnym – panu Bogu świeczkę *Halką* Moniuszki. W latach 1900 i 1901 w dzień Nowego Roku dawano już tylko opery włoskie względnie spektakle baletowe (w 1901 r. – *Jezioro łabędzie* Czajkowskiego). W roku 1899 najbardziej odpowiedni na tę okazję *Straszny dwór*, którego akcja rozpoczyna się wieczorem 31 grudnia, czekał dopiero na swą kolej do wznowienia wartego tej nazwy – w nowej inscenizacji i nowym opracowaniu muzycznym. Nie był to nowy przejaw represji wymierzonych w niepokornych Polaków, lecz rezultat mechanicznego przeniesienia do Warszawy zasad organizacji i kontroli życia muzycznego przyjętych od dawna w Rosji centralnej.

Nie oznacza to, by cenzura teatralna i koncertowa działała według jednolitych zasad w obu częściach państwa: w Rosji centralnej nie było mniejszości narodowych, które domagałyby się swych praw w dziedzinie kultury, szczególnie języka, tak uporczywie, jak to czynili Polacy w Warszawie⁷⁰.

23 II 1899 r. Emil Młynarski objął prowadzenie *Straszego dworu*. Spektakl tradycyjnie już pokazano bez prologu, który przywrócony zostanie dopiero 5 I 1915 r.⁷¹, na siedem miesięcy przed ostatecznym opuszczeniem przez Rosjan Warszawy i na sześć miesięcy przed tym, jak zamknęli Teatr Wielki⁷². Na razie jednak był rok 1899, a pomimo braku prologu, po spektaklu rozległy się burzliwe owacje, brawa, bisy, prasa odnotowała także, iż Emil Młynarski został obdarowany wieńcem laurowym⁷³. W odróżnieniu od publiczności, krytycy w swej większości – nie

⁶⁹ Niniejszym pragnę mu za to podziękować. Grzegorz Zieziula przygotowuje edycję muzycznej korespondencji rodziny Zeleńskich.

⁷⁰ Liczna kolonia muzyczna polska w Petersburgu swobodnie brała udział w koncertach na cele dobroczynne pod patronatem tamtejszego Katolickiego Towarzystwa Dobroczynności. Można by sądzić, że owa swoboda wynikała z intensywnego wsparcia, jakiego udzielał tym muzycznym imprezom tygodnik *Kraj*, którego ideolog Włodzimierz Spasowicz uważał, że przy zachowaniu odrębności kulturalnej, „pod względem politycznym [...] Polacy powinni stać się szczerymi patriotami cesarstwa rosyjskiego” – by zacytować Andrzeja Walickiego (*Trzy patriotyzmy*. Warszawa 1991 s. 63–64). Ale niezależnie od tego środowiska, bez przeszkód prowadziły swe sezony w Rosji przyjezdne polskie trupy dramatyczne i operetkowe. W koncertach dobroczynnych bardzo często brali udział: primadonna Teatru Maryjskiego Adela Bolska, Aleksander Wierzbilowicz, Erazm Dłuski; przyjechał też kiedyś szef wrocławskiej Orchesterverein Rafał Maszkowski, ceniony w Niemczech kapelmistrz.

⁷¹ Operę pokazano wtedy w „odświeżonej i udokładnionej szacie [...] z prologiem wśród husarii konnej”, por. zapowiedź w *Kurierze Warszawskim* 95 (1915) nr 2 z dn. 2 I („Wiadomości krajowe”). Było to w okresie, gdy dyrekcję opery objął na jeden sezon Aleksander Rajchman.

⁷² Stało się to 27 VII 1915 roku. Ewakuując się, zabrali archiwum teatrów i najcenniejszy inwentarz. Jest możliwe, że część tego majątku, w tym także rękopisy np. niektórych oper Moniuszki, została zwrócona na mocy traktatu ryskiego w 1921 roku.

⁷³ Według noty w dzienniku *Wiek* 26 (1899) nr 45 z dn. 25 II (dział „Teatr i sztuka”).

wyłączając pracujących dla *Echa Muzycznego, Teatralnego i Artystycznego* – nie byli przekonani do wizji muzycznej zaprezentowanej przez dyrygenta, do szybkich temp i zbyt masywnego brzmienia orkiestry w stosunku do brzmienia tak ważnych w *Strasznym dworze* chórów. „W akcie drugim – pisze „int” w *Echu* – usiłował dyrektor wydobyć z zespołu orkiestry tyle kolorytu i plastyki, że stało się to kosztem dźwięczności i natężenia głosów chóru, przeważnie kobiecego. Był on pokryty przez orkiestrę”⁷⁴. I Polińskiemu nie podobało się, że „krakowiak «Pójdzie panna za rycerza» był wzięty za szybko”, bez poszanowania „odwiecznych, przez tradycję uświęconych rytmów czysto polskiej pieśni. Mazur w 4-ym akcie również był grany za prędko”⁷⁵. Niekorzystnie odbił się na całości spektaklu ubytek w obsadzie Aleksandra Myszugi, niezapomnianego odtwórcy partii Stefana, któremu dyrekcja – bo chyba nie „reżyseria” w osobie Chodakowskiego – pozwoliła odejść z teatru i na jego miejsce przyjęła słabszego Stanisława Sienkiewicza⁷⁶. *Aria z kurantem* straciła swego najlepszego interpretatora⁷⁷.

Szybkie tempa od dawna były stemplem indywidualności dyrygenckiej Młynarskiego, teraz dojdzie do nich upodobanie do masywnego brzmienia, w czym niesłusznie widziano wyraz ognistego temperamentu dyrektora, a nie preferencje estetyczne. Z czasem jednak zaczęto w obu jego wymienionych skłonnościach widzieć nieposzanowanie tradycji. Żyli jeszcze tacy, którzy znali tradycję Moniuszkowską z autopsji lub z bezpośrednich relacji.

Jeśli Młynarski nie zawsze spełniał oczekiwania krytyki, to Kruszelnicka ratowała każde przedstawienie, a podziwiali ją wszyscy odbiorcy bez wyjątku. Powszechnie ceniono nie tylko jej sztukę wokalną, ale i aktorstwo, którego Sygietyński nie wahał się postawić obok aktorstwa Modrzejewskiej. Gdy ukraińska śpiewaczka na swój benefis 14 III 1899 r. wybrała *Halkę*, po arii zakończonej słowami „wróci Jaśko, wróci” wszyscy, zarówno mężczyźni, jak niewiasty powstali z miejsc⁷⁸.

Począwszy od wczesnej wiosny, w okresie Wielkiego Postu, tradycyjnie pauszowały oba zespoły operowe, włoski i polski⁷⁸. W 1899 r. i w latach następnych na ten okres sprowadzano dramatyczne teatry rosyjskie, wciąż testując plany utworzenia w Warszawie stałej sceny rosyjskiej, które podejmie następca Imertyńskiego, znacznie mniej odeń liberalny Michaił Czertkow. W 1899 r. grał na dużej scenie Teatru Wielkiego moskiewski Teatr Mały; zabawił do 15 kwietnia

⁷⁴ int.: „Przegląd muzyczny. Wznowienie «Strasznego dworu»”. *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne* 16 (1899) nr 9 z dn. 4 III s. 104–105.

⁷⁵ A[leksander] Poliński: „Straszny Dwór. Opera Stanisława Moniuszki (dokończenie)”. *Kurier Warszawski* 79 (1899) nr 56 z dn. 25 II.

⁷⁶ Pozostałe role wykonywali: Janina Korolewiczówna (Hanna), Michalina Frenklówna (Jadwiga), Zofia d’Orio (Cześnikowa), Józef Chodakowski (Miecznik), Mikołaj Lewicki (Damazy).

⁷⁷ Przez następne kilkanaście lat Myszuga będzie ją wykonywał tylko na estradzie. Nie znalazłam dowodów, by jego ustąpienie z Teatru Wielkiego miało tym razem podłoże polityczne, ale dyrekcja powinna była zrobić wszystko, aby go zatrzymać – a nie zrobiła.

⁷⁸ Bardzo nieliczne przedstawienia odbyły się na cele dobroczynne.

włącznie, występował również w czasie świąt Wielkanocnych⁷⁹, a potem jeszcze w czerwcu wziął udział w uroczystościach stulecia urodzin Puszkina. Po Wielkanocy, czyli po zakończeniu sezonu opery włoskiej w Petersburgu, przyjechał Battistini i w zasadzie scena należała do niego.

Jak łatwo się więc domyśleć, miejsca na opery polskie pozostawało niewiele. Obok oper, baletów, przedstawień teatru dramatycznego rosyjskiego, scena musiała pomieścić kilka koncertów symfonicznych i dwa wykonania oratorium *Wskrzeszenie Łazarza* księdza Lorenza Perosiego; dyrygował Spettrino, ale Młynarski ugarniował oratorium uwerturami do *Rienzi*go Wagnera i *Sakuntali* Goldmarka pod swoją dyrekcją, a nadprogramowo – wykonaniem własnego mazura skrzypcowego, który nie bez racji uznany został za niestosowny dodatek.

Warto zauważyć, że niemal regułą było pokazywanie oper polskich w dni powszednie, przede wszystkim w poniedziałki i środy, podczas gdy sobota i niedziela rezerwowane były dla opery włoskiej z jej istnym kalejdoskopem tytułów z różnych epok. 4 V 1899 r. doszła premiera *Eugeniusza Oniegina* Czajkowskiego – nowy sukces Battistiniego w roli tytułowej i wianuszek do sławy Chodakowskiego, który operę wspaniale wyreżyserował⁸⁰. Sporadyczne spektakle *Hrabiny* wciąż nie mogły zaspokoić wszystkich chętnych, bilety (w liczbie 1.165, więcej nie było) wykupywano zazwyczaj już w pierwszym dniu sprzedaży. Tak samo jak w dniu wznowienia, publiczność dopraszała się o bisy: Chodakowski musiał powtarzać poloneza „Ruszaj bracie w pole”, Kruszelnicka wielką arię „Zbudzić się z uludnych snów”, wiolonczelista Alojz Cink – poloneza zwanego popularnie *Pan Chorąży*.

Mimo że ogółem w sezonie 1898/99 w repertuarze Teatru Wielkiego było tylko pięć tytułów opery polskiej, Emil Młynarski pojawiał się przy podium bardzo często; obok oper polskich prowadził czasem w zastępstwie Spettrina *Fausta* Gounoda, *Cyganerię* Pucciniego czy *Demona* Rubinsteina⁸¹.

Sporadycznie produkował się jako wiolinista. Np. 2 VI 1899 r. na koncercie firmowanym przez Warszawskie Towarzystwo Muzyczne, zorganizowanym przez artystów na kurację „jednego z niezamożnych członków opery”, zaprezentował swego nowo napisanego *Poloneza D-dur* na skrzypce, ale nie zrobiło to wielkiego wrażenia, gdyż koncert był manifestacją sympatii do Aleksandra Myszugi, który zaśpiewał m.in. *Arię z kurantem*.

Zmiana na stanowisku wicegubernatora i wyjazd Oboleńskiego do Rosji nie wypłynęły zasadniczo na relatywnie dobrą passę dla opery polskiej – jeśli nie liczyć ograniczonego miejsca dla niej na scenie. Jednakże na inaugurację nowe-

⁷⁹ Wykorzystując różnicę między kalendarzem gregoriańskim a juliańskim, która notabene nie była stała, jako że Wielkanoc w obu religiach, katolickiej i prawosławnej, jest świętem ruchomym.

⁸⁰ Chociaż, jak już pisałam w cz. 1, Battistini, zapewne samowolnie „położył” w sensie reżyserskim scenę ogrodową. Feliks Starczewski uważał, że Battistini był Onieginem mocno „podtatusiałym” (według libretta bohater Puszkiniowski miał dwadzieścia osiem lat). F[eliks] Starczewski: „Warszawa...”. *Wiadomości Artystyczne* [Lwów] 3 (1899) nr 9 z dn. 1 V.

⁸¹ Przypomnę, że „włoskość” opery zależała w tych przypadkach od języka, w jakim ją wykonywano.

go sezonu, 1 X 1899 r., zamiast wznowienia *Halki*, zapowiadanego jeszcze pod koniec września, pokazano *Hugonotów* Meyerbeera, 2 października – *Rigoletta* Verdiego, a dopiero 3 października przyszła kolej na sztandarowe dzieło Moniuszki. Gdyby istotnie rozkład repertuaru zależał od Chodakowskiego, zapewne *Halkę* dano by wcześniej. Młynarski, który stanął na czele zreformowanej latem orkiestry (choć jeszcze bez nowych instrumentów), przygotował na nowo partyturę.

Warszawskie Towarzystwo Muzyczne i zapewne także Zygmunt Noskowski wnieśli się ponad animozje osobiste i na przedstawienie 3 X 1899 r. użyli Młynarskiemu batutę Moniuszki, którą kompozytor otrzymał po premierze *Halki* w Wilnie. Gest Towarzystwa wobec Młynarskiego stanowił „dowód wdzięczności za trudy jego, podjęte nad dziełami mistrza” (słowa z recenzji M.M. Biernackiego⁸²). Wagę tego wydarzenia docenił również Sygietyński:

„Teatr prawie pełen. [...] Nastrój w sali uroczysty – jak na premierach. Z chwilą ukazania się p. Młynarskiego [...] oklaski. To nagroda za pracę przedwstępną, podjętą w celu odświeżenia szaty zewnętrznej naszego dramatu lirycznego. I słusznie. Uwertura, wystudowana na nowo w najdrobniejszych szczegółach, czaruje barwnością tonu, żywością ruchu, stanowczością rytmu [...] siłą brzmienia. Toteż publiczność [...] wyraża orkiestrze swoje zadowolenie z zapalem”⁸³.

Natomiast pierwsze w nowym sezonie przedstawienie *Straszego dworu*, 14 XI 1899 r. – tak przynajmniej wynika z opinii Sygietyńskiego – było kompletnym niewypałem. Krytyk przypuścił frontalny atak na wszystkich wykonawców, począwszy od solistów (z wyjątkiem Chodakowskiego w partii Miecznika) po chór, dyrygenta i orkiestrę: „Wykonaniu opery zbywa na charakterystyce [...] na humorze, wdzięku, poezji [...]. Chórów nie słycać prawie, a orkiestra, podniecana nadmiernie przez p. Młynarskiego, poświstem smyków, wrzaskiem trąb, akcentami grubymi i tempem w wielu miejscach niepotrzebnie przyspieszonym, głośzy czar melodyi”⁸⁴.

Tekst ten to negatyw opinii zawartych w recenzji pisanej półtora miesiąca wcześniej po wykonaniu uwertury do *Halki* z jej znanym nam już peanem na cześć Młynarskiego za trafne zmiany w tempach, w efektach dynamiki i odcieniach ekspresji, za „czarowanie barwnością tonu”, za brzmienie kwartetu „bez świstu włosia na strunach”⁸⁵. Brzmienie orkiestry w powiększonym składzie musiało być zbyt potężne na muzykę Moniuszki. Zarzut o zagłuszaniu przez nią „czaru melodii” nie był nowy; także „niepotrzebne” przyspieszanie temp pełniło już rolę lejtmotywu wielu recenzji Sygietyńskiego, Noskowskiego i innych.

Ale już niebawem młody dyrygent odnotuje wielki sukces. 20 II 1900 r. odby-

⁸² M.M. B[iernacki]: „Przegląd muzyczny. Z teatru Wielkiego [...]”. *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne* 16 (1899) nr 40 z dn. 7 X s. 469.

⁸³ (Sg.) [Antoni Sygietyński]: „Halka”. *Gazeta Polska* 39 (1899) nr 226 z dn. 4 X.

⁸⁴ (Sg.) [Antoni Sygietyński]: „Straszny Dwór”. *Gazeta Polska* 39 (1899) nr 261 z dn. 15 XI.

⁸⁵ A[ntoni] Sygietyński: „Koncert p. Tymoteusza Adamowskiego”. *Gazeta Polska* 39 (1899) nr 218 z dn. 24 IX. Recenzja cytowana już wcześniej.

ła się przygotowana przezeń muzycznie premiera *Widm* Moniuszki (według II części *Dziadów* Mickiewicza), wystawionych po raz pierwszy w formie widowiska scenicznego⁸⁶. Tutaj po raz pierwszy Młynarski zaprezentował nie tylko orkiestrę w nowym składzie osobowym, lecz także grającą na nowo zakupionych instrumentach (orkiestra miała je do dyspozycji od 11 II 1900 r.). Sukces podzielił z reżyserem i inscenizatorem, tj. Chodakowskim – ze wskazaniem na tego drugiego. Poza niezwykle efektowną realizacją widowiska, Chodakowskiemu przypisywano dość powszechnie samą zasługę wprowadzenia *Widm* na scenę i choć ostateczne decyzje repertuarowe zapadały wyżej, jest możliwe, że to on wystąpił do władz teatru o pozwolenie na premierę; niestety, dowodów na to nie znalazłam.

Premiera *Widm* była wydarzeniem, które zelektryzowało publiczność, znużoną nader ograny repertuarem opery włoskiej, jaki okupował scenę na początku roku 1900 (w dodatku bez Kruszelnickiej, która zaangażowana została na trzymiesięczny sezon opery włoskiej w Petersburgu i spodziewano się jej w Warszawie dopiero w kwietniu).

Prasa długo i pracowicie przygotowywała czytelników na odbiór dzieła Moniuszki. Obszerne analizy publikowali czołowi krytycy-pisarze tamtej doby. Sygietyński wystąpił w miesięczniku naukowym *Ateneum*⁸⁷, założonym przez W. Spasowicza, z rozprawą analityczną dzieła Moniuszki w stosunku do dramatu Mickiewicza. Bogusławski w *Kurjerze Warszawskim*, zainspirowany refleksją nt. *Dziadów* Mickiewicza autorstwa Marii Konopnickiej, skupił się na pojmowaniu dramatu i na związanych z tym problemach reżyserskich, zwłaszcza że lwowską inscenizację *Widm*, pokazaną w Warszawie latem 1898 r. (w budynku cyrku), dzieło Stanisława Dobrzańskiego, całkowicie odrzucał⁸⁸.

Próby sceniczne *Widm* rozpoczęły się 31 I 1900 roku. Sekcja Moniuszki WTM przyspieszyła wydanie partytury, a na początku lutego wydawnictwo Gebethnera i Wolffa miało już na składzie głosy orkiestrowe i chórowe. Chodakowski obsadził Korolewiczównę w partii Zosi, siebie w roli Guślarza, a ważną partię Upiora powierzył utalentowanemu basiście rusińskiemu Adamowi Didurowi. Same *Widma* trwały godzinę i kwadrans, więc Chodakowski – podobnie jak to zrobił Dobrzański – poprzedził je operą komiczną Karola Kurpińskiego, wystawioną po raz pierwszy w roku 1819, *Zamek na Czorsztynie*⁸⁹. Pomiędzy *Widma* i operę Kurpińskiego wstawiona została *Elegia* na chór mieszany i orkiestrę Moniuszki do słów Mickiewicza.

Nikogo wówczas nie raziło połączenie w jednym spektaklu opery komicznej z mistycznym dramatem. Zygmunt Noskowski uznał to nawet za „myśl szczęśliwą naszego reżysera p. Chodakowskiego”⁹⁰. Antoni Sygietyński orzekł co prawda, że

⁸⁶ Za czasów Moniuszki *Widma* wykonywane były jako kantata, w 1877 r. zostały pokazane z czterema żywymi obrazami proj. Wojciecha Gersona.

⁸⁷ Antoni Sygietyński: „Ruch artystyczny. «Widma» Moniuszki”. *Ateneum* 1 (1900) nr 3 s. 656–672.

⁸⁸ Władysław Bogusławski: „*Dziady* i *Widma*”. *Kurier Warszawski* 80 (1900) nr 12 dn. 12 I.

⁸⁹ Pełny tytuł opery – *Zamek na Czorsztynie, czyli Bojomir i Wanda*.

⁹⁰ [Zygmunt] Noskowski: „Z muzyki. «Zamek na Czorsztynie, czyli Bojomir i Wanda», [...]”

pomysł połączenia *Zamku na Czorsztynie* z *Widmami* jest niewczesny, gdyż opera Kurpińskiego „nie przygotowuje publiczności odpowiednio do obcowania z geniuszem Moniuszki. A przy tem przeskok od błahostki niedorzecznej krotchwili do fantazyi potężnej, do poezyi wybujałej [...] jest zbyt wielki”; równocześnie jednak proponował jako wstęp do *Widm* opery komiczne Moniuszki *Verbum nobile*, albo „jeszcze lepiej”, *Flisa*⁹¹.

Niebywały entuzjazm wywołał Chodakowski jako twórca reżyserii oraz uderzającej pomysłowością i przepychem inscenizacji⁹². Był głównym bohaterem wydarzenia; jego twórcza ingerencja w dzieło Moniuszki i Mickiewicza kwalifikuje się być może jako zarzewie „teatru reżysera”.

Młynarskiego dostrzegła tym razem *Gazeta Warszawska*. To od niej otrzymał bodaj najbardziej pozytywną ocenę. Jej autor, sygnowany inicjałem B., stwierdził:

„Obu dziełami dyrygował p. Młynarski, składając nowy dowód swych niepospolitych zdolności kapelmistrzowskich. Wstęp orkiestrowy do *Dziadów* wycieniowany był bardzo subtelnie, jak zresztą cała partycya Moniuszki i Kurpińskiego. Czuć było, że p. Młynarski zadanie swe traktował z pietyzmem i gorącym przejęciem. Oceniała to należycie publiczność, wywołując dzielnego kapelmistrza po zakończeniu widowiska kilkakrotnie”⁹³.

Młynarskiego chwalono dość powszechnie i szczerze. „Przyznać trzeba, że wszyscy artyści, z dyrektorem Młynarskim na czele, prześcigali się, aby usiłowania reżysera podeprzeć” – pisał np. Noskowski. Dodał także: „Orkiestrze i jej kierownikowi p. Młynarskiemu wyrażam wielkie uznanie, brzmiało bowiem wszystko jasno, a nie krzykliwe, tempa zaś były zupełnie właściwe”⁹⁴. Ten sam krytyk podkreślił stylowość ujęcia muzycznego opery Kurpińskiego: „orkiestra, wyborne prowadzona przez p. Młynarskiego, umiejętnie zachowała właściwości stylu starej opery i grała z odpowiednią prostotą i umiarkowaniem”⁹⁵ – a więc przyznawał, że dyrygent potrafił się wykazać wyczuciem stylu historycznego. Sygietyński ograniczył się do krótkiej konstatacji: „Wykonanie samo, zarówno w części instrumentalnej, jak i chóralno-wokalnej – co stanowi zasługę panów: Młynarskiego jako kapelmistrza, Chodakowskiego jako reżysera, [Piotra] Maszyńskiego i Zakrzewskiego jako nauczycieli chórów [...] odznacza się starannością niezwy-

Karola Kurpińskiego [...] «Widma». Sceny liryczne z poematu Adama Mickiewicza p.t. «Dziady» [...]”. *Kurier Poranny* 24 (1900) nr 52 z dn. 22 II.

⁹¹ A[ntoni] Sygietyński: „Ruch artystyczny. «Widma» Moniuszki”. *Ateneum*, op. cit., s. 672. Autor uważał *Widma* za utwór raczej estradowy niż sceniczny, toteż w swej recenzji raz nazywa je „arcydziełem dwoistym poezyi i muzyki”, to znów pisze: „«Widma» Moniuszki to szereg ilustracyi w albumie muzycznym” (s. 667 i 669).

⁹² Anna Wypych-Gawrońska (*Warszawski teatr operowy i operetkowy w latach 1880–1915*. Częstochowa 2011) rozdz. 4. „Inszenizacje operowe”, s. 263) podaje, że autorem dekoracji prologu był Karol Klopfer, maszynierią kierował Józef Guranowski, a efektami świetlnymi – Kondaków.

⁹³ B.: „Teatr. «Widma» («Dziady»), sceny liryczne w 1-ym akcie [...]”. *Gazeta Warszawska* 127 (1900) nr 50 z dn. 22 II.

⁹⁴ Z[ygmunt] Noskowski: „Zamek na Czorsztynie, czyli Bojomir i Wanda”, op. cit.

⁹⁵ *Ibid.*

ką⁹⁶. Z entuzjastyczną recenzją wystąpił Aleksander Poliński:

„Główna zasługa wykonania *Widm*, które było wprost znakomite, prawie idealne, spada w równej mierze na pp. Chodakowskiego i Młynarskiego. Na pierwszego, że [...] chóry ożywił i nauczył grać po meiningeńsku; drugiego to, że wyćwiczył i orkiestrę i chóry przewybornie i że je poprowadził z artyzmem wzbudzającym podziw nieudany i nieklamany zachwyt⁹⁷.”

W zakończeniu recenzji pierwszeństwo oddał Poliński Chodakowskiemu: „Według zdania naszego zasłużył [...] na słowa [...] szczerzej podziękuję za wprowadzenie na scenę ojczystą wielkiego dzieła wielkich mistrzów naszych⁹⁸”. Inicjatywą Młynarskiego było włączenie do opery Kurpińskiego dwóch wstawek tego samego kompozytora: „prześlicznego *Poloneza Es-dur*, którego umieścił w antrakcie, oraz arii sopranowej z rozgłosnej w swoim czasie opery *Pałac Lucyperra*, którą panna [Maria] Skulska rozpoczęła akt drugi⁹⁹”. Starczewski tak określił umiejętności Młynarskiego: „Nie włada co prawda jeszcze orkiestrą symfoniczną, lecz do operowej już się przyzwyczaił¹⁰⁰.”

„Nie ulega wątpliwości, iż cała Warszawa, pociągnięta urokiem dwu geniuszów szczerych: poezji fantastycznej i muzyki natchnionej, pójdzie na przedstawienie *Widm* i to dzieło, przeznaczone na estradę koncertową, będzie cieszyło się powodzeniem długim w teatrze” – to przewidywanie Sygietyńskiego spełniło się. Do końca sezonu wiosenno-letniego *Widma* wyprzedziły liczbą czternastu przedstawień wszystkie inne tytuły (*Eugeniusz Oniegin* miał trzynaście, *Halka* – dwaście). Mimo jednak ogromnego powodzenia, po zakończonym sezonie zostały zdjęte z afisza (wrócić dopiero w 1902 r.). Janina Korolewicz-Waydowa winą za to obarcza Salomeę Kruszelnicką:

„Na ósmym z rzędu przedstawieniu zjawiała się Kruszelnicka. [...] Zdenerwowana silnie, że bez jej udziału (i na tak trudnej sztuce) publiczność cała pochłonięta jest mistyczną władzą widowiska, będąc następnego dnia na przyjęciu u gubernatora Skałona oznajmiła, że takie «makabryczne» przedstawienia powinny być zakazane. W dwa dni później – z rozkazu Skałona – «Widma» zostały zdjęte z afisza¹⁰¹.”

Twierdzenie to wymaga sprostowania. W 1900 r. z pewnością odbyło się czternaście przedstawień *Widm*. Interwencja ukraińskiej śpiewaczki nie mogła się zdarzyć

⁹⁶ A[ntoni] Sygietyński: „Ruch artystyczny. «Widma» Moniuszki”. *Ateneum*, op. cit., s. 667–668.

⁹⁷ A[leksander] Poliński: „Z teatru. «Widma», sceny liryczne [...] «Zamek na Czorsztynie», opera [...]”. *Kurier Warszawski* 80 (1900) nr 52 i 53 z dn. 22 II.

⁹⁸ Ibid.

⁹⁹ Ibid.

¹⁰⁰ F[eliks] Starczewski: „Warszawa w marcu”. *Wiadomości Artystyczne* [Lwów] 4 (1900) nr 6 z dn. 25 III s. 70. Wariant tego tekstu z nieznacznymi różnicami zamieścił też Starczewski w *Przeglądzie Tygodniowym* 34 (1900) nr 8 z dn. 24 II s. 77.

¹⁰¹ Janina Korolewicz-Waydowa: *Sztuka i życie. Mój pamiętnik*. Opr. Adolf Gazdowa-Renf. Wrocław 1969 s. 63–64. W książce *Życie muzyczne w Warszawie w II połowie XIX w.* (Warszawa 2010 s. 522) popełniłam błąd, przywołując bezkrytycznie ten fragment wspomnień Korolewicz-Waydowej.

także w roku 1902, *Widma* grano bowiem w lutym, w czasie gdy ona występowała gościnnie w Petersburgu, potem grano też w czerwcu, kiedy już wróciła. Co do Skatona, to obejmie on rządu w Warszawie dopiero w maju 1905 r., a Kruszelnickiej od dawna nie było już wtedy w Warszawie¹⁰². Słowa Korolewicz-Waydowej mogły być odpryskiem wrogiej kampanii prasowej przeciwko Kruszelnickiej, wywołanej jej wywiadem dla tygodnika *Kraj*¹⁰³, gdzie m.in. oświadczyła: „Jestem włoską śpiewaczką, najwyraźniej włoską, z natury uzdolnienia, z wyboru, z metody, z zamiłowania. [...] Warszawa to tylko przejściowy etap. W Warszawie będę tak długo, jak długo trwać będzie wysoce artystyczny kierunek, nadany operze przez prezesa Iwanowa”.

Ta otwarta deklaracja wywołała w Warszawie wstrząs. Chodakowski po rozmowie z gen. Iwanowem („dopiero co miałem rozmowę z generałem”) wystosował do niej list z prośbą o sprostowanie twierdzenia, że swe sukcesy zawdzięczała nie Warszawie, lecz Włochom¹⁰⁴ i ostrzegął przed wrogą reakcją prasy warszawskiej. Nie wiadomo, czy Kruszelnicka brała w ogóle pod uwagę sprostowanie, zwłaszcza, że już wcześniej *Kurier Codzienny* opublikował na jej temat – oczywiście anonimowo – złośliwy pamflet pt. „Nowa włoszka”¹⁰⁵. 19 II 1900 r. śpiewaczka zwróciła się z prośbą o poparcie do swego zaprzysięgłego wielbiciela, Antoniego Sygietyńskiego, ale ten odpowiedział jej oschle i nieuprzejmie (taki ton ma jego zachowana odpowiedź, pochodząca dopiero z grudnia 1900¹⁰⁶).

Nietrudno było się zorientować, że Polacy oczekiwali od śpiewaczki nie tylko solidarności ze swymi dążeniami do wyeliminowania „włoszczyzny”, ale też pełnej asymilacji. Poirytowana tym Kruszelnicka opublikowała list otwarty, w którym po raz pierwszy zadeklarowała swą tożsamość narodową (w sposób omowny, gdyż nazwa „Ukraina” objęta była zakazem cenzury):

„Narodowość moją znają wszyscy; nie zmieniłam jej i nie zmienię nigdy i nigdzie bez względu na korzyści, jakie pochlebstwo i podszywanie się pod godło silniejszych niekiedy przynoszą. Warszawie w ciągu rocznego pobytu zawdzięczam udoskonalenie w doświadczeniu scenicznym przy wyśmienitej obecnej dyrekcji i pod kierunkiem wyjątkowo uzdolnionego reżysera opery, p. Chodakowskiego”¹⁰⁷.

¹⁰² W 1905 *Widma* rzeczywiście spadły z afisza zapewne za sprawą Skatona. *Kurier Warszawski* 85 (1905) nr 124 z dn. 6 V (rubryka „Widowiska i koncerty”) zapowiedział na dzień następny ich wznowienie, ale z dalszych informacji repertuarowych wynika, że pokazano jedynie operę Kurpińskiego *Zamek na Czorsztynie*. Anna Wypych-Gawrońska za Pawłem Owerflą podaje możliwą przyczynę: Henryk Kawalski w roli Upiora ucharakteryzował się na Mickiewicza, ale stało się to jakoby w grudniu. Sprawa pozostaje więc nadal zagadkowa, por.: Anna Wypych-Gawrońska: op. cit., s. 319.

¹⁰³ Mat.: „Z rozmów i wrażeń. U primadonny”. *Kraj* 19 (1900) nr 3 z dn. 21 I / 2 II, Dodatek ilustrowany s. 13.

¹⁰⁴ Chodakowski z Warszawy do Kruszelnickiej w Petersburgu 14 II 1900 r. [list opublikowany w języku ukraińskim]. W: *Kruszelnicka Solmija. Spogadi – Materiali – Listuwanija*. Opr. Michaił Hołowaszczenska. Kiiw 1978 cz. 2 s. 319, list nr 120.

¹⁰⁵ Melo-nie-man: „Nowa włoszka”. *Kurier Codzienny* 36 (1900) nr 42 z dn. 11 II.

¹⁰⁶ List Kruszelnickiej do Sygietyńskiego ze skargą na *Kurier Codzienny* i prośbą o poparcie, datowany w Petersburgu 19 II 1900 w: *Kruszelnicka Solmija*, op. cit., s. 320, list nr 121. Odpowiedź krytyka – dopiero z 10 XII 1900 r. (ibid., s. 329, list nr 129; wszystkie w ukraińskim przekładzie).

¹⁰⁷ *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne* 17 (1900) nr 8 z dn. 24 II s. 92 („Kronika”).

Warszawa nie była i długo jeszcze nie będzie przygotowana na gotowość uznania, że prawo do wolności ma charakter uniwersalny i przysługuje wszystkim narodom zamieszkującym byłą Rzeczpospolitą Obojga Narodów. Przełom nastąpi na początku lat pięćdziesiątych, gdy twórca paryskiej *Kultury* Jerzy Giedroyc podejmie projekt zmiany świadomości Polaków w kwestii wolności dla Litwy, Białorusi i Ukrainy, rozpoczęty słynnym tekstem Józefa Łobodowskiego *Przeciwko upiorom przeszłości* w numerze 2-3 z 1952 roku. Jego idee miała przejąć opozycja demokratyczna w Polsce i, ostatecznie, Polska uznała niepodległość Ukrainy.

Zaraz po pierwszym przedstawieniu *Widm* Młynarski wyjechał do Petersburga, by 24 II 1900 r. (12 lutego według kalendarza juliańskiego) na czele orkiestry Cesarskiego Towarzystwa Muzycznego poprowadzić wykonanie swego *Koncertu skrzypcowego d-moll*. Koncert odbył się w Wielkiej Sali Konserwatorium. Solistą był dawny mentor Młynarskiego w konserwatorium petersburskim Leopold Auer. Jak czytamy w petersburskim *Kraju*, „piękną owację urządził młodemu kompozytorowi sam znakomity wykonawca koncertu [...], oddając mu wobec publiczności ofiarowany sobie wieniec”¹⁰⁸. W Warszawie na kilku kolejnych przedstawieniach *Widm* zastępował Młynarskiego przy pulpicie Piotr Stermich.

Jeszcze przed końcem sezonu, 1 V 1900 r., tandem Młynarski–Chodakowski przygotował premierę opery *Mazepa* Adama Münchheimera, z okazji pięćdziesięciolecia jego działalności artystycznej. Sukces kompozytora oraz realizatorów przedstawienia przeszedł wszelkie oczekiwania, zwłaszcza że w obsadzie ról głównych znaleźli się m.in. Kruszelnicka w roli Amelii, Adam Didur jako Wojewoda, Wiktor Grąbczewski w partii Zbigniewa, a Stanisław Sienkiewicz w partii tytułowej. Za sprawą cenzury występujący w dramacie Słowackiego Jan Kazimierz figurował na afiszu jako „Książę”¹⁰⁹. Jak po każdej udanej premierze opery polskiej, żywiołowa reakcja zachwyconej publiczności miała podtekst patriotyczny. Premiera stanowiła częściowe zadośćuczynienie bezceremonialnego traktowania Münchheimera w ciągu kilku dziesięcioleci jego współpracy z Teatrem Wielkim, kiedy np. w 1883 r. prowadził próby *Tannhäusera*, ale przy podium dyrygenckim stanął w dniu premiery nowy dyrektor opery Řebiček, gdy wreszcie przesunięto go na emeryturę i na stanowisko bibliotekarza teatralnego. Z okazji premiery *Mazepy* podjęto temat niepowodzeń Münchheimera, ale nie bez autocenzury.

¹⁰⁸ Podjęcie się przez niego wykonania *Koncertu skrzypcowego* Młynarskiego na koncercie symfonicznym Orkiestry Cesarskiego Rosyjskiego Towarzystwa Muzycznego dowodziło, że znakomity skrzypek darzył sympatią swego byłego ucznia. W swych wspomnieniach, skoncentrowanych w ogromnej mierze na wieloletnim pobycie w Petersburgu (*My Long Life in Music*, op. cit.), Auer nie wymienia jednak pośród swych uczniów Młynarskiego; trudno się dziwić: z jego klasy wyszła plejada największych skrzypków epoki, jak choćby Jascha Heifetz, Efrem Zimbalist czy Mischa Elman. Jest prawie pewne, że Młynarski odnowił znajomość z Auerem w późnych latach dwudziestych w Stanach Zjednoczonych; w okresie choroby (po 1931 r.) korespondował też z wdową po nim, Wandą Bogucką, 1^{mo} voto Stein, pianistką.

¹⁰⁹ Tak utrzymuje Sygietyński w *Ateneum*; cenzura to przepuściła zapewne z uwagi na niski nakład czasopisma („Pięćdziesięciolecie działalności muzycznej Adama Münchheimera. [...] «Mazepa» – tragedia muzyczna w pięciu aktach [...] Charakterystyka muzyki”. *Ateneum* 2 (1900) nr 3 s. 664).

Pisano, że zdjęcie z afisza w latach sześćdziesiątych *Otona Łuczniaka* związane było z „ustąpieniem” z zespołu tenora Juliana Dobrskiego, wykonawcy partii tytułowej; w istocie śpiewak został wyrzucony z opery w roku 1865 z przyczyn politycznych¹¹⁰. W każdym razie wraz z nim teatr stracił na zawsze swego ulubionego *primo uomo*¹¹¹. Teraz publiczność każdy akt opery Münchheimera przyjmowała owacyjnie. Starczewski pisał: „tak olbrzymiego zapału, tak potężnego zachwytu od czasu wystawienia po raz pierwszy *Goplany* Warszawa nie widziała. Słowem powodzenie jest zapewnione i to na długo”¹¹². Chłodna analiza dzieła, opublikowana przez Sygietyńskiego w *Ateneum*, w której autor wytknął kompozytorowi naśladownictwo i eklektyzm, należała do wyjątków. Jedno tylko, końcowe zdanie poświęcił wykonawcom: „Dla ścisłości kronikarskiej dodać należy, iż wykonanie w całości [...] przynosi zaszczyt zarówno solistom, jak i całemu zespołowi sił naszej opery, kierowanych ręką p. Chodakowskiego na scenie, a p. Młynarskiego w orkiestrze”¹¹³. I Starczewski ocenił Młynarskiego łaskawie: „Chóry i orkiestra pod dyrekcją p. Młynarskiego sprawiły się dobrze”¹¹⁴. Z recenzji Noskowskiego dowiadujemy się, że Münchheimerowi długie oczekiwanie wyszło na dobre, „opera bowiem ukazała się wczoraj w tak świetnej szacie i warunkach tak pomyślnych, że już to samo stanowi nagrodę za napisanie pięknego utworu”¹¹⁵. O tym, że inscenizacja *Mazepy* bardzo się udała Chodakowskiemu, świadczy m.in. opublikowanie w *Kurierze Porannym* specjalnego tekstu na ten temat¹¹⁶. Bogusławski skonstatował: „Wspaniałe dekoracje, bogate kostyумы i zabiegi p. Chodakowskiego nad scenerią pełną ruchu i malowniczości złożyły się na całość godną pierwszorzędnego teatru”; równocześnie zadeklarował się po raz kolejny jako zaprzysięgły entuzjasta Młynarskiego, pisząc: „Orkiestra pod wodzą p. Młynarskiego w doskonałym od początku do końca podtrzymywanym nastroju, zaświadczyła [...] że artystyczny jej poziom podnosi się coraz wyżej dzięki energii zamiłowanego kierownika”¹¹⁷.

W ciągu sezonu *Mazepa* osiągnął dziesięć przedstawień – tyle samo, co *Straszny dwór* i *Aida*.

30 IX 1900 r. Młynarski wznowił *Lohengrina* Wagnera. Choć opera była pu-

¹¹⁰ Za uczestnictwo w nabożeństwie w rocznicę pogrzebu „pięciu poległych”. Z tych samych powodów usunięto wówczas również Wilhelma Troschla. Tło tego wydarzenia (donos włoskiego impresaria operowego Merelliego) przedstawia Anna Wypych-Gawrońska: op. cit., s. 86.

¹¹¹ W związku z tym Moniuszko przerobił nawet partię Jontka w *Halce* na barytonową, a Janusza, którego odtwarzał Troschel – na basową.

¹¹² F[eliks] Starczewski: „Warszawa, w maju”. *Wiadomości Artystyczne* [Lwów] 4 (1900) nr 9 z dn. 10 V.

¹¹³ A[ntoni] Sygietyński: „Pięćdziesięciolecie działalności muzycznej Adama Münchheimera”, op. cit.

¹¹⁴ F[eliks] Starczewski: „Warszawa, w maju”, op. cit. Recenzent odnotował jednak, że Młynarski prowadził operę z wyciągu fortepianowego i „robiło to wrażenie dyletanckie, albo prowincjonalne!”.

¹¹⁵ Z[ygmunt] Noskowski: „Z muzyki. «Mazepa» / Opera w 4 aktach [...]”. *Kurier Poranny* 24 (1900) nr 120 z dn. 2 V.

¹¹⁶ F.K. [?]: „Wystawa «Mazepy»”. *Kurier Poranny* 24 (1900) nr 121 z dn. 3 V.

¹¹⁷ W[ładysław] Bogusławski: „Teatr. «Mazepa» opera w 4-ach aktach [...]”. *Tygodnik Ilustrowany* 40 (1900) nr 19 z dn. 12 V s. 375–376.

bliczności warszawskiej dość dobrze znana, polska obsada – przede wszystkim Kruszelnicka w roli Elzy, Władysław Floriański jako Lohengrin i Chodakowski jako Telramund – przyciągała słuchaczy. Poliński dla orkiestry miał „same pochwały”¹¹⁸. Noskowski w swym niedbale napisanym tekście posłużył się wytartymi banałami: „Wynik popisu wczorajszego był nad wyraz dodatni [...] chóry i orkiestra sprawowały się dzielnie [...] Całość pod kierunkiem p. Młynarskiego szła bardzo składnie, a po występie rozległy się silne oklaski oraz wołania... bis!”¹¹⁹. W oczach Sygietyńskiego *Lohengrin* był porażką na całej linii, reżysera i dyrygenta:

„Wykonanie nie odpowiadało zadaniu – pisał –. Dekoracje przedstawiają się lichy, a efekty maszyneryj są pospolite [...] rycerzom zbywa na rycerskości, a damom dworskim na dworskości. Orkiestra pod dyktando p. Młynarskiego, mająca spełnić tu zadanie światłocienia barwnego [...] w części tylko wywiązuje się ze swej trudnej roli. Instrumenty nie stroją się czysto, a dźwięki skrzypcowe przejęte są świstem smyków, wskutek tego o jakiejś harmonii niebiańskiej (przygrywka do aktu I-go) mowy nawet być nie może. Natomiast charakterystyce uczuć zmysłowych, namiętności rozpasanych, krzyków dzikich i akcentów rozpacznych nie zbywa na wyrazie. Szkoda tylko, iż efekty gwałtowne dynamiki nie zawsze są usprawiedliwione [...]. Lecz to już taka moda u nas. A przy tym żadnego zespolenia dźwięków ze słowami”¹²⁰.

Ostatnim mocnym akcentem kończącego się roku 1900 były obchody pięćsetnego przedstawienia *Halki* 9 XII 1900 r. w nowym opracowaniu muzycznym Młynarskiego i nowej inscenizacji Chodakowskiego. Dwa przedstawienia, po południu i wieczorem, w dwóch różnych obsadach ról głównych, odebrane zostały jako turniej Korolewiczówny i Kruszelnickiej. Młynarski opracował orkiestrowe potpourri z oper *Moniuszki*, w czasie którego na scenę wchodziły kolejno postacie z różnych oper w odpowiednich kostiumach, a następnie kantatę „pod muzykę pierwszego chóru (serenady) z *Verbum nobile* do słów nader podniosłych Piotra Maszyńskiego”¹²¹. Była to więc typowo dziewiętnastowieczna gala. Publiczność reagowała bardzo dobrze, jak zwykle po *Halce*, w dniu 15 grudnia *Kurier Poranny* podał, że po przedstawieniu „osobny poklask spotkał po uwerturze dyrektora Młynarskiego”. Ale zdaniem Noskowskiego „potpourri wyszło bardzo miernie. Dobre to na koncert popularny”¹²².

Przedstawienie wraz z uwerturą zachwycało natomiast Bojomira: „Na tęczowym tle fantastycznej dekoracji otoczone kwiatami i zielenią wznosiło się wielkie popiersie St. Moniuszki pod zawieszoną w przestrzeni cyfrą 500, uplecioną z złotych kłosów wraz z różnobarwnym kwieciami naszych pól”. Cały zespół operowy składał liście palmowe u stóp postumentu (dzieło rzeźbiarza Ostrowskiego), następnie śpiewał serenadę z *Verbum nobile*; „publiczność wstała z miejsc, bije

¹¹⁸ A[leksander] Poliński: „Z muzyki”. *Kurier Warszawski* 80 (1900) nr 271 z dn. 1 X.

¹¹⁹ Z[ygmunt] Noskowski: „Z muzyki”. *Kurier Poranny* 24 (1900) nr 272 z dn. 1 X.

¹²⁰ A[ntoni] Sygietyński: „Lohengrin». Opera w 3 aktach Wagnera”. *Gazeta Polska* 40 (1900) nr 226 z dn. 2 X.

¹²¹ Nota informacyjna bez tyt., pod winiętą „Z teatru”. *Kurier Poranny* 24 (1900) nr 331 z dn. 29 XI.

¹²² Z[ygmunt] Noskowski: „Z muzyki. 500-tnie przedstawienie opery «Halka» (d. 9 grudnia 1900)”. *Kurier Poranny* 24 (1899) nr 342 z dn. 10 XII.

brawa i rzuca bukiety”¹²³. „Teatr upił się Moniuszką” pisał z emfazą „R” w *Kurierze Warszawskim* – „Coraz cudniejszy korowód ściele się półkołem około cokołu, z którego spogląda smętne oblicze geniusza”. Dobrze charakteryzuje ówczesne nastroje nieprzyjazne potraktowanie udziału artystów włoskich, chociaż solidarnie przyłączyli się do zespołu polskiego w hołdzie dla Moniuszki¹²⁴.

Sygietyński ostro skrytykował jubileusz *Halki* w jednym z odcinków swego cyklu *Porachunki*, wychodząc od stwierdzenia, że opera tak mocno już „stoi o własnych siłach mocą wewnętrzną swjej budowy”, że „bez obawy zaszkodzenia dziełu można całą stronę wykonawczą poddać krytyce bezwzględnej”¹²⁵. Krytyk zakwestionował modernistyczną wykładnię dzieła Moniuszki wyrażającą się odchodzeniem od tradycyjnych temp, zmianami dynamiki i barwy. Dwa ostatnie parametry unaoczniają, iż Młynarski uległ pokusom orkiestry typu wagnerowskiego, z jej potęgą brzmienia, z wyrazistymi kontrastami. Jednak konikiem Sygietyńskiego były w owym czasie objawy zmysłowości; obsesyjnie tropił je w interpretacjach Młynarskiego i z niesmakiem stwierdzał, że podoba się to warszawskim melomanom, szczególnie Żydom, „odczuwającym jeno wyraz brutalny namiętności żywiołowej”¹²⁶. Objawy zmysłowości były dla krytyka trudne do przyjęcia, stanowiąc wyznacznik nienawistnego mu dekadentyzmu w sztuce.

Jak wiadomo, tendencja do maksymalizacji aparatu wykonawczego miała w XX w. zwyciężyć i zapanować na długo. Znakomitymi reprezentantami tego stylu będą np. Herbert von Karajan czy Sergiu Celibidache. W żywych wykonaniach muzyki sprzed epoki Wagnera i Berlioza styl ten został obecnie zarzucony. Sygietyński już wówczas nie chciał go zaakceptować i po jubileuszowym przedstawieniu *Halki* opublikował bardzo przekonującą krytykę interpretacji uwertury i pierwszego aktu, przy tym nieodległą od wymogów historycznej autentyczności – w czym był wówczas odosobniony:

„Uwerturę z *Halki* można by nazwać raczej charakterystyką lekkomyślności, wyrażoną rysunkiem wytwornym, niż obrazem namiętności, uzmysłowionym za pomocą barw jaskrawych. [...] Ani śladu w tem rzędku. Pan Młynarski tymczasem, wzorując się na kapelmistrzach-modernistach, wpuszcza tyle krwi dzisiejszej, burzliwej i cierpkiej, w żyły tego organizmu wątłego, iż jego tkanki filigranowe trzeszczą. Uszłoby to w punkcie kulminacyjnym uwertury, gdy motyw Jontka wybucha namiętnością, ale nie uchodzi zgoła w uzmysłowieniu wesela, które pod dyktando p. Młynarskiego staje się w końcu jakimś szalem potwornym, jazdą na złamanie karku, tym mniej usprawiedliwioną, iż orkiestra wskutek instrumentacji skromnej, nie brzmi tu wcale. Krzyk trąb i puzonów, przy świście smyczków, to jeszcze nie wyraz muzyczny dramatu. I nie ma rady: trzeba powrócić do tempa umiarkowanego, a uświęconego tradycją, i do nastroju pogodnego, wyrażonego rysunkiem arabeskowym figur, a wyłączającego zgoła kolorystykę jaskrawą. [...] Zresztą Moniuszko żył i tworzył jeszcze w epoce, kiedy uwertura nie

¹²³ Bojomir [Władysław Miller]: „Jubileusz «Halki»”. *Gazeta Polska* 40 (1900) nr 283 z dn. 10 XII.

¹²⁴ „Przesunęli się w czarnym frakowym szeregu, złożyli wieńce i palmy i zginęli w głębi”. R. [Rabski?]: „Z łoży”. *Kurier Warszawski* 80 (1900) nr 341 z dn. 10 XII. Oprócz m.in. Battistiniego, w uroczystości wzięli udział dwaj dyrygenci, Vittorio Podesti i Piotr Stermich.

¹²⁵ A[ntoni] Sygietyński: „Wystawienie «Halki». Pogotowie artystyczne naszej opery. – Uwertura. – Inscenizacja pierwszego aktu. – Mazur”. *Kurier Warszawski* 80 (1900) nr 345 z dn. 14 XII (z cyklu „Porachunki”).

¹²⁶ *Korespondencja Antoniego Sygietyńskiego i Piotra Chmielowskiego. Dwugłos z lat 1880–1904*. Opr. Edward Kiernicki. Wrocław 1963 s. 244–245.

przestała jeszcze być symfonią czy sonatą. [...] O efektach zatem orkiestrowych [...] jak u Wagnera i dzisiejszych kompozytorów mowy nawet nie było. Należy zatem pozostać w stylu epoki¹²⁷.

„A sam mazur, jako taniec-poemat? [...]. Od czasu Lewandowskiego¹²⁸ upowszechniła się moda grania mazura w szybkim tempie. Nie jest to zgodne z tradycją, nie jest to zgodne z temperamentem polskim w tańcu [...] Pan Młynarski nie czuje cechy właściwej rytmu, nie liczy się z wyrazem indywidualnym każdej poszczególnej części, wskutek tego wszystko zaciera w tempie zbyt szybkim i dopuszcza do takiego szału skoczego w orkiestrze, że niepodobna dosłuchać się w nim owej powagi, owej tężyzny, owej zalotności, owego wdzięku, owych cech temperamentu, o których z zachwytem piszą: Brodziński, Gołębiowski, wreszcie Liszt w swej biografii Chopina¹²⁹.

Czy gdyby nie cenzura, autor napisałby, że mazur u Młynarskiego jest za mało polski? To pewna, że widział u niego świadome odejście od tradycji w kierunku nowoczesności, który to krok miał podłoże tyleż estetyczne, co ideowe. Publiczność była natomiast zachwycona; jak pisał felietonista *Tygodnika Ilustrowanego*, „Zapał panował powszechny [...]. Widownia, ogarnięta szalem czci i uwielbienia, sypiąca potok kwiatów na scenę – wszystko to złożyło się na chwilę, dotychczas niebywałą w historii teatru naszego¹³⁰.

Na krótko przed opisanym wyżej wznowieniem *Halki* Moniuszki, 30 XI 1900 r. zmarł w Belwederze książę Aleksander Imeretyński. *Gazeta Warszawska* 6 XII 1900 r. zamieściła spis wieńców złożonych na trumnie, w tym jeden od „zarządu artystów” (?) Warszawskich Teatrów Rządowych i jeden indywidualny od Battistiniego; wieniec złożył także łódzki chór „Lutnia”. Jak komentował *Kurier Lwowski*, „towarzystwo [śpiewacze „Lutnia”] zdradzało już wielokrotnie objawy upodlenia; na przykład urządziło w roku zeszłym i obecnie wycieczki do Spaly”: chodziło o to, że inicjatywa „wycieczek” pochodziła tym razem nie od władz, lecz od samej „Lutni”, na czele której stał wtedy Alojzy Dworzaczek¹³¹.

Pomiędzy prapremierami *Widm* Moniuszki i *Mazepy* Adama Münchheimera wiele się wydarzyło także w życiu prywatnym Młynarskiego. 22 X 1899 r. przyszło na świat w Warszawie jego drugie dziecko, syn Bronisław. Rodzina przeniósła się z Krakowskiego Przedmieścia do większego i wygodniejszego mieszkania przy ul. Erywańskiej 8 (obecnie Kredytowej), a niedługo potem na Mazowiecką 2, gdzie pozostanie aż do roku 1903.

15 IV 1900 r. w Paryżu otwarto Powszechną Wystawę Światową, na której poszczególne kraje prezentowały, obok osiągnięć nauki i techniki, swą sztukę. Eks-

¹²⁷ A[ntoni] Sygietyński: „Wystawienie «Halki». Pogotowie artystyczne naszej opery”, op. cit.

¹²⁸ Leopold Lewandowski (1831–1896), wieloletni dyrygent orkiestry teatru „Rozmaitości”, kompozytor popularnych mazurów, które z własną orkiestrą wykonywał m.in. w Dolinie Szwajcarskiej i w Ogrodzie Saskim. Koncertował także w Rosji.

¹²⁹ A[ntoni] Sygietyński: „Wystawienie «Halki». Pogotowie artystyczne naszej opery”, op. cit. Kazimierz Brodziński (1791–1835), poeta i krytyk literacki, autor słynnej rozprawy *O klasycyzmie i romantyzmie*; uważał, że tklivość i łagodność są cechami narodowymi Polaków. Łukasz Gołębiowski (1773–1849), etnograf, autor pracy *Lud polski, jego obyczaje i zabobony*. Biografia Chopina piora Liszta ukazała się w roku 1853.

¹³⁰ „Z tygodnia na tydzień” [felieton redakcyjny]. *Tygodnik Ilustrowany* 40 (1900) nr 50 z dn. 15 XII s. 980.

¹³¹ „Z zaboru rosyjskiego”. *Kurier Lwowski* 19 (1901) nr 343 z dn. 11 XII.

ponaty polskie, np. malarstwo, rozproszone były według przynależności państwowej twórców, a więc prezentowane pod firmą jednego z zaborców.

Nie bacząc na to, że utopi muzykę polską w morzu rosyjskiej, Emil Młynarski zapalił się do projektu prezentacji polskiej twórczości i siebie samego jako dyrygenta po raz pierwszy na arenie międzynarodowej. W wielu organach prasy omawiano ten plan, przy czym zapał walczył o lepsze z powątpiewaniem w możliwość sukcesu, a kompleksy – z poczuciem wartości rodzimego dorobku muzycznego. Magdalena Dziadek sugeruje, co prawda, że pisano na ten temat niewiele, i cytuje jedynie anonimowego dziennikarza, który w niskonakładowym *Tygodniku Mód i Powieści* mógł wyrazić pogląd, iż „z czymkolwiek zaprodukujemy się w Paryżu, porażki pewni być możemy”¹³². Tymczasem w *Echu Muzycznym, Teatralnym i Artystycznym* Juliusz Bandrowski proponował trzy wieczory, w tym dwa operowe i jeden koncert kompozytorski¹³³. *Kurier Warszawski* rozpiął w środowisku ankietę–ranking kompozytorów i utworów najbardziej godnych wykonania w Paryżu. Na ogół wygrywała *Halka* Moniuszki, chociaż zdaniem Juliusza Stattlera wszystkie opery Moniuszki z wyjątkiem *Verbum nobile* i *Hrabiny* „mają u nas wykonawców nieodpowiednich, inscenizację wadliwą, dekoracje ohydne”. Nie wiadomo skąd *Gazeta Warszawska* zaczerpnęła wiadomość o trzech lub czterech koncertach symfonicznych Młynarskiego w teatrze Châtelet z orkiestrą Colonne’a, nadto o Grand Opéra jako miejscu projektowanego spektaklu operowego i o udziale w nim braci Reszke¹³⁴. W końcu *Tygodnik Ilustrowany* poinformował: „rozeszła się pogłoska, że projekt wystawienia *Halki* w Paryżu upada”, ale zaraz dodał: „Otóż [...] nie upada i wszystko jest na najlepszej drodze”¹³⁵. Antoni Sygietyński odciął się w ogóle od paryskich projektów, pisząc: „pomysł wystawienia obecnie jakiegokolwiek opery polskiej w Paryżu uważam za niewczesny”¹³⁶. Jako „Gama” ten sam Sygietyński na łamach petersburskiego *Kraju*, przy okazji omówienia *Widm* Moniuszki, napisał:

„Jestem pewny, że pomimo wszelkich wymogów krytyki i publiczności zagranicznej, pomimo różnicy kierunków i rodzajów dzisiejszej sztuki na zachodzie Europy, *Widma*, tak wystawione, inscenizowane i wykonane, na wystawie paryskiej musiałyby zainteresować melo- i teatromanów. / Jest w nich przecież pierwiastek mistycyzmu i symbolizmu, który by zapewne zasmakował zwolennikom nowych szkół. [...] Czemuż nie zdobyć się na odwagę i nie pozbyć uprzedzenia dla rzeczy swoich?”¹³⁷.

A w innym numerze pisma rozważał także program ewentualnego koncertu z utworami Zarzyckiego, Noskowskiego, Żeleńskiego, Melcera, Statkowskiego

¹³² Magdalena Dziadek: op. cit., rozdz. „Międzynarodowe znaczenie muzyki polskiej”, s. 475.

¹³³ Dr Juliusz Bandrowski: „Muzyka polska w Paryżu (Jeszcze o kwestyonaryuszu operowym)”. *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne* 17 (1900) nr 7 z dn. 17 II s. 75.

¹³⁴ Notka pod winiętą „Muzyka”. *Gazeta Warszawska* 127 (1900) nr 34 z dn. 6 II. Podobna informacja została opublikowana w lwowskich *Wiadomościach Artystycznych*.

¹³⁵ am [Antoni Miller?]: „Kronika powszechna”: „«Halka» w Paryżu”. *Tygodnik Ilustrowany* 40 (1900) nr 9 z dn. 19 II s. 164.

¹³⁶ Według: *Wiadomości Artystyczne* [Lwów] 4 (1900) nr 4 z dn. 25 II s. 33–35.

¹³⁷ Gama: „Warszawa, 6 marca. [...] «Widma» i «Zamek na Czorsztynie». Muzyka polska na wystawie paryskiej”. *Kraj* 19 (1900) nr 8 z dn. 25 II / 9 III s. 16–17.

i kilku innych kompozytorów, zadania, według niego, łatwiejszego do realizacji niż prezentacja operowa, aczkolwiek do niej też był przekonany:

„Nie należy się przeceniać, ale i niedoceniać nie ma potrzeby. To prawda, że między Moniuszką a Wágnerem jest cała przepaść, ale jest ona tak samo między nim a Rossinim, Mozartem, Meyerbeerem i Gounodem, a jednak słuchają ich oper za granicą i uszy słuchaczom nie wędna. [...] Sądzę, że pod tym względem śpiewności i liryzmu prosta poezja Moniuszki potrafiłaby przemówić do obcych serc tak samo, jak przemawia z utworów Chopina”¹³⁸.

Magdalena Dziadek pisze o niekorzystnej dla Polski atmosferze we Francji jako pochodnej traktatu politycznego rosyjsko-francuskiego (właściwie sojuszu militarnego) z roku 1892 i zacieśnienia stosunków między obu krajami. Podaje, że we Francji „po 1893 roku odgórnie zabraniano zajmować się kulturą polską”¹³⁹. Rosja otwarcie i z powodzeniem lansowała zabójczy dla polskich dążeń patriotycznych pogląd, że romantyczne pojęcie narodu przeżyło się, liczy się zaś słowiańska rasa. O tym, że kupowała sobie przychyłność niektórych tytułów prasowych, wiedziało pół Europy. Lwowskie *Słowo Polskie* pisało: „Narzucili się Moskale przez alians z Francją”, a przy tym „agitują i płacą swym «zwolennikom»”; według tego dziennika *La Liberté* (sic!) twierdziła, że Polska „powinna złąć się z Rosją na podstawie działania rasowego czynnika”¹⁴⁰. Zakaz, o którym pisze Dziadek, nie całkiem ściśle przestrzegany, wpływał jednak ujemnie na ton wypowiedzi francuskiej prasy i, być może, krył się za wyznaczeniem Młynarskiemu warunków tak wygórowanych, a zarazem tak dziwacznych, że musiał on odstąpić od realizacji swej inicjatywy.

Krytyka warszawska nie mogła o tym wszystkim nie wiedzieć. A jednak debatowano w niej nad wyborem opery Moniuszki na wystawę w Paryżu. „Księżę opery polskiej [Moniuszko – E.Sz.-L.] ma już uznanie w kraju hakatystów, czemuż by nie miał być bardziej jeszcze ceniony we Francji?” – wołał Antoni Miller¹⁴¹. Natomiast trzeźwą ocenę Adama Wiślickiego w *Przeglądzie Tygodniowym* charakteryzuje podejrzliwość wobec Młynarskiego, że kierują nim motywy prywatne, czyli wzgląd na karierę: według Wiślickiego dyrygent, wycofując się z projektu, „odniósł zwycięstwo nad własną próżnością”, „pogrzebał projekt łechcący pychę narodową w imię zdrowego sensu”. Jego konkluzja: „trochę mniej umizgów do «Europy», a będzie więcej godności własnej”¹⁴², nie zaskakuje; podobne motywy były bardzo silne już w pisarstwie wczesnego Kraszewskiego, a i dziś są nadal obecne w publicystyce politycznej.

¹³⁸ Gama: „Warszawa w marcu”. *Kraj* 19 (1900) nr 11 z dn. 17 / 30 III s. 18.

¹³⁹ Magdalena Dziadek: op. cit., zob. s. 475 i nast. Autorka powołuje się na pracę Franciszka Ziejki *Paryż młodopolski* (Warszawa 1993 s. 15).

¹⁴⁰ „Polska i prasa europejska”. *Słowo Polskie* [Lwów] VI (1901) nr 407 z dn. 1 IX.

¹⁴¹ Antoni Miller: „Muzyka polska na wystawie w Paryżu”. *Tygodnik Ilustrowany* 40 (1900) nr 4 z dn. 27 / 15 I s. 69 i 71.

¹⁴² [Adam Wiślicki]: „Echa warszawskie XVI”. *Przegląd Tygodniowy* 40 (1900) nr 16 z dn. 29 IV s. 152–153. Felieton ma formę fikcyjnego dialogu dwóch obserwatorów sprawy.

W warszawskim świątku muzycznym karierowiczostwo, wpisane w zawód artysty sztuk performatywnych, uważane było za moralnie naganne. Wzorem do naśladowania miała być cicha, obywająca się bez reklamy i nieszukająca poklasku, zwłaszcza ze strony zaborcy, działalność; cnotą było także ubóstwo. Uosobieniem ideału był Noskowski, który trzymał się z dala od przedstawicieli władz, a kariery ani majątku nie zrobił (co nie znaczy, że nie zabiegał o swoje interesy nie zawsze czystymi metodami). Inicjatywa Młynarskiego odebrana więc została jako nieetyczna, reklamarska, podszyta niskimi motywami korzyści własnej. Nie liczył się fakt, że wyłożył z własnej kieszeni zawrotną sumę, że dążył do kariery przez promocję muzyki polskiej. Ważne było, że chciał się wylansować¹⁴³. Ostatecznie cała sprawa upadła, a Młynarski w liście do redaktora *Kuriera Porannego*, wydrukowanym 18 IV 1900 r., zrelacjonował swój sondażowy wyjazd do Paryża następująco:

„Ponieważ sprawa przedstawienia muzyki polskiej w Paryżu w czasie wystawy zajęła szerszy ogół, proszę o wydrukowanie niniejszych słów kilku w celu wyjaśnienia tej sprawy. Po bytności w Paryżu i sprawdzeniu na miejscu wszystkich bliższych okoliczności, doszedłem do następujących wyników: (a) Iż myśl przedstawienia obecnie opery polskiej, t.j. «Halki», z powodu nadmiernych kosztów, musi ulec zwłocze, lecz dzięki inicjatywie Jana Reszkego [...] po wybudowaniu teatru International ma wszelkie widoki urzeczywistnienia. (b) Co się tyczy koncertów symfonicznych, złożonych z utworów kompozytorów polskich, rzecz tak się przedstawia. Dwa koncerty mogą się odbyć jednego dnia; jeden po południu, drugi wieczorem, każdy ma trwać tylko godzinę. W ciągu tak krótkiego czasu danie dokładnego pojęcia o stanie muzyki polskiej bez krzywdy autorów i dzieł ich staje się wprost niemożliwym. Koszta zaś są stosunkowo olbrzymie. Pomijając wynagrodzenie orkiestry za próby, każda po 1000 fr, a powinno ich być od 4–5, właściciel Sali koncertowej Vieux Paris na wystawie żąda za każdy koncert rękojmi po 2000 fr., dochodu zaś wcale nie zapewnia. Następnie kilka tysięcy franków wyniesie wynagrodzenie solistów i reklamy w pismach, bez których nie podobna liczyć na powodzenie. Słowem: koszt urządzenia tych dwóch godzin muzyki polskiej wyniosłoby 12–15,000 fran. Nie cofnąłbym się nawet wobec tych wygórowanych żądań i wielu trudności, gdybym wiedział, iż przyniosę temi koncertami rzeczywistą korzyść sztuce polskiej, co jest moim jedynym i gorącym pragnieniem. Przekonawszy się zaś na miejscu, iż koncerty te nie będą miały cechy «poważnej» [...] gdyż dyrekcja zastrzegła sobie, aby program miał charakter więcej popularny, dochodzę do wniosku, iż o wiele korzystniej uwieńczyć się moje starania przez urządzenie koncertu polskiego w zimowym sezonie w odpowiednich warunkach z orkiestrą Colonne’a lub Lamourera-Chevillarda¹⁴⁴. Zanim jednak ten koncert dojdzie do skutku, pragnąłbym ułatwić wprowadzenie utworów kompozytorów polskich na orkiestrę do programów koncertowych za granicą, a przede wszystkim kilka wykonanych na ostatnim wielkim koncercie symfonicznym w teatrze Wielkim [24 III 1900 r.], by w ten sposób muzykę naszą popularyzować. W tym celu z funduszu, który przeznaczyłem na urządzenie koncertów w czasie wystawy paryskiej, ofiarowuję 2500 rb na cele wydawnicze, a mianowicie 1000 rb. na kosztą druku kilku utworów na orkiestrę i 500 rb. dla sekcji Moniuszki na wydawnictwo «Hrabiny», resztę zaś tego funduszu pozostawiam na pokrycie kosztów koncertu muzyki polskiej w Paryżu. / Emil Młynarski¹⁴⁵.

W owym czasie dyrygent nie zrażał się jeszcze każdą porażką. Natomiast ewident-

¹⁴³ „Warszawa, 14 kwietnia (Z chwili)”. *Słowo Polskie* [Lwów] V (1900) nr 179 z dn. 18 IV.

¹⁴⁴ Chodzi o Concerts Lamoureux (formy „Lamourer” używano również w prasie niemieckiej) i Concerts Chevillard.

¹⁴⁵ Emil Młynarski: „Muzyka polska w Paryżu” [list do redaktora]. *Kurier Poranny* 24 (1900) nr 106 z dn. 18 IV. Przedruk: *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne* 17 (1900) nr 16 z dn. 21 IV s. 185.

nie nie zdawał sobie sprawy z trudności zaprezentowania muzyki polskiej, szczególnie opery, w ramach wystawy. Po wizycie w Paryżu stracił iluzje. W listopadzie 1900 r., zgodnie z obietnicą, przesunął część środków na wydanie wyciągu fortepianowego *Hrabiny*¹⁴⁶. Wyszły także wyjątki z tej opery i fragmenty muzyki baletowej. Publikację *III Litanii Ostrobramskiej* wsparł finansowo Bronisław Rymkiewicz, do czego z pewnością nakłonił go nie kto inny, jak skoliigacony z nim Młynarski¹⁴⁷.

W 1903 r. uda się Młynarskiemu dość znacznym kosztem urządzić p ó ł k o n c e r t u w ramach Concerts Colonne, co wprawdzie zostało zauważone, ale potraktowane albo po kronikarsku, albo lekceważąco (np. przez Claude’a Debussy’ego)¹⁴⁸. Występ niemal dokładnie zbiegł się z koncertem kompozytorskim Ryszarda Straussa w innej Sali Paryża: słowem nie przyniósł korzyści ani dyrygentowi, ani zaprezentowanemu utworom polskim.

Chimera, która zazwyczaj szła w poprzek poglądów większości środowiska muzycznego i intelektualnego w ogóle, piórem Feliksa Jasińskiego podała do wiadomości swój sąd o muzyce Moniuszki: „Nie dlatego świat o nim nigdy wiedzieć nie będzie, że libretta do jego oper napisane są po polsku [...] ale dlatego, że jest to talent drugorzędny [...] którego sława poza rogatki nie sięga i nie sięgnie [...] Nie wmawiajmy w siebie, że dzięki Moniuszce posiadamy operę polską: mamy tylko kilka polskich oper”¹⁴⁹. Sam Młynarski może doszedł teraz do wniosku, że za granicę należy raczej wyjść z nową muzyką, i to dobrą. Tymczasem jej dorobek był wciąż niewielki – jeszcze bez Karłowicza i Szymanowskiego. To zapewne nasunęło mu

¹⁴⁶ „Hrabina / Opera w trzech aktach / [...] Muzykę napisał / Stanisław Moniuszko / Wyciąg fortepianowy do śpiewu / ułożony z partytury orkiestrowej przez / Gustawa Roguskiego / Wydawnictwo / Sekcji imienia Stanisław Moniuszki / przy Towarzystwie Muzycznym w Warszawie / Z funduszu ofiarowanego przez / Emila Młynarskiego / Dyrektora Opery Warszawskiej [...]”. Na s. 6 znak cenzury z 1 XI 1900 roku.

¹⁴⁷ Oprócz Młynarskiego i Rymkiewicza „Leopold baron Kronenberg zadeklarował za pośrednictwem dyrektora Młynarskiego 1,000 rub. na wydanie partytury i wszelkich muzykalij – «Halki» z tekstem w trzech językach: polskim, francuskim i włoskim”, por.: *Gazeta Warszawska* 127 (1900) nr 24 z dn. 26 I (notka informacyjna pod winiętą „Muzyka”). Edycję tę opracowali Emil Młynarski i Konrad Zawilowski. Ukaże się ona w roku 1904 (zob. dalej). Rymkiewicz, ukochany brat świekry Młynarskiego Aliny Hryncewiczowej, ur. w 1849 r. w Ligumach w powiecie szawelskim na Litwie, w majątku ojca Feliksa, zm. w Londynie w 1907 r., wybitny polski inżynier i hydrotechnik. Zasłynął nowatorskimi rozwiązaniami trudnych projektów inżynierjno-technicznych. Zob. jego biogram w: Bolesław Orłowski: *Polski wkład w przyrodznawstwo i technikę. Słownik polskich i związanych z Polską odkrywców, wynalazców oraz pionierów nauk matematyczno-przyrodniczych i techniki*. Warszawa 2015 t. III s. 497–498. Zamieszczono tam pomyłkowo zdjęcie brata Bronisława Rymkiewicza, Władysława. Rymkiewicz, uczuciowo bardzo silnie związany z rodziną w kraju, pozostawił wiele listów do Emila Młynarskiego. Stanowią one bogate źródło wiadomości o interesach rodziny i o wzajemnej współpracy obu korespondentów. Młynarski z Rymkiewiczem szybko się polubili i widywali się, gdy tylko pozwalały im na to zajęcia zawodowe – w Iłgowie, w mieszkaniach Rymkiewicza w Paryżu i w Londynie.

¹⁴⁸ Młynarskiemu poświęcił on w *Gil Blas* jedno zdanie, za to obraźliwe – o przepoconym „z godnością” kołnierzyku; co prawda był to krytyk bardzo surowy, który drwił sobie z takich wirtuozów batuty, jak Nikisch i Weingartner, por.: Claude Debussy: *Monsieur Croche antydyletant*. Przekł. Anna Porębowiczowa, posłowie Stefan Jarociński. Kraków 1961.

¹⁴⁹ Feliks Jasiński: „Muzyka. Kilka słów ogólnych – Uwagi o ruchu muzycznym w 1-em półroczu”. *Chimera* 2 (1901) nr 4–5 s. 345.

myśl, by nakłonić niezawodnego dotąd Maurycego hr. Zamoyskiego do rozpisania konkursu kompozytorskiego¹⁵⁰. Do konkursu dopuszczono jedynie kompozytorów młodych, nawet studentów. Żniwo okazało się jednak mało imponujące i jury (Ludwik Grossman, Leopold Kronenberg, Piotr Maszyński, Emil Młynarski, Zygmunt Noskowski i Gustaw Roguski) nie przyznało ani pierwszej, ani trzeciej nagrody¹⁵¹.

W 1901 r. Młynarski coraz częściej wypuszczał na estradę koncertową swego wychowanka, Pawła Kochańskiego. 13 I 1901 r. skrzypek wziął udział w zbiorowym koncercie, zorganizowanym w Ratuszu przez Aleksandra Rajchmana na rzecz osad rolnych. „Cudowne chłopię, rozwijające się na wirtuoza cudownego, wykonało dwie ostatnie części koncertu Mendelssohna. A wykonało z dokładnością artystyczną, nie pozostawiającą zgoła nic do życzenia, i z uczuciem dziwnie głębokim, które ze względu na młodociany wiek wirtuoza da się chyba wytłumaczyć jedynie siłą oddziaływania nań owej iskry bożej. [...] genialny skrzypek odegrał [także] trudną *Fantazję z Fausta* Wieniawskiego i, nad program, mazurka swego mistrza, Młynarskiego”, pisał Poliński¹⁵².

W lutym wystąpili obaj z Młynarskim, grając „popisowo” – według Z.O. – *Koncert podwójny [d-moll]* Bacha z towarzyszeniem orkiestry kameralnej¹⁵³, a w maju Paweł Kochański „z wielkim ogniem i brawurą wykonał kilka utworów Vieuxtemps’a, Wieniawskiego i Kątskiego, przy akompaniamencie nauczyciela swego p. Młynarskiego”¹⁵⁴.

W operze Młynarski udzielał się o wiele mniej intensywnie niż dotąd i, jak się wydaje, obniżył loty, co wychwytił w swych recenzjach Sygietyński. Główną przyczynę można widzieć w rosnącym zaangażowaniu w sprawy Filharmonii Warszawskiej, prawdopodobnie wydaje się również przemęczenie pracą i utrata złudzeń co do możliwości większego wpływu na kształtowanie polityki repertuarowej. Przy pulpicie zastępował go często Piotr Stermich, w marcu 1901 r. powołany „do samoistnego kierowania pewnym określonym repertoarem i do zastępczego dzierżenia batuty po pp. Młynarskim i Podestim”¹⁵⁵. Rozpoczęte w 1899 r. próby *Livii Quintilli* Noskowskiego zawieszono. J.O. [Tadeusz Joteyko], który świeżo objął dział muzyczny w *Przeglądzie Tygodniowym*, stwierdził prawie kompletny

¹⁵⁰ Suma nagród wynosiła 2000 rubli, z tego 1000 rb za najlepszą symfonię, suitę lub inne duże dzieło orkiestrowe, 500 rb – za koncert na instrument z orkiestrą, 500 rb – za utwór kameralny albo sonatę.

¹⁵¹ Wyniki konkursu ogłoszono w październiku 1901 roku. II nagrodę otrzymał Zygmunt Stojowski za *Fantazję polską* na fortepian i orkiestrę, nagrodę IV – Grzegorz Fitelberg za *Trio fortepianowe*. Poemat symfoniczny *W lesie* Mikalojusa K. Čiurlionisa został nagrodzony honorową „recenzją”. Za pozostałe 1250 rubli Zamoyski postanowił ogłosić nowy konkurs.

¹⁵² Aleksander Poliński: „Wielki koncert na korzyść osad rolnych i przytułków rzemieślniczych”. *Kurier Warszawski* 81 (1901) nr 14 z dn. 14 I. W koncercie uczestniczyli także śpiewacy Lina Cavalieri, Janina Korolewiczówna, Władysław Floriański, a także pianiści Bolesław Domaniewski, Juliusz Wertheim i jako akompaniator Ludwik Urstein.

¹⁵³ Z.O.: „Z muzyki. II. Dwa wieczory muzyki polskiej”. *Przegląd Tygodniowy* 35 (1901) nr 8 z dn. 23 II s. 93–94.

¹⁵⁴ [Adam Wiślicki]: „Echa warszawskie XX”. *Przegląd Tygodniowy* 35 (1901) nr 20 z dn. 18 V s. 237. Młynarski często towarzyszył przy fortepianie Kochańskiemu, zwłaszcza w czasie słynnych letnich muzykowań w Iłgowie.

¹⁵⁵ „Piotr Stermich”. *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne* 18 (1901) nr 13 z dn. 30 III s. 152.

zastój repertuarowy¹⁵⁶. I on, i inni krytycy winę składali tradycyjnie na „reżyserię”¹⁵⁷, jak metaforycznie określano rzeczywistych winowajców. 14 IV 1901 r. pod kierownictwem Podestiego wznowiono *Tannhäusera* z Battistinim w roli Wolframa. Antoni Sygietyński, który miał patent na głównego wroga opery włoskiej, pisał oskarżycielsko: „W *Tannhäuserze* Wagnera marzycielską pieśń do gwiazdy p. Battistini śpiewa w tonacji wyższej, właściwej pożądanemu zmysłowemu”¹⁵⁸. Ale według Korolewicz-Waydowej „Aria do gwiazdy [...] była czymś niedoścignionym w czarze miękkości, brzmienia cudnego legato i niezmaconego spokoju. Całą tę arię Battistini śpiewał siedmioma oddechami”¹⁵⁹.

Sygietyński, który pod winietą „Tydzień teatralny” w *Gazecie Polskiej* przemycał sporo krytyki muzycznej, wytykał operze warszawskiej złe wykonania. Uderzało to we wszystkich dyrygentów, ale najbardziej w Emila Młynarskiego jako prowadzącego opery polskie:

„Poza *Goplaną*, która nie wiadomo czemu zesła na dłuższy czas z repertuaru, żadna inna opera nie ściąga publiczności do sali. I nie dziwna. Wszystkie one, z wyjątkiem może *Halki*, *Hrabiny* i *Eugeniusza Oniegina*, w których soliści nadrabiają braki zespołu, wykonywane są tak lichy w całości, iż niepodobna prawie dosiedzieć w nich do końca. Przede wszystkim orkiestra, w skutek złego umieszczenia poniżej poziomu sali¹⁶⁰ [...] nie wywiązuje się należycie ze swojego zadania. Instrumenty smyczkowe, zamiast dźwięków płynnych, wydają szmer nieznośny i świsł, a instrumenty dęte przy łada natężeniu tonu przechodzą w krzyk niemiłosierny [...]. Każdy z czterech kapelmistrzów inaczej ją [orkiestrę] prowadzi i czego innego od niej wymaga: stąd chwiejność w intonacji i szorstkość w rytmie. Następnie, wszyscy czterej kapelmistrzowie, łącznie ze śpiewakami solistami, którzy na naszej scenie uczą się dopiero partii, zamęczają orkiestrę nieskończoną ilością prób [...]. A jednak orkiestra wraz z chórem to podwalina opery: bez tych dwóch bowiem czynników dramatu lirycznego, scena przemienia się w estradę koncertową. [...] Lecz wina to w znacznej mierze kapelmistrza, który miast uczyć i czuwać, miast tworzyć kulturę estetyczną [...] folguje wybrykom solistów i poddaje bębna efektem nieprawym. Bez kapelmistrza doskonałego nie może być mowy o reformie opery zarówno pod względem składu stałego trupy, jak i pod względem repertuaru. Na innym miejscu podawałem już charakterystykę kapelmistrza doskonałego, więc tu powtarzać się nie będę”¹⁶¹.

Pisałam już, że opera warszawska była wciąż sceną śpiewaka, zatem dostosowywanie orkiestry do jego wymagań było na porządku dziennym i żaden z war-

¹⁵⁶ J.O. [Tadeusz Joteyko]: „Z muzyki”. *Przegląd Tygodniowy* 35 (1901) nr 10 z dn. 9 III s. 116.

¹⁵⁷ W innym numerze *Przeglądu Tygodniowego* pisał o „reżyserii”, że „gdy wystawi coś porządnego, to jakby żałowała swego czynu i w środku największego powodzenia usuwa operę z repertuaru; tak było z *Goplaną* i *Mazepą* i tak samo z operami wagnerowskimi”, zob.: J.O.: „Z opery”. *Przegląd Tygodniowy* 35 (1901) nr 21 z dn. 25 V s. 249–250. Joteyko traktował zapewne termin „reżyseria” umownie, trudno bowiem przypuszczać, by sprawcę niekorzystnych posunięć repertuarowych widział w powszechnie szanowanym i uważanym za patriotę Chodakowskim.

¹⁵⁸ Antoni Sygietyński: „Tydzień teatralny”. *Gazeta Polska* 41 (1901) nr 124 z dn. 8 V. W innym odcinku serii „Tydzień teatralny” („Całokształt opery [...]”. *Gazeta Polska* 41 (1901) nr 144 z dn. 29 V) autor wystąpił z frontalną krytyką Battistiniego za samowolne zmiany w tekście muzycznym, transpozycje, kadencje itd., wszystko w celu „wywołania wrażenia dźwięcznością głosu lub figlem wirtuozowskim [...]”. Lubieżność, uzmysłowiona dźwiękami czułem, działa podniecająco, a fermaty, których p. Battistini nie szczędzi nigdy, wywołują zawsze wrażenie wielkie, choć nie zawsze estetyczne”.

¹⁵⁹ Janina Korolewicz-Waydowa: op. cit., s. 48.

¹⁶⁰ W pogłębionym kanale orkiestrowym.

¹⁶¹ A[ntoni] Sygietyński: „Tydzień teatralny”. *Gazeta Polska* 41 (1901) nr 124 z dn. 8 V.

szawskich kapelmistrzów nie dążył do radykalnej zmiany tej sytuacji. Natomiast umieszczenie orkiestry poniżej poziomu sali (w tzw. fosie orkiestrowej) jest dziś normą w teatrach operowych i nie powoduje nieodwracalnych odkształceń w gatunku brzmienia. Także chwiejność intonacji nie jest prostą konsekwencją faktu, że z orkiestrą pracuje na zmianę kilku kapelmistrzów. Być może prawdziwą przyczyną wszystkich niedostatków orkiestry było jej przemęczenie, a temu nie zaradziłyby nawet kapelmistrz doskonali.

Od pewnego już czasu Sygietyński, na dobrą sprawę odkrywca talentu Młynarskiego, zaczął go zwalczać¹⁶². W maju 1898 r., kiedy artykuł Sygietyńskiego *Kapelmistrz doskonali* powstawał – a w dużej mierze był on poświęcony kapelmistrzom, którym do doskonałości było bardzo daleko – autor nie mógł mieć na myśli Młynarskiego, bo znał go tylko z jednego, w jego własnej ocenie znakomitego, spektaklu *Carmen*. Powołanie się jednak na ten tekst w maju 1901 r. mówi wiele. Czyżby dyrygent zaczął kojarzyć się Sygietyńskiemu z karykaturami w satyrycznym piśmie *Fliegende Blätter*¹⁶³, gdzie kapelmistrz „macha pałeczką jak woźnica biczykiem [...] albo też sam nie wie, czego chce i nerwowo szarpiąc rytm taktu, to przyspiesza tempo, to przypadkowo wydostaje na wierzch jakieś grube efekty dynamiki”¹⁶⁴? Rozwinięcie tej charakterystyki dostarczy inspiracji dla późniejszych pamfletistów w ich dążeniu do wystawienia Młynarskiego na pośmiewisko, zwłaszcza że w tym okresie dyrygent pracował nie tylko rękoma, ale też ciałem (co skądinąd było i jest cechą niejednego świetnego kapelmistrza). Spokoju w ruchach – zalety podnoszonej przez jego znakomitego ucznia Pawła Kleckiego¹⁶⁵ – nabędzie później. Gorliwość Sygietyńskiego w wydobywaniu negatywnych cech warsztatu Młynarskiego podobna jest do zajadłości w zwalczaniu Battistiniego, w którego wspaniałym śpiewie dostrzegał jedynie emanację lubieżności. Trudno jednak zbagatelizować jego wrażliwość muzyczną, która nakazywała mu przeciwstawiać się wykonaniom dzieł Moniuszki przez rozbudowany aparat orkiestrowy, a także uleganiu dyktatowi wykonawczemu solistów, nie mówiąc o takich niedostatkach, jak nieczysta intonacja czy niedopracowane brzmienie. Wszystko to przesłaśniało mu zalety młodego dyrygenta; a choć talentu Młynarskiemu raczej nie ubywało, być może stracił dawny zapał i nie rozwijał się tak, jak tego można by się było spodziewać.

W nowym sezonie 1900/1901 wróciła w końcu na scenę *Goplana* Żeleńskiego. Nie wszyscy zachwycali się tym wznowieniem. *Wiek* nie zamieścił recenzji w ogóle, a Bojomir w *Gazecie Polskiej* narzekał:

¹⁶² Co prawda, tylko na łamach prasy krajowej. Jako korespondent petersburskiego *Kraju* zamieniał się w życzliwego obserwatora poczyną Młynarskiego.

¹⁶³ Prawdopodobnie chodzi o wydawany w Monachium ilustrowany tygodnik satyryczny; wychodził od 1844 do 1944 roku. Sygietyński użył też ostrzejszych porównań: „tańcuje, skacze, przysiada, fruwa, pływa, rozplywa się, grozi, wstrząsa, żebrze, czuli się i kuli, a orkiestra, jak grała na próbach bez odcieni dynamicznych i bez wyrazu, tak i w czasie przedstawienia gra jednostajnie i grubo”.

¹⁶⁴ A[ntoni] Sygietyński: „Kapelmistrz doskonali (dokończenie)”. *Kurier Warszawski* 78 (1898) nr 134 z dn. 16 V.

¹⁶⁵ Paweł Klecki: [wspomnienie o Młynarskim], maszynopis w zbiorach WTM, bez sygn.

„Wiadomo przecież, jak wielki nakład pracy, zamilowania, pomysłowości, popartej wieloletniemi doświadczeniami, włożył ś.p. Cezar Trombini, ówczesny dyrektor opery warszawskiej, przy studiowaniu i przygotowaniu dla sceny partycji [...]. Obecnie z tych owoców wirtuozostwa kapelmistrzowskiego pozostały zaledwo cząstki. Zmiana kierownika muzycznego pociągnęła za sobą, jak zwykle, zmianę poglądów. Nie będę stawiał zarzutów młodemu, a pełnemu dobrych chęci dyrektorowi [Młynarskiemu] z powodu [...] przyspieszeń lub ociężałości tempa [...] nie mogę jednak powstrzymać się od ubolewania nad choćby tylko chwilowem zaniechaniem efektów subtelnych światłocieni, w skutek czego zatraciło się sporo cyzelatorskiej roboty [...] kompozytora”¹⁶⁶.

Bojomir zapomniał, że „zmiana” kierownika muzycznego dokonała się już w 1898 r. (por. cz. 1 artykułu) i powitana była wówczas pozytywnie.

Drugie półrocze 1901 r. upłynęło pod znakiem reformy teatrów warszawskich. Była to inicjatywa nowego generała-gubernatora Michaiła Czertkowa (urzędował w Warszawie od maja 1901 r.). Z początkiem jego rządów zbiegła się dymisja gen. Iwanowa z funkcji prezesa teatrów i powołanie na jego miejsce we wrześniu 1901 r. Konstantina Hoerschelmana (Herszelmana). Komisji utworzonej przez Czertkowa przewodniczył wice-gubernator, generał piechoty i historyk wojskowości A.K. Puzyriewski. Z Polaków zasiadał w niej Leopold Kronenberg, w posiedzeniach brali również udział reżyserzy. „Kronenberg wszedł do Komisji – pisał do Emila Młynarskiego jego przyjaciel Roman Statkowski z Petersburga – i może się od niego dowiesz, jakie są szanse dla mojej sprawy”¹⁶⁷, mając na myśli swą operę *Filenis*. Zostanie ona jednak wystawiona dopiero w 1904 r., dwa lata po odejściu Młynarskiego z teatru. Do podkomisji Puzyriewski zaprosił grupę prominentnych dziennikarzy oraz krytyków muzycznych i teatralnych, w tej liczbie Władysława Rabskiego i Mariana Gawalewicza, Aleksandra Polińskiego, Antoniego Sygietyńskiego i Władysława Bogusławskiego. Komisja zbierała się począwszy od 17 IX 1901 roku.

Rozpoczynając reformę, władze chciały jakoby zredukować zadłużenie teatrów, których wspólny budżet pożerany był przez operę, z jej bajecznymi honorariami płaconymi artystom włoskim. Przy okazji kilku polskim krytykom dały możliwość wypowiedzenia swych opinii¹⁶⁸. Remedium widziano m.in. w zwolnieniu części personelu. Rozkaz o zwolnieniach, datowany 20 XI 1901 r., obejmował także obniżki pensji dla jednych, a podwyżki dla innych (otrzymali je Podesti, Stermich i Chodakowski jako reżyser¹⁶⁹). Listę osób do zwolnienia (z opery – dwadzieścia trzy) zatwierdzał gubernator Czertkow; znaleźli się na niej m.in. znani jako krytycy Michał Hertz i Władysław Miller („Bojomir”), którzy w ope-

¹⁶⁶ Bojomir: „Wystawienie «Goplany» Żeleńskiego”. *Gazeta Polska* 41 (1901) nr 148 z dn. 2 VI (dział „Teatr i sztuka”).

¹⁶⁷ „Korespondencja Romana Statkowskiego z lat 1899–1913”. Opr. Grzegorz Zieziula. *Muzyka* 56 (2011) nr 1 s. 66, zob. też s. 69, przyp. 33.

¹⁶⁸ Gen. Puzyriewski już na pierwszym posiedzeniu komisji stwierdził nader niezadawalający stan teatrów i poprosił o opinie w sprawie reformy. „Z głosów dobrze motywowanych na szczególną uwagę zasługiwał głos za A. Sygietyńskiego i głos przeciw p. Wład. Bogusławskiego”, zob. tekst odredakcyjny pt. „Komisya teatralna”. *Gazeta Polska* 41 (1901) nr 255 z dn. 18 IX.

¹⁶⁹ Wysokość nowych pensji podał *Głos* XVI (1901) nr 30 z dn. 27 VII s. 465 („Wiadomości bieżące”).

rze pracowali jako korepetytorzy, a z muzyków orkiestrowych – wiolonczelista Tadeusz Joteyko¹⁷⁰.

Krytycy walczyli o spolszczenie oper kompozytorów obcych i wprowadzenie do repertuaru nowych oper polskich, wreszcie o podział sezonu na polski i włoski. Okazało się wkrótce, że przywracanie równowagi budżetowej Warszawskich Teatrów Rządowych było działaniem pozornym, gdyż władze, zwalniając kilkanaście osób w niskopłatnym zespole polskim, nie zamierzały odstąpić od praktyki sprowadzania kosztownych gwiazd zachodnich. Najbardziej zaangażowany w prace podkomisji Sygietyński 2 X 1901 r. wygłosił obszerny memoriał na temat opery, w którym przewidział spadek popularności oper polskich, jaki istotnie dokonał się w 1902 r., a niemalą część winy za jej słabość złożył na Młynarskiego. Najpierw za poprzestawanie na wciąż tych samych pięciu tytułach – *Halce*, *Hrabinie*, *Strasznym dworze*, *Gopłanie* i *Verbum nobile*, które początkowo cieszyły się ogromnym powodzeniem. „Dziś już nie można wystawić żadnej z tych oper bez współudziału kilku solistów znakomitych naraz, gdyż publiczność zna je wszystkie na pamięć. Pytanie zatem, co będzie za rok, gdy soliści stracą powab nowości? [...] Teatr będzie świecił pustkami”¹⁷¹.

Środkiem zaradczym mogła być, według autora, doskonałość wykonań. Dotyczyło to obu scen i wszystkich dyrygentów pracujących w operze, przede wszystkim Młynarskiego i Podestiego¹⁷². Wymarzony przez autora, a na razie nieobecny w Warszawie, operowy kapelmistrz doskonały powinien był spełnić kilka warunków, a Sygietyński nie mógł nie wiedzieć, że spełnienie ich jest utopią. Dyskusyjna jest też jego wysoka ocena Řebička, który dla opery mało się zasłużył.

„Jego rzeczą stworzyć program na lata całe [...] następnie ułożyć program bieżący [...] Takimi kapelmistrzami byli u nas ongi: Elsner i Kurpiński, w późniejszych czasach w pewnym stopniu Rzebiczek i Trombini. Lecz obecnie takiego kapelmistrza opera nie posiada. Jeżeli nie znajdzie się odpowiedni w kraju czy za granicą, w takim razie należałoby dodać mu do pomocy kierownika artystycznego, gdyż kapelmistrzowie obecnie działający nie spełniają swej roli należycie. [...] Drugi czynnik to orkiestra. Ta byłaby u nas zupełnie dobra, gdyby nie to, że kapelmistrzowie braku jej i ubytki uzupełniają przeważnie za granicą. Nie miałbym nic przeciwko artystom zagranicznym [...] gdyby nie to, że [...] z lada powodu ulatniają się z Warszawy [...]. A dodać muszę, iż każdy z sześciu kapelmistrzów inaczej dyryguje i każdy czego innego od artystów sobie podwładnych wymaga: stąd chwiejność w rytmie i skłonność do przesady, nie mówiąc już o zmęczeniu orkiestry nadmierną ilością prób [...]. Dobry jednak kapelmistrz umiałby od razu temu zaradzić”¹⁷³.

¹⁷⁰ „Z teatru i muzyki”. *Kurier Warszawski* 81 (1901) nr 323 z 22 XI.

¹⁷¹ „W sprawie reformy teatrów warszawskich. Głos p. Antoniego Sygietyńskiego na posiedzeniu komisji teatralnej w d. 2-im b.m.”. [Cz. II] *Kurier Warszawski* 81 (1901) nr 279 z 9 X.

¹⁷² Który dzielił swój czas między Petersburg i Warszawę, gdzie pobierał rocznie 5000 rubli, czego nie omieszkał mu wytknąć Sygietyński.

¹⁷³ „W sprawie reformy teatrów warszawskich. Głos p. Antoniego Sygietyńskiego”, op. cit. Autor powtarza tu własne argumenty wyrażone w sprawozdaniu „Tydzień teatralny”. *Gazeta Polska* 41 (1901) nr 124 z dn. 8 V.

Pod pseudonimem „Gama” Sygietyński zdał też sprawę z prac komisji teatralnej w petersburskim tygodniku *Kraj*¹⁷⁴. Z całkowitą szczerością mógł się wypowiadać jedynie w listach do Piotra Chmielowskiego; np. 14 X 1901 r. pisał do przyjaciela: „Wszystkie moje postulaty przeszły w zasadzie. Co się jednak stanie z nimi w praktyce, nie śmiem nawet wieszczyć. Widzę tylko prywatę, namiętności niskie i tchórzostwo [...] Reforma baletu? Owszem, byle moja kochanka została! Język polski w operze? I owszem, byle nie usuwać Włochów dających łapówki!”¹⁷⁵. Sprawę domniemanej korupcji w teatrach komentował m.in. *Dziennik Poznański* piórem Wacława Gąsiorowskiego: „Członkowie podkomisji boczą się na siebie, artyści zgorzkniali po wysłuchaniu kazań, a tu i ówdzie, niby szydło z worka, ukazuje się ferment. [...] Pan [Benedykt] Filipowicz wspomniał delikatnie o zakulisowych datkach!”¹⁷⁶. W dalszy ciąg artykułu Gąsiorowski rzuca cień na Józefa Chodakowskiego: miał on jakoby co roku przyjmować od chórzystów składkowe dary. Charakterystyczne, że gen. Puzyriewski, osobiście cenzurując wszystkie śmielsze artykuły krytykujące stan teatru, „nawet najsurowsze oceny wewnętrznych stosunków teatralnych drukować pozwalał”¹⁷⁷. Kruszelnicka wydała oświadczenie, że „łapówek, czy, jakby to więcej artystycznie nazwać, prowizji od pobieranej gaży, ani kapelmistrzom, a jest ich kilku, ani reżyserom, nie daje”¹⁷⁸, co zdaniem niektórych podsycalo podejrzenia wobec innych śpiewaków.

Na ostatnim posiedzeniu komisji zatwierdzono zaproponowany przez Sygietyńskiego podział sezonu na włoski z artystami zagranicznymi (sześć miesięcy) i polski (cztery miesiące) z personelem miejscowym. Ustalono także, iż niektóre opery będą śpiewane po polsku, w tymże języku mają też śpiewać chóry¹⁷⁹. Herszelman przyrzekł premiery *Manru* i *Livii Quintilli*, zaangażowano też na kilkanaście występów w maju 1902 r. Aleksandra Bandrowskiego.

Założenie skrócenia sezonu włoskiego weszło w życie tylko częściowo¹⁸⁰. Praca Sygietyńskiego w interesie podtrzymania polskości opery nie została doceniona, wielu uważało, że odegrał on wręcz złowrogą rolę. Noskowski utrzymywał, że „jeżeli szanowny referent dowiódł, że umie rozwalać [...] krzepko się jeszcze trzymającą budowlę, to nie rozbudził jednak zaufania w swoje zdolności do odbudowywa-

¹⁷⁴ Gama [Antoni Sygietyński]: „Warszawa, 8 października”. *Kraj* 20 (1901) nr 39 z dn. 28 IX /11 X s. 15; tegoż: „Warszawa, 26 listopada. Reformy teatralne”. *Kraj* 20 (1901) nr 46, 16/29 XI (szczegółowe wyniki pracy komisji po zakończeniu jej działania).

¹⁷⁵ *Korespondencja Antoniego Sygietyńskiego i Piotra Chmielowskiego*, op. cit. s. 42.

¹⁷⁶ W[acław] Gąsiorowski: „Echa z Warszawy”. *Dziennik Poznański* 43 (1901) nr 266 z dn. 19 XI.

¹⁷⁷ Por.: Lubicz: „Z Warszawy”. *Czas* 54 (1901) nr 288 z dn. 14 XII.

¹⁷⁸ Cyt. za: Kiks: „Z teatrów warszawskich (spóźnione). Warszawa 29 października”. *Słowo Polskie* VI (1901) nr 476 z dn. 11 XI.

¹⁷⁹ *Kurier Warszawski* 81 (1901) nr 326 z dn. 25 XI, informacja o ostatnim posiedzeniu plenarnym Komisji Teatralnej.

¹⁸⁰ Anna Wypych-Gawrońska: op. cit., zob. rozdz. „Opera jako dział WTR. Dzieje dyrekcji”, s. 76.

nia¹⁸¹. Pisano: „co sam napsocił, to naprawić pragnie”¹⁸². Sygietyński zresztą dość szybko sam stracił wiarę w pomyślny rozwój sytuacji w operze, obserwując nie tylko kontynuowanie starych praktyk repertuarowo-obsadowych, ale i rosnącą niechęć solistów polskich do śpiewania w języku polskim¹⁸³. Czas miał program minimum: spolszczenie wystawianych oper¹⁸⁴. Zupełnie inaczej wyobrażała sobie reformę opery *Chimera*. Przesmycki wysunął projekty nie nowe, ale nadal utopijne, pisząc:

„W operze główną uwagę zwrócić trzeba na dramat muzyczny; ogarnąć z wolna, nie zadowolając się *Tannhäuserem* i *Lohengrinem*, całą, zwłaszcza późniejszą, twórczość Wagnera, uzupełnić ją, dalej, *Ifigenią* i *Orfeuszem* Glucka przede wszystkim, *Fideliem* Beethovena, *Wolnym strzelcem* i zwłaszcza *Oberonem* Webera, Mozartowskimi wreszcie *Don Juanem*, *Weselem Figara* i *Zaczarowanym fletem*. Z nowych zaś rzeczy zwrócić główną uwagę na d'Indy'ego, Charpentiera oraz niektórych niesłychanie zajmujących twórców belgijskich i czeskich. [...], jak najszerzej powinna być reprezentowana nowa twórczość swojska [...]. Cała nadzieja teatru w odpowiednim kierowniku artystycznym lub p. Kruzelnickiej”¹⁸⁵.

Przesmycki nawiązał tu do koncepcji Sygietyńskiego. Wbrew opinii tegoż, Młynarski podzielał pogląd o potrzebie kompletnej zmiany polityki repertuarowej, a nawet miał nadzieję, że uda mu się ją stopniowo wprowadzić w życie, były to jednak mrzonki. Przedostatnim wspólnym przedsięwzięciem Młynarskiego i Chodakowskiego było wznowienie *Widm* Moniuszki w styczniu 1902 r. i zgodnie z sugestią Sygietyńskiego dopełnili tym razem spektakl *Flisem*. Recenzent *Kuriera Codziennego* sygnowany Do-re dopisał się do listy zwolenników Młynarskiego, uznał, że Młynarski „kierował z temperamentem dobrze przygotowaną całością”¹⁸⁶. I Opieński pochwalił „świetną dyрекcję” Emila Młynarskiego¹⁸⁷.

Na początku roku 1902 Herszelman postanowił uregulować sprawę podziału kompetencji osób kierujących pracą sceny operowej. Było to smętne pokłosie reformy Puzyriewskiego, zgodne z jej generalnym założeniem, że wszystkie trzy teatry wchodzące w skład Warszawskich Teatrów Rządowych należy usunąć spod „władzy reżyserów”¹⁸⁸, cokolwiek by to miało znaczyć. Sformułowania zawarte

¹⁸¹ Z[ygmunt] Noskowski: „Głos muzyczny. Opera i komisja teatralna”. *Głos* XVI (1901) nr 46 z dn. 16 XI s. 717–718.

¹⁸² Cyt. za: Bożena Mamontowicz-Łojek: [Wstęp do:] Antoni Sygietyński: *Balet warszawski na przełomie XIX i XX wieku*. Kraków 1971 s. 21.

¹⁸³ Obawiał się, że „cała reforma zatem skończy się na wystawieniu dwóch lichych oper polskich (*Livia Quintilla* Noskowskiego i *Manru* Paderewskiego)”, zob.: *Korespondencja Antoniego Sygietyńskiego i Piotra Chmielowskiego*, op. cit., s. 170–171, list Sygietyńskiego z 14 X 1901 roku.

¹⁸⁴ „Korespondencja «Czasu». Warszawa 21 stycznia”. *Czas* 55 (1902) nr [2] z dn. 23 I.

¹⁸⁵ Z[enon] P[rzesmycki]: „Teatr”. *Chimera* 3 (1901) nr 7–8 s. 318, 320, 322.

¹⁸⁶ Do-re: „Teatr Wielki. Wznowienie «Widm» i «Flis» Moniuszki”. *Kurier Codzienny* 38 (1902) nr 4 z dn. 4 I.

¹⁸⁷ Henryk Opieński: „«Flis». Opera Moniuszki w I-ym akcie”. *Słowo* 22 (1902) nr 4 z dn. 4 I.

¹⁸⁸ Zwierzchnikiem „Rozmaitości” mianowano dotychczasowego reżysera operetki, nader zręcznego organizatora Ludwika Śliwińskiego, chociaż kandydował także Adam Dobrowolski. „Na kogo bądź padnie, teatr [„Rozmaitości”] na tem zyska [...] Zanim to nastąpi, żółć się leje”, zob.: „Warszawa, w listopadzie”. *Słowo Polskie* 8 XI 1901.

w „rozkazie dziennym” Herszelmana z 27 I 1902 r., na podstawie którego Emil Młynarski miał zostać głównym reżyserem opery, pozostając na stanowisku dyrektora opery polskiej¹⁸⁹, każą się domyślać słabej znajomości języka polskiego u nowego prezesa Warszawskich Teatrów Rządowych i jego ciężkiej ręki. Prezes nie zamierzał włożyć na Młynarskiego obowiązków reżyserskich i inscenizacyjnych, chodziło natomiast o to, by miał on prerogatywy zgodne z funkcją dyrektora muzycznego sceny polskiej, tj. by w jego rękach znalazły się decyzje obsadowe, inicjatywy repertuarowe oraz werbowanie nowych śpiewaków polskich. Zaufanie władz do Młynarskiego musiało się obrócić przeciwko niemu. Sygietyński widział rolę dyrektora muzycznego sceny polskiej nieco inaczej, jak o tym mówi jego „memoriał” pisany dla komisji Puzyriewskiego; ale nie ma tam nazwiska Chodakowskiego jako kandydata do roli kierownika artystycznego. Chodakowski, urażony nie tylko z powodu degradacji, odjęcia ważnych kompetencji, ale i atmosfery podejrzeń o korupcję (którą podobno podgrzewała prasa rosyjska), złożył natychmiastową dymisję, musiał jednak ulec żądaniu dyrekcji, by zostać do końca sezonu.

Henryk Opieński w *Słowie* zmianę powitał z zadowoleniem:

„Nie ma chyba wątpliwości, że każdy kto śledził czy z bliska, czy z daleka artystyczną działalność dotychczasową Młynarskiego, wyborem tym szczerze się uradował. Energia, chęć ciągłego własnego rozwoju, praca bezinteresowna dla sztuki i nadzwyczaj wytworny smak artystyczny są głównymi rysami artystycznej działalności nowego reżysera, a na nowym stanowisku mogą znaczyć bardzo wiele. A teraz słówko o samym tytule. Jest on właściwie niestosowny wobec znaczenia, jakie przywykliśmy przywiązywać do tego słowa; więcej na miejscu byłby tytuł «kierownika artystycznego», jakim istotnie będzie Młynarski. Reżyserowanie sztuk, to jest układ sceniczny i kontrola gry aktorów [...] będzie nadal w rękach p. Chodakowskiego jako wytrawnego fachowca [...]. Ogólny zaś kierunek artystyczny, tyżący wyboru sztuk, obsadzania ról, angażowania gości czy nowych sił stałych, oczywiście w porozumieniu i za zgodą prezesa teatru, będzie atrybucją nowego kierownika”¹⁹⁰.

A na łamach *Wędrowca* pisał: „Można się spodziewać, że i teatr Wielki, t.j. opera, dzięki nowemu, pełnemu energii i wykwintnego smaku artystycznego kierownikowi, Emilowi Młynarskiemu, wstąpi w nową erę czynu i zaśnie dzieła około wiecznej włoszczyzny odświeży nowym repertuarem, niezależnym od przygodnych «maestro di bel-rauto»!”¹⁹¹.

Poparł zmiany również Zenon Przesmycki w *Chimerze*:

„Trzecim wreszcie, i najważniejszym z urzeczywistnionych już postanowień [reformy teatrów] jest naznaczenie dla opery i teatru Rozmaitości kierowników artystycznych stojących ponad reżyserami i ich pomocnikami. [...] Te nominacje są niesłychanie ważne. Kładą one kres bezplanowości, rozprzężeniu, dyrektorskim rządcom [...] stwarzają osoby odpowiedzialne moralnie za ten poziom [...]”. Jeżeli

¹⁸⁹ „Z teatrów rządowych”. *Kurier Poranny* 25 (1902) nr 28 z dn. 28 I. Wiadomość tę podały i inne dzienniki.

¹⁹⁰ Henryk Opieński: „Tydzień muzyczny (Teatr Wielki – Filharmonia – Tow. muzyczne)”. *Słowo* 22 (1902), nr 34 z dn. 3 II.

¹⁹¹ H[enryk] Opieński: „Przegląd muzyczny. Filharmonia – Teatr Wielki – Towarzystwo muzyczne”. *Wędrowiec* 40 (1902) nr 8 z dn. 22 II s. 145.

o nominatach sądzić z ich przeszłości, [...] to największy, zda się, los wygrała opera. Pan Emil Młynarski jest, mimo pewnej naśladowczości i zbytniej niekiedy uległości względem opinii specjalnie warszawskich, muzykiem bardzo kulturalnym, kapelmistrzem (gdy chce) wyśmienitym, organizatorem zręcznym, umiejętnym i szczęśliwym. Wystawienie dobre kilku nowych oper, wznowienie koncertów symfonicznych w teatrze wielkim, współudział znaczny przy organizowaniu Filharmonii, oraz nader szybkie doprowadzenie świeżo sformowanej orkiestry do bardzo dobrych rezultatów – oto zasługi jego w przeszłości. [...] Plany na przyszłość, na nowym stanowisku artystycznego kierownika opery, są niemniej obiecujące: interview'ującym go dziennikarzem wynurzył się p. Młynarski, że głównym staraniem jego będzie wytworzenie stałej opery, o stałym doskonale zespolonym personelu, oraz jak największe z bogactwem repertuaru. «Marzę o tem», rzekł, «aby w repertuarze opery warszawskiej znajdowały się wszystkie arcydzieła, dawane na scenach zagranicznych, aby publiczność nasza poznała najcenniejsze opery wszystkich narodów...». Twórczość polskich kompozytorów ma naturalnie w planach nowego kierownika zapewnione miejsce pierwszorzędne. Piękne i szerokie to zamiary, o których stopniowem urzeczywistnieniu nie mamy powodu powątpiewać¹⁹².

16 III 1902 r. w Teatrze Wielkim odbył się poranek benefisowy, równocześnie jubileuszowy (dwudziestopięciolecie działalności w Warszawskich Teatrach Rządowych) i pożegnalny Chodakowskiego. Dano jeden ze spektakli, które udały mu się najlepiej – *Hrabinę*, w której wziął też udział jako śpiewak. A dyrygował Młynarski. „Benefisant był przedmiotem ciągłych owacyj, a po akcie 1-ym cały skład opery otoczył go, przy czem wręczono mu kilka wieńców i cenne podarunki”, w tym od kolegów – pierścień brylantowy¹⁹³. Gorące przyjęcie świadczyło o solidarności z dotychczasowym kierownikiem opery i żalu z jego odejścia¹⁹⁴. Można się też domyślać, że awans Młynarskiego kosztem Chodakowskiego, powszechnie uważanego za patriotę, stygmatyzowało dyrygenta jako jego przeciwieństwo. Sygietyński pod postacią „Gamy” pożegnał Chodakowskiego na łamach *Kraju* jako specjalistę od ról kontuszowych i twórcę inscenizacji „umiejętnych i starannyh”¹⁹⁵ – a więc dosyć chłodno. Więcej emocji włożył w ten fragment tekstu, w którym odniósł się raz jeszcze do reformy teatrów i sformułował pewne wymagania wobec Młynarskiego już nie tak skrajnie odbiegające od realiów jak te sformułowane na łamach *Gazety Polskiej*.

„Nie szczędząc gorzkich słów prawdy publiczności, która nie tak, jakby należało, popiera operę polską, muszę z kolei *verba veritatis* powiedzieć także wykonawcom i kierownikom nowej reformy. Przywrócenie polskiego języka w operach, śpiewanych w ostatnich czasach po włosku, powinno zobowiązywać najpierw samych artystów, a zatem mamy prawo wymagać od nich, aby pracowali nad dykcją [...] od reżyserii mamy prawo domagać się, że nie tylko ograne i osłuchane opery pozwole publiczności podziwiać po raz setny w tekście zrozumiałym, ale że innowację tę zastosuje także do re-

¹⁹² Z[anon] P[rzesmycki]: „Teatr. Reforma teatrów warszawskich”. *Chimera* 2 (1901) nr 6 s. 508–509. Nie można brać za dobrą monetę datowania tego zeszytu na czerwiec 1901 r., musiał on się ukazać dopiero na początku 1902 r., po „rozkazie dziennym” Herszelmana.

¹⁹³ „Z Teatru Wielkiego”. *Kurier Poranny* 25 (1902) nr 76 z 17 III.

¹⁹⁴ Zachował się list Władysława Zahorowskiego, reprezentującego Sekcję im. Moniuszki Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, w którym napisał: „Fortuny los nie dał, za to koroną obdarzono... ale cierniową!”, zob.: Zbiór Józefa Chodakowskiego (kolekcja – Zbiory rodzinne), Państwowe Archiwum m.st. Warszawy, sygn. 2.

¹⁹⁵ Gama: „Warszawa, 16 marca”. *Kraj* 22 (1902) nr 10 z dn. 8/21 III s. 14.

pertuaru bardziej zajmującego [...]. Dla samego języka najzagorzalszy meloman nie pójdzie słuchać po raz dziesiąty tego samego utworu, który zna dobrze już na pamięć, a pamięta niekiedy w świetnej obsadzie [...]. Wszystkie te względy, mamy nadzieję, rozważą dobrze i zechcą mieć na pamięci nowi kierownicy opery warszawskiej w osobach pp. Młynarskiego i Floriańskiego”¹⁹⁶.

Młynarski odchodzi

Ostatnią premierą przygotowaną przez Młynarskiego w Teatrze Wielkim był *Dalibor* Smetany (20 III 1902 r.) – pierwszy spektakl reżyserowany przez Władysława Floriańskiego. „Dyrektor Młynarski jak mógł, modyfikował ujemne strony orkiestracy, a zarazem uwypuklił wszystkie jej piękności przez talent swej pałeczki i przez powierzenie solowych części pp. Barcewiczowi i Zinkowi [Cinkowi]”, pisał recenzent *Wieku*¹⁹⁷.

Stosunkowo szybko rozpoczęły się przygotowania do premiery *Manru* Paderewskiego (libretto Alfreda Nossiga wg Kraszewskiego). Najpierw teatr wysłał Młynarskiego do Drezna, ale zajęty przygotowaniem do wznowienia *Goplany*, dotarł on do stolicy Saksonii dopiero w kilka dni po prapremierze, która, przygotowana przez Ernesta von Schuha, odbyła się 29 V 1901 r. w obecności kompozytora tudzież licznych jego wielbicieli i wielbicielek z różnych krajów. Paderewski otrzymał doskonałą recenzję m.in. w *Musikalisches Wochenblatt* pióra Carla Söhle. Czytamy tu o mistrzostwie formy, o nieuchronnych wprawdzie reminiscencjach Wagnera, ale też o pięknie na wskroś słowiańskiej melodyki; „skrajny pesymizm”, obawy, że „genialny pianista” Paderewski raz jeszcze okaże się „czarodziejem reklamy” („Erzhexenmeister der Reklame”), ustąpiły już po pierwszych taktach: „człowiek słucha i rozkoszuje się tylko muzyką!”¹⁹⁸. W korespondencji z Warszawy dla *Kuriera Warszawskiego* Aleksander Rajchman rozpisał się o premierze jako wydarzeniu w ogromnej mierze towarzyskim¹⁹⁹. 8 VI 1901 r. Francesco Spetrino dał polską prapremierę *Manru* we Lwowie.

W styczniu 1902 r. Młynarski udał się z ramienia dyrekcji Warszawskich Teatrów Rządowych do Berlina, by zakupić od oficyny Bote & Bock prawa do wystawienia opery Paderewskiego oraz materiały wykonawcze. Aleksander Bandrowski pisał do niego 2 II 1902 r. z Nowego Jorku pełen niepokoju (śpiewak przygotowywał się właśnie do amerykańskiej premiery *Manru* 14 II 1902 r. w Metropolitan Opera²⁰⁰):

¹⁹⁶ Ibid.

¹⁹⁷ A. Kord.: „«Dalibor», Opera w 3-ach aktach Smetany”. *Wiek* 29 (1902) nr 80 z dn. 21 III.

¹⁹⁸ Carl Söhle: „Musikbriefe. Dresden, Mai 1900” (rubryka „Tagesgeschichte”). *Musikalisches Wochenblatt* 32 (1901) nr 24 z dn. 6 VI s. 314–315.

¹⁹⁹ *Kurier Warszawski* 81 (1901) nr 150 z dn. 2 VI zamieścił też na s. 1–2 obszerną recenzję z *Manru* w Dreźnie z podtytułem „Garść wrażeń dorywczych” autorstwa St. Rossowskiego; na s. 2 – wspomniany reportaż Rajchmana zatytułowany „Premjera. Drezno, 30-go maja”.

²⁰⁰ Operę wystawiono pod dyrekcją Waltera Damroscha; Bandrowski odtwarzał rolę tytułową, partnerowała mu Marcella Sembrich-Kochańska w partii Ulany.

„Dowiedziałem się właśnie od Paderewskiego, iż *Manru* wcale nie zakupione w Warszawie dotąd, gdyż dyrekcja daje bajecznie komiczną cenę 2000 rs. za wszystkie prawa wystawienia wraz z nutami!! Za tę cenę żadną miarą Bôte i Bock nie sprzedadzą opery! Niech Koch[any] Pan będzie tak pocziwy i doniesie mi dokładnie w tem względzie co na tem prawdy. [...] Potrzebuję to wiedzieć koniecznie dla siebie i Paderewskiego, z którym się zobaczę za kilka dni, muszę mu stanowczo donieść otem [sic]. Mój kontrakt opiewa od 8go maja w Warszawie, ale radbym koniecznie wiedzieć, czy w tym dniu będę nieodzownie potrzebny w Warszawie [...]. Byłoby mi nad wszelki wyraz miło, gdybym występy moje w Warszawie rozpoczął stanowczo premierą *Manru*. Spodziewam się, że i Koch[any] Pan tegoż samego będzie zdania”²⁰¹.

Negocjacje z wydawcą *Manru* zostały uwieńczone powodzeniem. Datę warszawskiej premiery ustalono na 24 V 1902 roku. Tymczasem Młynarski w pierwszych dniach maja wyjechał „na dwumiesięczny wypoczynek”²⁰², by już do opery warszawskiej nie wrócić. Formalnie pozostał na swym stanowisku do 1 VII 1902 r., tak jak przewidywał zawarty kontrakt, czyli tak samo długo, jak Chodakowski.

Chociaż przyznanie Młynarskiemu jako dyrektorowi opery polskiej prawa do decyzji obsadowych i wpływu na repertuar było zgodne ze zdrowym rozsądkiem, a poparli to tacy krytycy, jak Henryk Opieński i Zenon Przesmycki – rozkaz o awansie na głównego reżysera był nie tylko wykroczeniem semantycznym (zmieniał powszechnie przyjętą treść pojęcia „reżyser”), lecz oznaczał – wcale nie tylko tytułarnie – degradację Chodakowskiego. Młynarski znalazł się w mocno niezręcznej sytuacji. Zdecydował się odejść; jeszcze w lutym 1902 r. przygotowywał się do premiery *Manru* i prawdopodobnie w tym samym czasie obiecywał Romanowi Statkowskiemu wystawienie jego opery *Filenis* w październiku 1902 r.²⁰³. Niespełnienie obietnicy wobec Statkowskiego, jak też odstąpienie przygotowania premiery *Manru* Paderewskiego Podestiemu, musiało być niemiłą niespodzianką dla obu kompozytorów. Może zdał sobie sprawę, że stoi przed problemem wyboru: albo Filharmonia, albo Opera. Gdyby zachował oba stanowiska, pogorszyłby swoją reputację w tej części środowiska, które nie odbierało go tak pozytywnie, jak *Chimera*. W maju 1902 r. *Przegląd Tygodniowy* jawnie kpił, że Młynarskiemu „oprócz dwóch rąk pozostają [...] jeszcze dwie wolne nogi, którymi mógłby kierować [...] jeszcze dwiema instytucjami” itd.²⁰⁴, słowem przedstawił go jako bezwzględego karierowicza.

Z zagranicy ostrzegął go Bronisław Rymkiewicz: „Paderewski odwiedził mnie w piątek [...]. Zrażony okropnie do kraju [...]. Uważa, że za wiele wzięłeś na barki, zajmując się i operą, mówi, że Cię zjedzą z zazdrości”²⁰⁵. Paderewski miał uraz do warszawian, że przyjęli go zbyt chłodno na inauguracji Filharmonii War-

²⁰¹ Aleksander Bandrowski do Emila Młynarskiego z Nowego Jorku 2 II 1902 r., rkp. w LLiMA, sygn. F. 50.1. 51.; BN, Mf A 839.

²⁰² *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne* 19 (1902) nr 18 z dn. 3 V s. 203 („Kronika”).

²⁰³ „Korespondencja Romana Statkowskiego z lat 1899–1913”, op. cit., s. 69.

²⁰⁴ „Echa warszawskie. XX”. *Przegląd Tygodniowy* 37 (1902) nr 20 z dn. 17 V: o Młynarskim tekst anonimowy, przysłany jakoby do redakcji pisma.

²⁰⁵ Bronisław Rymkiewicz z Londynu 21 V [1901 r.] do Emila Młynarskiego w Paryżu [?], rkp. w LLiMA, sygn. 50.1.44; BN, Mf A 838.

szawskiej; jak się wyraził korespondent *Słowa Polskiego*, pianista mógł się tego spodziewać, „jechał bowiem do nas *via* Katowice i *via* najrozmaitsze konzerthausy hakatystowskie”²⁰⁶.

Powody odejścia Młynarskiego z Teatru Wielkiego można próbować odtworzyć, ale nagłość tego kroku skłania do zastanowienia się, czy wiosną 1902 r. nie zdarzyło się coś, o czym nie wiemy. Na pewno po niefortunnym awansie na „głównego reżysera” odczuwał dyskomfort, na pewno zaczęła mu doskwierać jałowość pracy, opartej na kilku tych samych tytułach oper polskich²⁰⁷, na pewno dobiegał go spadek poparcia publiczności dla opery polskiej, a może i perspektywa wyjazdu Kruszelnickiej. Anna Wypych-Gawrońska cytuje Bogusławskiego, który, podsumowując okres świetności opery polskiej za Emila Młynarskiego, „bez ogródek wygarnął odbiorcom wspieranie włoskich gości przy zaniedbaniu rodzimej sztuki”²⁰⁸. Jak było naprawdę, skoro Sygietyński wielokrotnie pisał o pustych ławkach na operze włoskiej?

Przeświadczenie tego krytyka, jakoby publiczność uzależniała poparcie opery od języka, jaki słyzy ze sceny, tj. od wystawiania oper polskich i spolszczonych, okazało się myśleniem życzeniowym. Krytycy wysuwali wnioski na podstawie swoich własnych oczekiwań, bowiem nie prowadzono badań nad upodobaniami publiczności. Można przypuszczać, że dobrze znająca się na sztuce wokalne publiczność warszawska chętnie słuchała takich jak Battistini mistrzów, ale artystów miernych witały na widowni pustki. Według Walerii Marenné-Morzowskiej publiczność była zdezorientowana, gdyż zainteresowani w popieraniu opery włoskiej „wysilają się na niebywałe reklamy, klaka wprost ogłusza słuchaczy, a nieszczęśliwa publiczność sama nie wie komu wierzyć, czy własnym uszom, czy drukowanym artykułom, bo one są w zupełnej sprzeczności”²⁰⁹. Były podstawy, by po pierwszych sukcesach Młynarskiego w repertuarze Moniuszkowskim, kiedy teatr był zapełniony do ostatniego miejsca, rachować na trwałość tej tendencji.

„Wyrachowanie zawiodło – pisał Bogusławski już po odejściu Młynarskiego. – I to w jakiej chwili! [...] gdy można było decydująco wpłynąć na losy opery polskiej i w obronie jej osiągnąć najpotężniejszy argument: pełną widownię i pełną kasę – [...] wtedy padały kolejno [...] *Livia Quintilla* Noskowskiego, *Manru* Paderewskiego, *Maria* Melcera, *Filenis* Statkowskiego²¹⁰; [...] pustkami świecił teatr na przedstawieniach oper z obcego repertuaru, śpiewanych po polsku”²¹¹.

²⁰⁶ „Warszawa, w listopadzie”. *Słowo Polskie* 6 (1901) nr 523 z dn. 8 XI.

²⁰⁷ Miał wprawdzie w odwodzie kilka innych i chociaż na razie nie zanosilo się na wystawienie *Janka* Żeleńskiego, czekały *Filenis* Statkowskiego i *Maria* Melcera.

²⁰⁸ Anna Wypych-Gawrońska: op. cit., zob. rozdz. „Publiczność i krytyka operowa”, s. 299.

²⁰⁹ Waleria Marenné-Morzowska: „Z literatury, sztuki i życia. II. Warszawa, w październiku”. *Słowo Polskie* 6 (1901) nr 491 z dn. 20 X.

²¹⁰ Gwoli uzupełnienia trzeba dodać, że żadnej z wymienionych oper nie przygotował Młynarski.

²¹¹ W[ładysław] Bogusławski: „Aktorzy warszawscy. Szkice krytyczne”. Wstęp i opr. Henryka Secomska. Warszawa 1962 s. 261; cyt. za: Anna Wypych-Gawrońska: op. cit., zob. rozdz. „Publiczność i krytyka operowa”, s. 299–300.

Kwestia ta była jednym z tematów wspomnianego wyżej artykułu Sygietyńskiego („Gamy”) w petersburskim *Kraju*. Tak samo motywował odejście Młynarskiego Roman Statkowski, pisząc w jednym z listów z Petersburga: „[...] z teatru wystąpił ze względów moralnych, bo usiłowań jego publiczność nie popierała, polskie opery nie zrobiły kasy do tego stopnia, że się Czertkow odezwać miał [...], iż widocznie publiczność warszawska o swojskie opery wcale nie dba”²¹². Tak więc otrąbione tylekroć zwycięstwo opery polskiej nad włoską okazało się chwilowe. Publiczność ześlizgiwała się stopniowo w indyferentyzm nie tylko wobec języka płynącego ze sceny operowej, ale wobec sztuki rodzimej.

Krótkie podsumowanie pierwszego okresu pracy Młynarskiego w operze

Nie wiadomo, czy gdyby nie zmiana panującego, a w jej następstwie – wymiana najwyższych władz w Warszawie, kariera dyrygencka Młynarskiego doszłaby do skutku. Młynarski nie szukał mecenasa wśród polskiej arystokracji lub finansjery, byłoby to bowiem bezcelowe. Jako cel widział pracę w teatrze operowym, czyli tam, gdzie do czasu powstania Filharmonii Warszawskiej istniała jedyna stała orkiestra zawodowa, ta zaś była własnością rządu rosyjskiego wraz z całą machiną Warszawskich Teatrów Rządowych. Można przyjąć jako pewnik, że potencjalni polscy mecenas, nawet mający tak dobre kontakty z władzami, jak Leopold Kronenberg (nie ma pewności, czy Młynarski znał go już w 1898 r.), nie byli władni wyrobić ambitnemu Polakowi stanowiska dyrektora opery polskiej. Gdyby Młynarski nie skorzystał z protekcji księcia Oboleńskiego, prawdopodobnie byłby nadal skrzywką. Niezłym, ale bez szans na konkurowanie z własnymi uczniami, jak Paweł Kochański czy Lea Luboszyc. Wątpliwe, czy zaistniałby jako dyrygent. Nie miał zbyt wielkich osiągnięć zawodowych, którymi mógłby się legitymować w staraniach o debiut na Zachodzie, ani też wystarczających środków materialnych, by go kupić, opłacając salę, agencję i niezbędną w takim przypadku reklamę.

Decyzję Młynarskiego można uważać za krok podyktowany determinacją artysty, który w warunkach niewoli chce funkcjonować w życiu muzycznym, a jest zależny od kierowników instytucji artystycznych dokładnie w takim samym stopniu, jak reżyser teatralny czy choreograf. „Kochana nasza Warszawa – jest specjalistką od plotek, kameraderii i najwstrętniejszej stronniczości. Mówiłem Ci to, zanim się w niej jeszcze osiedliłeś. Ale za to – masz, że jesteś w kraju [...] i że oddajesz swoje siły własnej ziemi” – pisał w liście do przyjaciela Roman Statkowski²¹³. Zapewne byli tacy, którzy uważali Młynarskiego za wraży desant w stolicy dawnej Polski, a jego jedyną tarczą

²¹² Roman Statkowski do Stefani Wilskiej z Petersburga 13 VI 1902 roku. W: Stefan Jarociński: „Z korespondencji Romana Statkowskiego”. *Studia Muzykologiczne* 1 (1953) s. 336.

²¹³ List z 20 II 1903 r., cyt. za: „Korespondencja Romana Statkowskiego z lat 1899–1913”, op. cit., s. 70.

– przez dość długi czas skuteczną – był niewątpliwie wielki talent. W końcu jednak, według słów Romana Statkowskiego, „zrobiono z niego ugodowca”.

„Ci, którzy decydowali się na współpracę z władzami, musieli przyjmować wobec potężnych i z zasady niewykazujących żadnego współczucia²¹⁴ urzędników państwowych postawę uległą i pełną szacunku. Kosztem znacznych upokorzeń i narażając się na oburzenie ze strony elementów patriotycznych, mogli liczyć tylko na uzyskanie pozornych lub nieistotnych ustępstw, zwłaszcza w dziedzinie społecznej, kulturalnej czy gospodarczej. Tacy «ugodowcy» byli z natury rzeczy minimalistami”

– pisze Norman Davies w tomie II swej historii Polski²¹⁵. Dodaje w przypisie, że specyficznie polskie pojęcie ugody „pojawia się często w znaczeniu: Realizm lub Kompromis”, a zapewne pod adresem czytelnika angielskojęzycznego dodaje, iż „«ugoda» pochodzi od czasownika «ugodzić się» [...] «ubić interes»”²¹⁶. W sensie „ugodzenia się”, „ubicia interesu” Młynarski był może w istocie ugodowcem. Davies pomija jednak fakt, że władzom rosyjskim wcale nie chodziło o żadną ugodę, kompromis czy interes, lecz o „złanie się” („slijanije”) Polaków z narodem rosyjskim – o czym wielokrotnie można przeczytać w publikowanych na łamach *Kraju* wyciągach z rosyjskiej prasy nacjonalistycznej.

Nie zamierzam podejmować tematu ugodowości Młynarskiego, chociaż jest on stale przypomniany nawet w nowszych pracach²¹⁷. Problem jest dla mnie nierozwiązywalny przy obecnym stanie źródeł i przy braku wystarczających kompetencji.

Prasa – czy to warszawska czy zakordonowa – odzwierciedlała własne opinie, nie stan faktyczny, a nawet najbardziej jadowite pamflety na Młynarskiego, jakie mnożyły się zwłaszcza w okresie jego pracy w Filharmonii Warszawskiej, uderzają przecież nie w jego zapatrywania polityczne czy postawę ideową, lecz w prawdziwe czy rzekome fatalne braki warsztatowe; możliwe, że dla atakujących służyły one jako cel zastępczy, tylko jak to udowodnić?

Listy prywatne dyrygenta, z których zachowała się tylko część, skoncentrowane były nieodmiennie wokół muzyki, kariery i spraw rodzinnych. Język rozwiązał mu się dopiero w okresie pracy w Wielkiej Brytanii, kiedy to w jednym z listów do Aliny Hryncewiczowej, *expressis verbis* wyraził swą pochwałę tamtejszej swobody i poszanowania godności ludzi, a zarazem odrazę do „płaszczenia się”, z jakim miał do czynienia w zaborze rosyjskim. Wielka wojna skierowała jego uwagę ku zarysowującym się możliwościom powrotu państwowości polskiej, czemu dał wyraz m.in. w jednym z listów do swego szkockiego przyjaciela, Johna McAdama (mamy tylko polemiczną odpowiedź McAdama, utrzymaną w duchu *appeasementu*).

²¹⁴ Zapewne chodzi raczej o empatię.

²¹⁵ Norman Davies: *Boże igrzysko. Historia Polski*. Wyd. poszerzone, przekł. Elżbieta Tabakowska. Kraków 2010 t. II cz. 1., rozdz. I „Naród. Rozwój nowożytnego narodu polskiego”, s. 535.

²¹⁶ *Ibid.*, przyp. 25.

²¹⁷ Głównie Magdaleny Dziadek, por. np.: *Od Szkoły Dramatycznej do Uniwersytetu*, op. cit., (strony poświęcone pracy Młynarskiego w Instytucie Muzycznym).

Nawet szeroko zakrojone badania porównawcze, w których dla symetrii nie można by przecież pominąć tych, którzy świadczyli swą sztuką usługi pruskim zaborcom, w szczególności np. służby Wojciecha Kossaka na dworze Wilhelma II pruskiego w okresie prześladowań dzieci polskich we Wrześni, by wymienić przykład pierwszy z brzegu, za to jaskrawy²¹⁸, udowodniłyby tylko, że artysta widzi swój cel w sprzedaży swych dzieł; w sztukach zaś performatywnych – w dzieleniu się swą sztuką, a mniej poetycko ujmując, w robieniu kariery. Tyle wiadomo bez badań.

W prasie galicyjskiej wiele pisano o ugodowcach, wymieniano ich po nazwiskach, napisano o nich powieść. Świetnie zarysowany autoportret tej grupy w tygodniku *Kraj*, jeśli przeczytamy go w całości, poczynawszy od lat osiemdziesiątych XIX w., wydaje mi się bardziej pouczający niż opracowania naukowe, zwłaszcza współczesne²¹⁹. Jak już wspominałam, zwolenników ugody z Rosją – za bardzo rozmaitej wysokości cenę – widziano głównie w trzech grupach społecznych: ceniącej sobie dworskie zaszczyty arystokracji, w burżuazji, dla której liczyło się zdobywanie kontraktów na wielkie inwestycje, a i tytułów szlacheckich – np. Kronenberg otrzymał tytuł barona za zasługi dla kolei żelaznych – wreszcie w redaktorach gazet i czasopism, którzy, co wydaje się najuczciwsze, otwarcie propagowali samą ideę ugodowości jako drogę do utrzymania polskiej autonomii kulturowej. Muzyków pozostawiano na boku jako zawodowców pracujących za mniej lub bardziej godziwe wynagrodzenie dla każdego kto chciał słuchać. Niektórzy współcześni autorzy wyliczają ich występy w Rosji i oceniają je jako akty antypatriotyczne. Na przełomie XIX/XX w. natomiast nie wchodziło w rachubę karanie infamią ani tych, którzy z własnej woli podejmowali podróże artystyczne do Rosji, ani tym bardziej tych, którzy, jak Barcewicz, Michałowski, Młynarski, najlepsi śpiewacy opery warszawskiej i tancerze, zaganiani byli do carskich rezydencji w Skierniewicach, Spale czy na zamek w Warszawie na uroczystości dworskie²²⁰. Barcewicz, który obnosił się z brylantowym pierścieniem od cara i niejedną raz odbył trasy koncertowe w Rosji, nie przestał być jednym z najbardziej szanowanych polskich artystów. Czy ktokolwiek z tych muzyków miał za zel „złanie się” z Rosjanami?

²¹⁸ Napomykał o tym *Dziennik Poznański*, ale komentować nie mógł. Natomiast autor felietonu pt. „Namyślił się” (*Prawda* 22 (1902) nr 3 z dn. 18 I s. 30) pisał: „P. Wojciech Kossak, obsługujący swym pędzlem cesarza niemieckiego i dla tego użytku mieszkający w Berlinie, niepytany, nieproszony, oświadczył przez dzienniki, że i on także wyciągnął dla siebie wskazówkę ze sprawy wrzeńskiej i opuszcza swoją przydurną pracownię. Szczerze mówiąc, dziwiłiśmy się bardzo temu wybuchowi patriotyzmu, bo p. Kossak miał już wiele sposobności do poczucia obowiązku swej służby, a jednak w niej pozostał. Tymczasem ogłoszono drugi biuletyn o stanie osłabionego gustu tej polsko-pruskiej duszy, w którym już p. Kossak sam oznajmia, że nie opuści swego stanowiska, bo mu wytłumaczono, że podobnych warunków pracy nigdzie indziej by nie znalazł. [...] Daleko lepiej byłoby nie podnosić nogi, gdy kuto konia poznańskiego, siedzieć cicho przy swym warsztacie i zamazywać płótna krzyżacką chwałą”.

²¹⁹ Np. Agnieszka Kidzińska: „*Obrona bytu*”. *Wczesne poglądy polityczne ugodowców z Królestwa Polskiego w świetle petersburskiego „Kraju” (1882–1896)*. Lublin 2001 (= *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska, Lublin – Polonia* 56 Sectio F).

²²⁰ Wyjątkiem była łódzka „Lutnia”, i jej nie oszczędzono; wspominam o tym wyżej.

Nazwiska muzyków, w tym także Młynarskiego, nie pojawiają się w kontekście ugodowości w przejranych przeze mnie pamiętnikach, a przecież były one wydawane po 1918 roku. Nie da się, co prawda, wykluczyć, że zostały one usunięte w dwudziestolecie międzywojennym, ponieważ poza przypadkami jawnej zdrady, np. współpracy z tajną policją carską (Ochraną), za pracę dla Rosjan, nawet w służbach mundurowych, nie karano; II Rzeczpospolita nie przeprowadziła też lustracji ludzi nauki i kultury. Zarzutów politycznych nie postawiła Młynarskiemu ani skonfliktowana z nim Korolewicz-Waydowa, ani też nie zrobił tego w swych listach Mieczysław Karłowicz, który miał z nim mocno na pieńku (por. ich polemika w 1902 r., która stała się ważnym elementem ogólnonarodowego sporu o Filharmonię).

Dla historii życia muzycznego liczy się użytek, jaki Młynarski zrobił ze swej pozycji w operze. A więc, jego udział w procesie odnowienia Moniuszkowskich oper przez podniesienie poziomu muzycznego wykonań w l. 1898–1901 jest tak samo niewątpliwy, jak udział Józefa Chodakowskiego w unowocześnieniu ich inscenizacji. Anna Wypych-Gawrońska na wielu stronach swej pracy o warszawskim teatrze operowym w l. 1880–1915 przekonuje, że okres ich wspólnej pracy był okresem świetności opery i porównuje go z epoką Kurpińskiego. Do tego trzeba dodać inicjatywy organizacyjne Młynarskiego o pierwszorzędym znaczeniu – jak:

- 1) wznowienie regularnych koncertów symfonicznych, które podziały interaktywnie na plany utworzenia w Warszawie placówki filharmonicznej;
- 2) podniesienie poziomu i powiększenie orkiestry operowej przez nowy nabór muzyków drogą konkursu;
- 3) pozyskanie dla niej od Maurycego ordynata Zamoyskiego kompletu zabytkowych instrumentów smyczkowych i funduszy na zakup wielu nowych;
- 4) nakłonienie darczyńcy do rozpisania konkursu kompozytorskiego;
- 5) wyłożenie z własnych funduszy znacznej sumy na koncerty muzyki polskiej na Wystawie Światowej w Paryżu w 1900 r. i starania o zorganizowanie tej prezentacji – choć z przyczyn niezależnych od Młynarskiego ta inicjatywa nie powiodła się;
- 6) współfinansowanie wydawnictw Moniuszkowskich z funduszu „wystawowego”, przede wszystkim wyciągu fortepianowego z *Hrabiny*;
- 7) opracowanie, wraz z Konradem Zawilowskim, nowej edycji partytury *Halki*, tzw. Jubileuszowej, na pamiątkę pięćsetnego przedstawienia tej opery na scenie warszawskiej 9 XII 1900 r. (Warszawa 1904)²²¹.

Aż dziw, że tyle różnorodnych starań i działań Młynarskiego w interesie muzyki polskiej nie zdołało przeważać środowiskowych niechęci wobec jego osoby i prze-

²²¹ „*Halka* / Opera w 4ch aktach / Słowa Włodzimierza Wolskiego / Przekład włoski Achillesa Bonoldi’ego / Muzykę napisał Stanisław Moniuszko / Partytura orkiestrowa przejrzana i sprawdzona przez Emila Młynarskiego i Konrada Zawilowskiego / Wydawnictwo Jubileuszowe na pamiątkę 500go przedstawienia *Halki* na scenie Warszawskiej dnia 9 Grudnia 1900 r., Wydawnictwo i własność sekcji imienia Stanisława Moniuszki przy Towarzystwie Muzycznym w Warszawie, z funduszu ofiarowanego przez Leopolda Barona Kronenberga, Skład główny, Warszawa (1904), Gebethner i Wolff, tomy 1–4”.

konać ogółu opinii patriotycznej, że i on, mimo nieuniknionego uzależnienia od rosyjskich zwierzchników w Warszawskich Teatrach Rządowych, zalicza się do dobrych Polaków.

Wszystko to powinno pozostać nie tylko w historii opery polskiej, ale w dziejach polskiego życia artystycznego w ogóle. Opinia większości krytyków i dziennikarzy potrafiła to docenić, zanim – prawdopodobnie w związku z kandydaturą Młynarskiego na stanowisko dyrektora muzycznego Filharmonii Warszawskiej – wzmogła się skierowana przeciwko niemu antypropaganda jawna i szeptana. Część prasy bojkotowała jego koncerty, pomijając je milczeniem, a ci sami krytycy, którzy powitali jego debiut z euforyczną niemal radością, zaczęli w nim widzieć niedouka, z czasem – dyrygentopodobną kreaturę rodem z *Fliegende Blätter*. Stopniowo Młynarski zostanie niemal całkowicie wymazany z pamięci zbiorowej. Nie zostanie nawet zaproszony na jubileusz dziesięciolecia Filharmonii Warszawskiej.

SUMMARY

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 Oboleński.

'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 Krushelnyska 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 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

EMIL MŁYNARSKI W OPERZE W WARSZAWIE (1898–1902)

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, Ossip Gabrilowitsch, Josef Hofman, Henryk Melcer and Józef Śliwiński, and cellist Jean Gérardy.

Although the orchestra and its conductor were overburdened with duties, Młynarski's concerts 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 Polonoise*.

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 Conservatory (including composition with Lyadov) and the fact that while was a student, 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 works.

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, the significance of his early years of activity 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.

Translated by Paweł Gruchała

Elżbieta Szczepańska-Lange – muzykolog, wieloletnia sekretarz redakcji kwartalnika *Muzyka*, a także krytyk muzyczny i publicysta. Współpracowała głównie z *Ruchem Muzycznym*, gdzie po 2000 r. miała przez kilka lat swoją kolumnę, sygnowaną pseudonimem „Jan Żak”. Laureatka nagrody Związku Kompozytorów Polskich (2007). Prowadzi badania nad życiem muzycznym Warszawy od ok. 1850 r. do dwudziestolecia międzywojennego włącznie. Aktualnie pracuje nad biografią źródłową Emila Młynarskiego.

