

Elżbieta Szczepańska-Lange

Warszawa

EMIL MŁYNARSKI W OPERZE W WARSZAWIE (1898–1902) (CZĘŚĆ 1)

W styczniu 1898 r. Emil Młynarski przyjechał z Odessy do Warszawy. Nadarzała się okazja, by dotychczasowe zajęcie nauczyciela gry skrzypcowej w prowincjonalnym mieście imperium rosyjskiego¹ spróbować zamienić na wymarzoną dyrygenturę w stolicy dawnej Polski. Splot różnych okoliczności sprawił, że decyzja Młynarskiego pociągnęła za sobą doniosłe konsekwencje dla życia muzycznego kraju.

Dwudziestoosmioletni dyrygent *in spe* kierował uwagę ku orkiestrze opery warszawskiej, jedynej wówczas w mieście stałej orkiestrze zawodowej o składzie zbliżonym do symfonicznego. Ponieważ opera stanowiła część maszyny Warszawskich Teatrów Rządowych, funkcjonującej na podstawie decyzji zapadających w Petersburgu², decyzje o angażowaniu kapelmistrzów zapadały na wysokim szczeblu.

Według własnej relacji Młynarskiego, w staraniu o dostęp do Teatru Wielkiego rolę swoistego mecenasa odegrał książę Aleksander Oboleński, wicegubernator Kraju Przywiślańskiego – jak władze rosyjskie nazywały teraz Królestwo Polskie. Nie był to mecenat w sensie potocznym, gdyż książę inwestował w Młynarskiego nie pieniądze, lecz wpływy. Okoliczność, że był przedstawicielem władzy zaborczej, nadawał ich układowi charakter szczególny, korupcyjny. Z drugiej jednak strony Młynarski wiedział, że książę nie będzie oczekiwał od niego spełnienia w zamian jakiś zadań politycznych. Przeciwnie: oficjalna linia polityki przyjętej przez Mikołaja II w pierwszych latach jego panowania przewidywała wyhamowanie forsowanej w latach osiemdziesiątych rusyfikacji kulturowej i wy-

¹ Od jesieni 1894 r. prowadził wyższą klasę gry skrzypcowej w odeskiej Szkole Muzycznej Cesarskiego Towarzystwa Muzycznego.

² O czym obszernie pisze Anna Wypych-Gawrońska w pracach: *Warszawski teatr operowy w latach 1832–1880* (Częstochowa 2005) oraz *Warszawski teatr operowy i operetkowy w latach 1880–1915* (Częstochowa 2011).

ście naprzeciw niektórym dążeniom Polaków³. Obaj warszawscy depozytariusze polityki cara, Oboleński i jego zwierzchnik ks. Aleksander Imeretyński, już wcześniej poczynili pierwszy krok w kierunku ożywienia sceny polskiej (a było nim dopuszczenie do repertuaru *Goplany* Żeleńskiego 9 I 1898 r.), a następnie nie przeszkadzali Młynarskiemu w jego licznych inicjatywach służących podniesieniu polskiej kultury muzycznej.

Do naczelnika kraju, generała-gubernatora Imeretyńskiego należało zatwierdzenie angażu nowego dyrygenta do Teatru Wielkiego. Grzegorz Fitelberg twierdził w kilkadziesiąt lat później, że to właśnie Imeretyński sprowadził Młynarskiego z Rosji⁴. Nie ma dziś wprawdzie większego znaczenia, który z wielkorządców warszawskich podjął decydującą dla niego decyzję, bardziej prawdopodobnie brzmi jednak wersja przekazana w szkicu biograficznym o Młynarskim, opublikowanym z datą 1 V 1915 r. w miesięczniku *The Musical Times*, najprawdopodobniej oparta na informacjach uzyskanych od niego samego. Dowiadujemy się z tego tekstu, iż artysta znał dom Oboleńskich jeszcze z Petersburga i bywał zapraszany do ich salonu muzycznego. A dalej:

„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, although not from the conductor's standpoint”⁵.

Próba poszła mu doskonale i 29 III 1898 r. stanął po raz pierwszy po drugiej stronie rampy; poprowadził spektakl opery Bizeta. Krytyki prasowe były tak entuzjastyczne, że następnego dnia ksiączę zaangażował Młynarskiego jako dyrygenta orkiestry Teatru Wielkiego⁶.

³ Łukasz Chimiak: *Gubernatorzy rosyjscy w Królestwie Polskim. Szkic do portretu zbiorowego*. Wrocław 1999 s. 50–51.

⁴ „Młynarski był wówczas świeżym nabytkiem w warszawskim świecie muzycznym, sprowadził go z Rosji nowy gubernator warszawski”. Słowa te odnoszą się do roku 1901, są częścią wypowiedzi dotyczącej wizyty Karola Szymanowskiego u Młynarskiego jako dyrektora artystycznego Filharmonii Warszawskiej (miał on ocenić talent kompozytorski przyszłego twórcy *Harnasi*). Jednak w tym czasie „nowego gubernatora”, Imeretyńskiego, nie było wśród żywych: zmarł 30 XI 1900 roku. Wypowiedź Fitelberga odnotował 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.

⁵ „Wierząc, że dojrzała już chwila do dalszych koncesji wobec ducha narodowego, Młynarski pokusił się o złożenie aplikacji na wakujące stanowisko [...]. Kiedy poszedł do księcia i śmiało poprosił o tę posadę, jego wysokość roześmiał się z niedowierzaniem. Jednak Młynarski nie ustępował i w końcu ksiączę udzielił mu zezwolenia na poprowadzenie próby *Carmen* – opery, którą ten znał bardzo dobrze, aczkolwiek nie z dyrektorskiego punktu widzenia”, zob.: „Emil Młynarski”. *The Musical Times* 56 (1915) z dn. 1 V s. 266. Młynarski znał partyturę *Carmen* z okresu, gdy grał w orkiestrze Teatru Maryjskiego. Było to na początku 1894 r., jak wynika z petersburskiego tygodnika *Kraj* (13 (1894) nr 8 z dn. 25 II/9 III s. 20, dział „Kronika petersburska”); czytamy tam, że Młynarski otrzymał „poważne propozycje”, w tym objęcia „pierwszych skrzypiec w orkiestrze wielkiej opery cesarskiej”.

⁶ „Emil Młynarski”. *The Musical Times*, op. cit.

Czy Młynarski znał Imeretyńskiego – nie wiem. Nie można wykluczyć, że generała-gubernatora nie było w ogóle na przedstawieniu *Carmen* pod dyrekcją Młynarskiego, ponieważ 14 marca wyjechał do Petersburga. Jest natomiast pewne, że w końcowym okresie pobytu w stolicy cesarstwa Młynarski zwrócił na siebie uwagę Oboleńskich, być może gdy zasiadał jako drugi skrzypek w Kwartecie Smyczkowym Leopolda Auera⁷.

W Warszawie Oboleński miał do spełnienia zadania natury polityczno-administracyjnej, ale sądząc po doniesieniach prasy warszawskiej, mało się udzielał, np. nie towarzyszył swemu zwierzchnikowi w metodycznym objeździe Królestwa. Jak pisze Łukasz Chimiak, w przeciwieństwie do Imeretyńskiego, w Oboleńskim „pełnienie roli zwierzchnika prowincjonalnej administracji nie wywoływało [...] większego entuzjazmu”⁸. Być może dlatego chętnie poświęcał swój czas teatrowi i muzyce. Salon muzyczny prowadził w Warszawie nadal i Młynarski w latach trzydziestych bez wahania napisze, że bywał i tutaj na muzykowaniu – teraz już razem ze swym utalentowanym wychowankiem Pawłem Kochańskim, którego zabrał ze sobą, wyjeżdżając z Odessy⁹.

Z nazwiskami Oboleńskiego i Imeretyńskiego wiążą się korzystne zmiany w polskim życiu artystycznym i umysłowym. Chociaż wbrew nadziejom zwolenników ugody z Rosją w zamiarach Mikołaja II nie leżało przyznanie Polakom szerszej autonomii, obaj nowi wielkorządcy w Warszawie mieli z pewnością zgodę cara na pewne koncesje wobec ich narodowej i kulturalnej specyfiki¹⁰. W dziedzinie kultury i edukacji wyrażały się one m.in. w złagodzeniu cenzury prasowej i w realizacji inicjatyw obywatelskich o doniosłym znaczeniu. 24 XII 1898 r., w stulecie urodzin Adama Mickiewicza, na otwartej przestrzeni miejskiej odsłonięto pomnik poety dłuta Cypriana Godebskiego¹¹. Był to ewenement na skalę całej historii panowania Rosjan na ziemiach polskich¹². Pomnik miał ogromne zna-

⁷ Obsada drugich skrzypiec tego kwartetu nie była stała. Fundament zespołu tworzyli wybitni wirtuozi: Leopold Auer jako prymariusz oraz Polak Aleksander Wierzbilowicz jako wiolonczelista. Propozycję „stałego uczestnictwa w koncertach kwartetowych” otrzymał Młynarski wraz z propozycją przyjęcia do orkiestry Teatru Maryjskiego w lutym 1894 r. starego stylu, o czym informuję w przyp. 5. Obie funkcje pełnił jednak krótko, gdyż pod koniec 1894 r. wyjechał do Odessy.

⁸ Łukasz Chimiak: op. cit., s. 130, 131.

⁹ Emil Młynarski: „Paweł Kochański, człowiek artysta” [wspomnienie pośmiertne]. *Muzyka* 11 (1934) nr 2 s. 51–55.

¹⁰ Przeciwnie niż rządzący twardą ręką Josif Hurko, odwołany na początku grudnia 1894 r. (starego stylu), to jest w półtora miesiąca po objęciu tronu przez Mikołaja II. Po dwuletnim okresie rządów hr. Pawła Szuwałowa mianowani zostali Imeretyński i Oboleński (pierwszy z nich od początku stycznia 1897 r., drugi – około trzy tygodnie później).

¹¹ W czasie okupacji pomnik został przez hitlerowców pocięty na części. Po wojnie odnaleziono na terenie Niemiec głowę i część korpusu. Obecny jest rekonstrukcją autorstwa Jana Szczepkowskiego (1949). „Z dawnego pomnika pozostały z niewielkimi uszkodzeniami granitowy cokół, ogrodzenie i latarnie; nie umieszczone zostały tylko znicze, odlane niegdyś przez Łopieńskiego”, zob.: Ewa Ziółkowska: „Cyprian Godebski we Lwowie i w Warszawie”. *Spotkania z Zabytkami* 31 (2007) nr 1 s. 34–35.

¹² Pomniki wielkich Polaków można było umieszczać bez zezwolenia władz jedynie na cmentarzach i w kościołach; w ten sposób uczczono m.in. Tadeusza Czackiego i Kazimierza Brodzińskiego (kościół

czenie symboliczne, chociaż mało kogo zadowalał jako dzieło sztuki. W kwietniu krakowski *Czas* podał, że chociaż z Petersburga nie nadeszła jeszcze ostateczna decyzja w sprawie pomnika, „jenerał-gubernator warszawski udzielił już zezwolenia na zbieranie składek”, „jużci za Hurki pewno by nie pozwolono”¹³. Od września 1899 r. zaczął w Warszawie funkcjonować Instytut Politechniczny imienia Mikołaja II, początkowo w tymczasowej siedzibie przy ul. Marszałkowskiej (w byłej fabryce tytoniu J. Blocha), a od roku 1901 – we własnym zespole gmachów przy placu Politechniki. Ruszyła budowa Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych i 15 XII 1900 r. budynek był gotowy¹⁴.

Polityka umiaru, stosowana przez Imeretyńskiego, spotykała się z silnym oporem w kręgach wyższej biurokracji rosyjskiej w Petersburgu i w Królestwie¹⁵. Po śmierci gubernatora *Russki Invalid* wydobyl zresztą jego surowość, pisząc m.in. (przedruk w *Kurierze Warszawskim* 9 I 1901 r.), iż ścigał i karał „każdy objaw szowinizmu polskiego, separatyzmu”¹⁶.

W interesujących nas sprawach opery polskiej Imeretyński z Oboleńskim byli, jak się wydaje, zgodni w chęci jej ożywienia w sensie artystycznym, ale nie zamierzali uczynić wyłomu w wieloletniej tradycji współistnienia pod jednym dachem dwóch scen, z wyraźnym uprzywilejowaniem włoskiej. Początkowo scenę polską pozostawili samej sobie. Pierwszą korzystną zmianą w zakresie polityki repertuarowej stało się, jak wspomniałam, zezwolenie na premierę *Goplany* Żeleńskiego, które wywalczył Cesare Trombini. Kolejne zmiany to starannie przygotowane w sensie scenicznym i muzycznym wznowienia dzieł Moniuszki (zasługa Józefa Chodakowskiego i Emila Młynarskiego). Opinia widziała w nich niemal znamiona odrodzenia opery polskiej. Po ostatecznym wycofaniu się Rosjan z Warszawy, *ergo* – po tym, jak ustało bezpośrednie zagrożenie wynarodowieniem (mimo trwającej do 1918 r. okupacji niemieckiej), ta perspektywa oceny ulegnie natych-

ss. Wizytek), Fryderyka Chopina (tzw. pomnik filarowy w kościele św. Krzyża). Skromny obelisk z medalionem przedstawiającym głowę Chopina, ustawiony w parku w Żelazowej Woli, zapewne nie powstałby, gdyby nie energiczne działania Milija Bałakiriewa (kompozytora i dyrygenta dworskiego chóru cerkiewnego). Wystawienie bardziej okazałego pomnika Chopina w Warszawie, pomimo wstępnej zgody cara na początku wieku XX, okazało się niemożliwe z powodu ustawicznie piętrzonych przeszkód (m.in. odrzucenia projektu przez Cesarską Akademię Sztuk Pięknych), a następnie, po wybuchu I wojny – z powodu rozproszenia części gotowego już modelu gipsowego, wysłanego do odlewni w Paryżu. Ostatecznie pomnik odsłonięto dopiero w roku 1926.

¹³ S.: „Z Warszawy”. *Czas* 50 (1897) nr 91 z dn. 22 IV.

¹⁴ Na budowę Politechniki opodatkowały się dobrowolnie polskie zakłady przemysłowe i handlowe oraz towarzystwa akcyjne; do kapitału dodano także fundusz zebrany wśród arystokracji i finansjery „dla upamiętnienia pobytu Najjaśniejszego Państwa” w 1897 r. w Warszawie. Według: L[udomir] Gr[endyziński?]: „Warszawa, 17 września [1899]”. *Kraj* 18 (1899) nr 37 z 10/22 IX s. 18.

¹⁵ Łukasz Chimiak: op. cit., s. 199.

¹⁶ „Nareszcie nadeszła decyzja w sprawie wykładu nauki języka polskiego w szkołach średnich i od początku przyszłego roku szkolnego język polski we wszystkich klasach gimnazjów i progimnazjów w Królestwie będzie wykładany po polsku [...] Ugodowcy gotowi sobie z tego robić reklamę, a przecież każdy rozsądny przyzna, że to żadna koncesja. I nadal wszystkie [inne] wykłady odbywać się będą po rosyjsku, a za mówienie w murach szkolnych po polsku wykluczają ze szkół”, zob.: *Kurier Lwowski* 17 (1899) nr 204 z dn. 24 VII.

miastowej zmianie. Teatrolodzy, w tej liczbie Jan Lorentowicz, przestaną widzieć w operze końca lat dziewięćdziesiątych i początku XX w. znamiona przełomu¹⁷.

Warszawski teatr operowy u schyłku wieku. Włoscy „okupanci”

Zarysujmy sytuację, jaką zastał w Warszawie wiosną 1898 r. pretendent do roli dyrygenta opery. Świadcowie epoki, autorzy raportu o stanie teatrów warszawskich wydanego w 1917 r., w całej historii opery w okresie zaborów widzą przede wszystkim elementy niezmiennie, twierdzą stanowczo, że „nie było w niej nigdy konsekwentnych starań o podtrzymanie kiełkującej twórczości operowej polskiej, nie było też usiłowań, by wytworzyć stały, własny, doskonały zespół artystyczny”¹⁸. Za czasów Młynarskiego impulsem dla potencjalnych twórców gatunku operowego miały stać się prywatne konkursy kompozytorskie, ale nowe dzieła z trudnością znajdowały drogę na scenę.

Priorytet opery włoskiej w Teatrze Wielkim nie był niczym nowym. Z tego, co pisze znawczynie tematu, Anna Wypych-Gawrońska, wynika, że zepchnięcie opery polskiej na drugi plan było aktem natury politycznej. Jak czytamy w drugiej z jej głównych prac o warszawskim teatrze operowym, obejmującej lata 1880–1915, władzom opłacało się podtrzymywać operę włoską, gdyż „dzięki wykorzystywaniu ponadnarodowego języka sztuki muzycznej – bez problemu mogła być skierowana do Rosjan. Na taki cel [...] warto było przeznaczyć choćby największe kwoty”¹⁹. W innym miejscu ta sama autorka pisze, że śpiewacy włoscy budzili zainteresowanie publiczności; „nawet krytycy czasem uczciwie przyznawali, że [...] ciekawi są włoskich artystów”²⁰.

Warto dodać, że teatry opery włoskiej, stałe lub przyjezdne, istniały od dawna w ogromnej większości krajów europejskich, także tych, które cieszyły się pełną niezależnością państwową. Ale obok nich działały sceny o charakterze narodowym, w których regułą stanowiło wykonywanie oper kompozytorów obcych w językach lokalnych. W Anglii prapremiera *Pierścienia Nibelunga* Wagnera w angielskiej wersji językowej (przygotowana muzycznie przez Hansa Richtera²¹ w 1903 r.) wyprzedziła premierę wersji oryginalnej. W Warszawie były okresy, gdy niektóre pozycje z repertuaru obcego w jakiś czas po danej przez Włochów premierze wystawiano w postaci spolszczonej. Praktyka ta powróci w okresie działalności Emila Młynarskiego w Teatrze Wielkim.

¹⁷ Antoni Gintowt, Stefan Krzywoszewski, Jan Lorentowicz: *Organizacja teatrów m.stoł. Warszawy. Projekt przygotowany na żądanie Zarządu Miasta przez...* Warszawa 1917 s. 23–24 (rozd. „Organizacja teatrów za czasów rosyjskich”, podrozdz. „Opera”).

¹⁸ *Ibid.*, s. 18 (rozd. „Organizacja teatrów za czasów rosyjskich”).

¹⁹ Anna Wypych-Gawrońska: *Warszawski teatr operowy i operetkowy*, op. cit., s. 87. Autorka pisze też o priorytetowym traktowaniu włoskich artystów.

²⁰ *Ibid.*, s. 299.

²¹ Jeden z największych mistrzów dyrygentury na przełomie XIX/XX w. i w pierwszej dekadzie XX wieku.

Ranga artystyczna personelu opery włoskiej w Warszawie bywała rozmaita. Obok śpiewaków nie wyróżniających się ani głosem, ani umiejętnościami, bywali w Warszawie prawdziwi mistrzowie, jak Mattia Battistini²², Antonio Aramburo, Enrico Caruso (z krótką gością) i Regina Pacini czy Sigrid Arnoldson, by ograniczyć się do kilku nazwisk. Jeśli dodać, że na przełomie XIX i XX w. objawiły się w Warszawie i natychmiast zostały wykorzystane w operach włoskich wybitne talenty polskie lub związane z polskością, na czele z Janiną Korolewiczówną i Salomeą Kruszelnicą, a przez czas jakiś śpiewał jeszcze wspaniały tenor Aleksander Myszuga – można przypuszczać, że proces italianizacji opery warszawskiej przebiegał w jakiejś mierze bezboleśnie i bez większych oporów ze strony odbiorców polskich – z wyjątkiem krytyków, z których znaczna część wzięła na siebie misję obrony żywej polszczyzny na scenie. Środkiem silnie znieczulającym niejednego widza i słuchacza był kunszt wokalny wymienionych artystów.

Trudno tu wyczerpać wszystkie aspekty skomplikowanego zagadnienia dominacji języka włoskiego – i takiegoż repertuaru – na scenie warszawskiej. Trzeba jednak pamiętać, że opanowanie obiegowych pozycji opery włoskiej w języku oryginału było elementem zawodu każdego śpiewaka, umiejętnością absolutnie niezbędną dla jego kariery, szczególnie w teatrach zagranicznych, nie wyłączając rosyjskich²³. Toteż od dawna stosowana w Teatrze Wielkim praktyka uzupełniania obsad w operach włoskich śpiewakami polskimi, nawet w partiach tytułowych, przebiegała gładko.

W pierwszych latach XX w. Warszawa doczekała się objawów niechęci solistów polskich do śpiewania w ich własnym języku, a wśród odbiorców – oznak znużenia ogranym, bo niewielkim repertuarem rodzimym. „Nikt, ale to literalnie nikt nie chce śpiewać po polsku w operze. Trzeba walczyć już nie z dyrekcją teatru, ale ze śpiewakami” – biadał w 1901 r. Antoni Sygietyński²⁴. Jeśli nawet była w jego twierdzeniu przesada – bo wszak i Kruszelnica (sopran dramatyczny) i Janina Korolewiczówna (podówczas sopran liryczno-koloraturowy) cieszyły się wielką popularnością w operach Moniuszki czy w *Gopłanie* Żeleńskiego – to jednak partnerowanie znakomitym Włochom dostarczało im szczególnej satysfakcji. Prześwietna w roli Hrabiny w operze Moniuszki czy Balladyny w operze Żeleńskiego Kruszelnica otwarcie przyznawała, iż uważa się za śpiewaczkę włoską²⁵;

²² W sezonie jesienno-zimowym występował on w Petersburgu, wiosną zjawiał się w Warszawie.

²³ Petersburg i Moskwa ściągały na występy gościnne lub na dłuższe kontrakty całe zastępy śpiewaków polskich, poczynając od Marcelli Sembrich, Władysława Mierzwińskiego oraz braci Reszków, poprzez Jadwigę Camillową, Mirę Heller czy Aleksandrę Klamrzyńską. Na wiele lat osiedliła się w Petersburgu Adela Bolska, która debiutowała tu na początku sezonu 1897/98 jako Elza w *Lohengrinie* Wagnera.

²⁴ *Korespondencja Antoniego Sygietyńskiego i Piotra Chmielowskiego. Dwugłos z lat 1880–1904*. Opr. Edward Kiernicki. Wrocław 1963 s. 178–179 (list Sygietyńskiego do Piotra Chmielowskiego z 16 XII 1901).

²⁵ Przez dłuższy czas uważana za Polkę, Kruszelnica była Rusinką (Ukraińką). Jej świadomość narodową należy oddzielić od artystycznej identyfikacji z operą włoską, którą zadeklarowała w wywiadzie dla tygodnika *Kraj*, zob.: Mat: „Z rozmów i wrażeń. U primadonny”. *Kraj* 19 (1900) nr 3 z 21 I/2 II dodatek *Kraj Ilustrowany* s. 13.

stworzy ona w Warszawie niezapomniane kreacje Aidy, Manon Lescaut, Mimi, Racheli, Leonory (w *Mocy przeznaczenia*), Amelii w *Balu maskowym*, Tatiany w *Eugeniuszu Onieginie*, Tamary w *Demonie Rubinsteina*, śpiewając oczywiście po włosku. Janina Korolewiczówna zasłynęła rolą tytułową w *Violetcie* (tj. *Traviacie*) i partią Gildy w *Rigoletcie* Verdiego. Już jako młodzianka debiutantka partnerowała na scenie warszawskiej takim mistrzom, jak Battistini i Caruso (z tym drugim występowała w 1901 r.). Wbrew temu, co piszą autorzy raportu i projektu *Organizacya teatrów m.stoł. Warszawy...*, pod koniec XIX w. udało się zgromadzić zaiste doskonały zespół śpiewaków polskich, a także śpiewających po polsku Rusinów (Kruszelnicka, Myszuga i Adam Didur), obok których, zdaniem Wypych-Gawrońskiej, gości włoskie gwiazdy²⁶. Ansambl włoski, podobnie jak polski, był jednak bardzo dobry, aczkolwiek płynny w składzie. Tylko Battistini zadowolony był tutaj na dłużej. Chroniony osobiście przez generała-gubernatora i jego zastępcę przed zakusami krytyków, czuł się w Warszawie jak u siebie, a swemu głównemu przeciwnikowi, Sygietyńskiemu, potrafił publicznie odpłacić się grubiaństwem²⁷.

Jaki był odbiór spektakli operowych włoskich i polskich – trudno jednoznacznie ocenić: wiadomo, że był zmienny²⁸, a publiczność, mocno rozwarstwiona społecznie i narodowościowo, prawdopodobnie różniła się także gustem. Obok Rosjan do opery uczęszczali naturalnie Polacy i Żydzi – asymilowani, jak też nie znający polskiego Litwacy. W poprzek podziałów narodowościowych biegły społeczne: inteligencja obok arystokracji i przedsiębiorców, ucząca się młodzież obok uboższych sfer Żydów „nalewkowskich”.

Z dystansem należałoby traktować niektóre elementy wspomnień Korolewicz-Waydowej. Od początku pracy w Teatrze Wielkim występowała chętnie w operach włoskich, a jeśli obok niej był Battistini – wpadała w zachwyt, czemu zresztą trudno się dziwić, gdy się czyta stronicę jej książki poświęconą temu śpiewakowi. Pisała m.in.: „Podobnie aksamitnej miękkości głosu nie słyszałam nigdy więcej w życiu. [...] Z taką emisją trzeba się urodzić, takiej barwy i takiej równości skali nie można zdobyć żadną nauką!”²⁹ – tutaj można z pewnością jej

²⁶ Anna Wypych-Gawrońska: *Warszawski teatr operowy i operetkowy*, op. cit., s. 430.

²⁷ „Dziś po południu w Alejach Ujazdowskich na korso Battistini, śmiejąc się ze mnie pokazał mi w końcu język. Nie chciałem wierzyć własnym oczom. A to bydlę!”, zob.: *Korespondencja Antoniego Sygietyńskiego*, op. cit., s. 111 (list z 18 V 1899).

²⁸ W okresie przed i po powstaniu styczniowym opera włoska była bojkotowana przez widzów polskich. W latach osiemdziesiątych XIX w., jeśli wierzyć Antoniemu Zaleskiemu, autorowi pamfletów pt. „Towarzystwo warszawskie. Listy do przyjaciółki przez Baronową X.Y.Z.”, publikowanych pod pseudonimem w krakowskim *Czasie* rocznik 39, począwszy od nr. 237 z dn. 17 X 1886 r.; edycja książkowa w opr. Ryszarda Kołodziejczyka. Warszawa 1971, m.in. „List czwarty. Towarzystwo warszawskie”, s. 242–243) sfery wyższe wyraźnie preferowały operę włoską, ignorując polską. Przejrzane prace na temat publiczności teatralnej warszawskiej wymieniłam w swej książce *Życie muzyczne w Warszawie w drugiej połowie XIX w.* (Warszawa 2010 (= Historia muzyki polskiej 5, cz. druga B) s. 367, przyp. 10).

²⁹ Janina Korolewicz-Waydowa: *Sztuka i życie. Mój pamiętnik*. Opr. Adolf Gozdawa-Reutt. Wrocław ²1969 s. 47.

wierzyć. Natomiast wytykanie publiczności warszawskiej demoralizacji, upodobania do „włoszczyzny”, a „narodowi polskiemu” – „apoteozowania wszystkiego, co cudze”³⁰ stanowi niezbyt uprawnione uogólnienie, a nadto nie zgadza się z jej własnymi preferencjami. Wspomniane przez nią przywary publiczności poważniej odbiją się na stanie opery polskiej dopiero około 1902 r., a przy pierwszych zapowiedziach korzystnej zmiany koniunktury politycznej, w pierwszych latach wielkiej wojny – ustąpią.

W latach dziewięćdziesiątych negatywne opinie o operze włoskiej były przepuszczane przez cenzurę, jednak rządzący „liberałowie” nie mogli niekiedy powstrzymać się od wydawania własnych cenzorskich „cyrkularzy”, uderzających notabene głównie w Sygietyńskiego. W tym kontekście prasa zakordonowa bardzo źle pisała o Oboleńskim i jego żonie: „Opowiadają, że co do Włochów, decydowały u Imeretyńskiego wpływy wicegubernatora Oboleńskiego i jego małżonki”, twierdził *Kurier Lwowski*³¹. „Oboleński i Iwanów (prezes Teatrów) straszą, iż kiedy Polacy nie chcą chodzić na Włochów, w takim razie muszą być dwie opery: jedna polska, druga rosyjska”³² – pisał w jednym z listów do Piotra Chmielowskiego Sygietyński. Rosjanie nie zdobyli się jednak nigdy na taki krok.

Co do prezesów Warszawskich Teatrów Rządowych, czuwali oni nad uprzywilejowaniem opery włoskiej, ale poza tym niewiele mieli do roboty, zatem wiarygodnie brzmią relacje o ich nieróbstwie i przede wszystkim – kompromitującej ignorancji muzycznej. W cytowanym już opracowaniu *Organizacja teatrów m. stoł. Warszawy...* czytamy, że po Sergiuszu Muchanowie³³ „nieudolność administracyjna obok zupełnego braku kompetencji artystycznej stają się u następnych prezesów dyrekcji przysłowiowe”³⁴. Imeretyński, objąwszy rządy w Warszawie, w 1898 r. zdymisjonował gen. Piotra Andriejewa³⁵. Plotka głosiła, że powodem była jego nieznamość języka polskiego, opowiadano też, jakoby Imeretyński „zapropował stanowisko H. Sienkiewiczowi, ale ten go nie przyjął”³⁶. Prawdziwość tych informacji jest wątpliwa, zwłaszcza w części dotyczącej kandydatury Sienkiewicza; faktem pozostaje tylko zwolnienie Andriejewa i powołanie na jego miejsce generała Pawła Iwanowa.

Zdaniem aktora Pawła Owerfły, Iwanow „na teatrze nie znał się zupełnie”, ale starał się pozostawić po sobie dobre wspomnienie³⁷, co potwierdza Korolewicz-Waydowa, twierdząc z aprobatą, że był „zupełnie nie polakożerczy”, a przy tym

³⁰ „Regularną wadą narodu polskiego było dawniej jakże często apoteozowanie wszystkiego, co cudze”, zob.: Janina Korolewicz-Waydowa: op. cit., s. 41. Traktowanie publiczności opery warszawskiej jako emanacji narodu wydaje się dyskusyjne.

³¹ *Kurier Lwowski* 17 (1899) nr 7 z dn. 7 I.

³² *Korespondencja Antoniego Sygietyńskiego*, op. cit., s. 59–60, list Sygietyńskiego z 6 I 1898.

³³ Sergiusz Muchanow (1833–97), notabene mąż Marii Kalergis, prezes teatrów warszawskich po powstaniu styczniowym. Znany był z kultury, dobrego gustu i pewnej empatii wobec Polaków.

³⁴ Antoni Gintowt, Stefan Krzywoszewski, Jan Lorentowicz: op. cit., s. 19.

³⁵ Mianowanego z początkiem sezonu 1895/96.

³⁶ „Kronika”. *Czas* 50 (1897) nr 95 z dn. 27 IV.

³⁷ Paweł Owerfło: *Z tamtej strony rampy*. Kraków 2015 s. 219.

dobrze widziany w Petersburgu, więc „miał możliwości i władzę wyjątkową. [...] Józef Chodakowski zawsze dochodził z nim do porozumienia”³⁸.

Jak wynika z wielu źródeł, funkcję określaną dzisiaj jako kierownictwo artystyczne pełnił w latach dziewięćdziesiątych Józef Chodakowski, ceniony śpiewak i wybitny reżyser. W opinii patriotycznej miał on pozycję niezwykle wysoką. „Dzięki jego zasługom opery polskie skutecznie przełamały wszechwładny dotąd monopol opery włoskiej na naszych scenach”, twierdzi w swych dziennikach Zofia Nałkowska, która obracała się w środowisku liberalnych dziennikarzy warszawskich i zapewne powtarzała ich sąd³⁹. Również Korolewicz-Waydowa i Paweł Owerłło podzielali tę opinię, dodając zasługę w postaci zgromadzenia świetnego zespołu solistów. Do Chodakowskiego należały decyzje o debiutach czy o przyjęciach do zespołu opery polskiej. W jego prywatnym archiwum znajduje się znaczna liczba podań o debiut lub przyjęcie do zespołu, pisanych przez śpiewaków i śpiewaczki; widnieje na nich zamasyzty podpis prezesa, poprzedzony słowami: „do Chodakowskiego” („Ходаковскому”). Zapewne po zasięgnięciu opinii tegoż, prezes podejmował decyzję i oddawał ją do zatwierdzenia instancji wyższej⁴⁰. Byli to śpiewacy drugiego planu, a także kandydaci do chóru. Chodakowski miał też głos w sprawie solistów pierwszoplanowych, ale ich formalne kontrakty zawierane były na wyższym szczeblu, w każdym razie nie pozostawiły śladu w archiwum Chodakowskiego. Janina Korolewicz-Waydowa pisze, że zwracał się do niej jako lwowianki i uczennicy Walerego Wysockiego o wskazanie kandydatki z tej samej szkoły na miejsce odchodzącej Eugenii Strassern. W ten sposób miała się jakoby dostać do opery warszawskiej Salomea Kruszelnicka⁴¹. Wiadomo również, że, będąc we Lwowie z okazji polskiej premiery *Manru* Paderewskiego w 1901 r., Chodakowski osobiście rozglądał się za młodymi talentami. Natomiast soliści zagraniczni wybierani byli przez zwierzchność teatralną we Włoszech⁴² lub też spośród zespołu opery włoskiej w Petersburgu.

W operze polskiej, w chwili gdy przyszedł do niej Emil Młynarski, nie widać było odnowicielskich inicjatyw Chodakowskiego, natomiast dawały się odczuć zaślności po panowaniu Josifa Hurki⁴³. Mimo zmiany władzy, scena polska trwała w stanie uśpienia. Pominąwszy świeżo wystawioną przez Trombiniego *Goplanę*

³⁸ Janina Korolewicz-Waydowa: op. cit., s. 55.

³⁹ Zofia Nałkowska: *Dzienniki I. 1899–1905*. Opr., wstęp i komentarz Hanna Kirchner. Warszawa 1975 s. 40.

⁴⁰ Zbiór Józefa Chodakowskiego (Kolekcja – Zbiory rodzinne), Państwowe Archiwum m.st. Warszawy, sygn. 2: teczka (kart luźnych 140) obejmuje prośby o debiut lub przyjęcie do zespołu opery polskiej (jako solistów względnie członków chóru).

⁴¹ Janina Korolewicz-Waydowa: op. cit., s. 51.

⁴² Czasami korzystano z impresariów, czasami zaś prezes teatrów jeździł latem do Włoch i na miejscu szukał odpowiednich kandydatów.

⁴³ Za czasów tego gubernatora „trudno było nawet głosić potrzebę polityki ugodowej” wobec „nieustannego szczucia i nagonki na Polaków” – jak to ujął korespondent z Warszawy dziennika *Czas*, zob.: „Warszawa 28 kwietnia”. *Czas* 50 (1897) nr 100 z dn. 2 V.

Żeleńskiego, repertuar ograniczał się do trzech tytułów Moniuszki (*Halka*, *Verbum nobile* i *Straszny dwór*), pokazywanych zazwyczaj wtedy, gdy zaniemógł któryś ze śpiewaków zagranicznych. W *Halce* stare dekoracje, pochodzące z czasów, kiedy sala teatru oświetlana była lampami olejnymi, przedstawiały się żałośnie, były brudne, trafiały się w nich dziury⁴⁴.

Fakt, że nie widziano potrzeby zatrudnienia do oper Moniuszki zawodowego dyrygenta, dobitnie świadczy o sytuacji sceny polskiej, ale również o niedocenianiu jego roli w aparacie wykonawczym spektaklu operowego. Oboleński być może świadomie dążył do zmiany tej sytuacji, angażując Młynarskiego, który wprawdzie nie miał jeszcze doświadczenia kapelmistrzowskiego (ani takichże specjalistycznych studiów: klas dyrygentury w konserwatoriach lat osiemdziesiątych nie było), ale rokował nadzwyczaj dobrze⁴⁵. Dotąd rolę kapelmistrza oper Moniuszki i widowisk baletowych pełnił skrzypek-wirtuoz i zarazem (od 1893 r.) koncertmistrz orkiestry Stanisław Barcewicz; radził sobie nieźle, ale wątpliwe jest, by miał ambicje twórczego podejścia do partytur. Antoni Sygietyński w szkicu pt. „Kapelmistrz doskonały” – który w dużej części jest krytyką sceny operowej Teatru Wielkiego jako przybytku „sztuki dla solistów” – porównuje warszawskich kapelmistrzów do kataryniarzy, którzy machają pałeczką jakby kręcili korbką katarynki, w zależności od narzuconego przez śpiewaków rytmu wykonania⁴⁶. Szwankowały również obsady śpiewacze, np. *Halki*. Poza parą głównych ról⁴⁷, mogły one odstręczyć najzagorzalszych miłośników polskość. Mimo to opery Moniuszki miały swoją wierną i liczną publiczność. Z dużą przenikliwością Antoni Sygietyński napisze w styczniu 1898 r.: „w znacznej części przyczyną tego powodzenia jest sympatyczne usposobienie samej publiczności [...]. Dla niej *Halka* jest wyrazem geniuszu muzyki narodowej i to na razie jej wystarcza”⁴⁸. Opera polska czekała, aż ktoś ją zauważy.

U progu XX w. „nowe” wkroczyło do Teatru Wielkiego raczej za sprawą Cesare’a Trombiniego niż Chodakowskiego. To włoski dyrygent pospieszył, by wykorzystać sprzyjającą sytuację, stworzoną przez Imeretyńskiego i Oboleńskiego. Bo choć głównym jego zadaniem było wprowadzanie na scenę nowości opery

⁴⁴ Dokładny opis dekoracji *Halki* z roku 1898 zawarł Antoni Sygietyński w artykule „*Halka* jaką jest i jaką być powinna”. *Kurier Warszawski* 78 (1898) nr 297 z dn. 27 X.

⁴⁵ Ówczesni wirtuozi-dyrygenci, od Hansa Richtera po Gustava Mahlera, zawsze mieli za sobą studia kompozytorskie, teoretyczne, jak też naukę gry na jednym lub kilku instrumentach. Następnym etapem przygotowań do pracy dyrygenckiej było uczestnictwo w próbach znanych mistrzów batuty i obserwowanie ich przy pracy z orkiestrą. Podobnie było jeszcze w następnym pokoleniu, np. Otto Klemperer siadywał na próbach i koncertach Gustava Mahlera.

⁴⁶ Antoni Sygietyński: „Kapelmistrz doskonały (dokończenie)”. *Kurier Warszawski* 78 (1898) nr 134 z dn. 16 V. Tu warto przypomnieć, że opera ówczesna była w pełni sceną śpiewaka. Mimo to np. w teatrach niemieckich działali dyrygenci zawodowi; również w Petersburgu dyrektorem orkiestry Teatru Maryjskiego był świetny kapelmistrz Eduard Nápravník.

⁴⁷ Np. z Aleksandrem Myszugą w roli Jontka, którego był w owych czasach najlepszym ponoć odtwórcą.

⁴⁸ Antoni Sygietyński: „Czterdziestolecie *Halki*”. *Kurier Warszawski* 78 (1898) nr 3 z dn. 3 I.

włoskiej, sympatyzował z Polakami i zgotował im wydarzenie wielkiej miary. Warszawska premiera *Goplany* Żeleńskiego w styczniu 1898 r. kosztowała go немало starań, trwały one od jesieni 1896 r.⁴⁹. Jak już wspominałam, według *The Musical Times* z 1 V 1915, ergo: według Emila Młynarskiego, fakt, że doszło do tej premiery, był zasługą „życzliwego wobec muzyki polskiej” księcia Oboleńskiego.

Przecenianie roli Chodakowskiego było znakiem czasu, wiązało się z nie-współmiernie niższą rolą dyrygentów⁵⁰, wynikającą z postrzegania muzyki operowej przez krytyków jako „elementu niesamodzielnego, podrzędnego (sic!), stanowiącego jedynie czynnik wzmacniający dynamikę i wyraz tekstu, ewentualnie potęgujący tzw. koloryt lokalny” – by zacytować Magdalenę Dziadek; ma ona na myśli krytyków starszego pokolenia, jak Władysław Bogusławski, a później np. Witold Noskowski⁵¹; także Antoni Sygietyński przejmie ten sposób rozumienia opery (często zresztą używał terminu „dramat liryczny”), o czym świadczy wiele jego recenzji, np. omówienie wznowienia *Hrabiny* przygotowanego przez Chodakowskiego i Młynarskiego, rozpoczęte analizą libretta w jego kontekście historycznym⁵². Sytuacja zmieniała się stopniowo, w miarę jak pojawiali się dyrygenci-wirtuozi: publiczność i krytycy zaczęli ich zauważać. Zanim taką ambicję objawi Emil Młynarski, Józef Chodakowski traktowany był przez prasę jako „kierownik” opery i do pewnego stopnia tę rolę pełnił, bo chociaż – jak pisze Anna Wypych-Gawrońska – to dyrekcja Warszawskich Teatrów Rządowych oficjalnie regulowała pracę „całej wielkiej instytucji przy pomocy tzw. rozkazów dziennych”, które dotyczyły także rozkładu repertuaru⁵³, Chodakowski miał to, czego dyrekcja nie miała: kompetencje. Nie decydował o premierach czy wznowieniach w nowej inscenizacji, nie wiadomo też, czy to on występował o nie do władz, tak jak to czynił Trombini. Nie podważa to jego patriotyzmu, a jedynie podaje w wątpliwość zakres wpływów. Główny reżyser opery wart był z pewnością tego miana; świetnymi inscenizacjami wszedł do historii teatru i walnie przyczynił się do zmian na lepsze. Był twórczym kontynuatorem tradycji teatru meiningeńskiego⁵⁴. Wzbogacając wypracowany tam system o zaczerpnięte z własnej wyobraźni

⁴⁹ W jednym z listów Żeleński pisał, iż Trombini „obiecał solennie wszelkimi sposobami uzyskać pozwolenie na wystawienie *Goplany* w Warszawie”, zob.: Korespondencja Władysława Żeleńskiego, w zbiorach Ossolineum, 6414/I, cyt. za: Anna Wypych-Gawrońska: *Warszawski teatr operowy i operetkowy*, op. cit., s. 96.

⁵⁰ Nie dotyczyło to jednak teatrów operowych niemieckich.

⁵¹ Magdalena Dziadek: *Polska krytyka muzyczna w latach 1890–1914. Koncepcje i zagadnienia*. Katowice 2002 s. 203. Rozwinięcie tematu w całym rozdz. „Metody” (s. 200 i nast.).

⁵² Antoni Sygietyński publikował swe analizy *Hrabiny* w *Kurjerze Warszawskim* począwszy od 4 XI 1898 r., wykonaniu dzieła poświęcił odcinki z 10 i 12 XI 1898 r., nr. 111 i 113 („Wykonanie *Hrabiny*”), poprzednie zaś dowodzą, że krytyk podzielał opisany przez Magdalenę Dziadek sposób postrzegania opery przede wszystkim jako tekstu dramatycznego, zob.: Magdalena Dziadek: op. cit., s. 203.

⁵³ Anna Wypych-Gawrońska: *Warszawski teatr operowy i operetkowy*, op. cit., s. 39 (rozdz. „Struktura i warunki funkcjonowania”).

⁵⁴ Dworski teatr w Meiningen, gdzie głównym reżyserem był Ludwig Chronegk, opierał się na drobiazgowym opracowaniu każdego szczegółu i starannym opracowaniu ról drugo- i trzecioplanowych. W 1885 r. występował w Warszawie.

pomysły, wlewał w utwory sceniczne, polskie czy włoskie, nowe życie⁵⁵. Vittorio Podesti, z którym współpracował w przygotowaniach do premiery *Cyganerii* Pucciniego w październiku 1898 r., twierdził, że na żadnej scenie europejskiej nie zdarzyło mu się spotkać reżysera tej miary, co Chodakowski⁵⁶.

Jak wspominałam, Młynarski i Chodakowski, przy aprobacie dyrekcji i jej zwierzchników, zgromadzili doskonały zespół śpiewaków polskich, którzy podnieśli wykonania na europejski poziom; ich nazwiska przeszły zresztą do historii światowego teatru muzycznego. Warszawa bowiem regularnie wyluskiwała najzdolniejszych młodych śpiewaków z Galicji Wschodniej. W tamtych rejonach rozdzielili się oni niemal na kamieniu.

W porównaniu z opresyjnym systemem stosowanym wobec opery w okresie władzy Hurki, w 1898 r. i 1899 r. zdarzyło się coś istotnego. Nie musimy tego nazywać odrodzeniem, raczej była to inna aura, efekt zmiany stylu władzy, ale to wystarczyło, by odbiorcy wpadli w euforię. Choć stanowczo zbyt mało się o tym mówi, istotne było również pozyskanie dla polskiej kultury muzycznej pierwszego polskiego dyrygenta klasy europejskiej przed Fitelbergiem⁵⁷. W 1906 r. rozpocznie on karierę w Petersburgu i Moskwie, gdzie konkurencja wśród dyrygentów była bardzo duża, a od 1907 r. zabłyśnie na Wyspach Brytyjskich, z ich jeszcze bardziej nasyconym znakomitościami rynkiem kapelmistrzowskim, prowadząc z powodzeniem i bez kompleksów koncerty London Symphony Orchestra bezpośrednio przed lub po Hansie Richterze, Arturze Nikischu czy Wasiliju Safonowie, a jako szef Scottish Orchestra w Glasgow i w Edynburgu (od 1911 r.) będzie niemal noszony na rękach i obwołany „Emilem Zwycięzcą”.

We wrześniu 1897 r. do Warszawy przyjechał car Mikołaj II z rodziną, witany na dworcu przez grupę ugodowo usposobionych intelektualistów, wśród nich Bolesława Prusa⁵⁸. Był to okres „apogeum politycznych wpływów zwolenników zawarcia ugody z Rosją”, oczekiwania, że „staną się [oni] partnerem w politycznej rozgrywce z caratem”⁵⁹. Nadzieja na autonomię drogą ugody była postawą nierzadką wśród inteligencji i elity intelektualnej. Intensywną propagandę tej idei prowadził wzięty petersburski adwokat, zarazem autor licznych prac o literaturze polskiej, Włodzimierz Spasowicz, który wraz z Erazmem Piltzem założył sztandarowe pismo ugodowców, petersburski *Kraj*, i zamieścił w nim szereg artykułów wstępnych. Aktywność polityczna zwolenników lojalizmu i pogodze-

⁵⁵ Reżyserował także w Rozmaitościach.

⁵⁶ „Odgłosy. Inscenizacja *Cyganerii*”. *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne* 18 (1898) z dn. 8 X nr 41 s. 487.

⁵⁷ Działający w tym czasie jako szef Breslauer Orchesterverein i niekiedy pojawiający się gościnnie na podium Filharmonii Berlińskiej Rafał Maszkowski, ur. we Lwowie w 1838 r., nie zaistniał w polskim życiu muzycznym. Dwuczęściowy esej poświęcono mu w *Musikalisches Wochenblatt* 22 (1891) nr 1 z dn. 31 XII (sic) i 23 (1892) nr 2 z dn. 7 I.

⁵⁸ Według *Czasu* 50 (1897) nr 130 z dn. 10 VI.

⁵⁹ Łukasz Chimiak: op. cit., s. 51.

nia się z zależnością od Rosji była natomiast domeną arystokracji i finansjery. W każdym razie car witany był w Warszawie uroczystie, może nawet ciepło. Podczas jego przejazdu przez miasto grały rozstawione w różnych punktach dosłownie wszystkie istniejące tu orkiestry – od operowej pod dyrekcją Trombiniego, poprzez przeciętną berlińską orkiestrę Karla Maydera, wynajętą na lato do Doliny Szwajcarskiej, orkiestry fabryczne, aż po kapelę Namysłowskiego. Car zamieszkał w pałacu na wodzie w Łazienkach⁶⁰, pobyt umiłał mu m.in. chór „Lutnia” pod dyr. Piotra Maszyńskiego, ulokowany w barce na stawie. 3 IX 1897 r. w Teatrze Wielkim odbyło się przedstawienie galowe dwóch aktów *Lohengrina* Wagnera. Do udziału ściągnięto z Paryża braci Reszke: Jana (Lohengrin) i Edwarda (Król Henryk Ptasznik). Reszkowie śpiewali po francusku⁶¹, chóry – po polsku. Elżą była śpiewaczka rosyjska Olga Olgina-Józefowicz, Telramundem – Józef Chodakowski.

Część uroczystości dworskich odbyła się w Zamku. Stanisław Barcewicz znajdował się wśród zaproszonych do udziału w raucie i koncercie w dawnej siedzibie królów polskich. Zagrał intermezzo z *Violetty* Verdiego i to zapewne wtedy otrzymał od cara pierścień brylantowy, do którego bardzo się przywiązał⁶². Większość wydarzeń tych dni – w tym koncert na zamku, a nawet śpiewy „Lutni” na barce na wodzie – została opisana w powieści-apokryfie pt. *Ugodowcy*, sygnowanej pseudonimem „Wiesław Slavus”, drukowanej na łamach lwowskiego *Dziennika Polskiego* w pierwszej połowie roku 1901 i następnie opublikowanej w wersji książkowej. Muzycy należą tam raczej do tła wizyty i nie mają przypisanych ról politycznych. Głównymi protagonistami są car Mikołaj, książę Imeretyński, jedna czy dwie postaci fikcyjne oraz ugodowiec *pure sang* margrabia Zygmunt Wielopolski (syn Aleksandra)⁶³.

Gdy jesienią 1901 r. rozpocznie występy gościnne w Warszawie Enrico Caruso, zostanie zaproszony wraz z Korolewiczówną, Kruszelnicką i kilkoma innymi solistami opery, tudzież orkiestrą i baletem Teatru Wielkiego do pałacu w Skierniewicach (dawnej rezydencji arcybiskupów gnieźnieńskich), gdzie car przebywał

⁶⁰ Łazienki należały do Romanowów od 1817 r.; nabyli je od spadkobierców Stanisława Augusta Poniatowskiego.

⁶¹ Reszkowie, podobnie jak ogromna większość ówczesnych gwiazd wokalistyki, nie stronili od występów gościnnych w Rosji, ale związani byli głównie z operą w Paryżu.

⁶² Samuel Adalberg (autor znanej *Księgi przysłów, przypowieści i wyrażen przysłowiowych polskich*. Warszawa 1889–94) w liście do Opieńskiego pisze o tym, jak Barcewicz w Berlinie, „na ulicy, niewiedomo gdzie i kiedy zgubił pierścień brylantowy, otrzymany w r. 1895 od cesarza Mikołaja II, gdy ten wówczas był w Warszawie. Pierścień był wart co najmniej około 500 rubli”; zguba zmartwiła niezmiernie towarzyszącego mu w Berlinie Mieczysława Karłowicza, por.: Adolf Chybiński: *Mieczysław Karłowicz (1876–1909). Kronika życia artysty i taternika*. Kraków 1949 s. 159 i 160. Pierścień odnalazł jakiś robotnik z Charlottenburga i oddał go właścicielowi za niewielkim znaleźnem. Data przyjazdu Mikołaja II do Warszawy mylna: nie 1895, lecz 1897.

⁶³ Po śmierci Zygmunta Wielopolskiego autor wspomnienia w lwowskim *Słowie Polskim* 8 (1902) nr 114 z dn. 9 III orzekł, że chociaż zmarły wyznawał, podobnie jak jego ojciec, ideę „zgody Polski z Rosją i zespolenia się z tą ostatnią na zasadzie szerokiej autonomii dla nas”, ostatecznie zadowolili się jedenastomiesięczną prezydenturą Warszawy i „zaszczytami dworskimi”.

z rodziną; jak zazwyczaj, wezwany też został skrzypek Barcewicz. Jako dyrygent pojechał Vittorio Podesti⁶⁴. Natomiast Młynarski był tak zajęty przygotowaniami do zbliżającej się inauguracji Filharmonii Warszawskiej w dniu 5 listopada, że wyjazd do Skierniewic został mu darowany.

Wątpliwy zaszczyt zaproszeń do udziału w widowiskach lub koncertach dworskich nie ominie go jednak: np. na koncert w Spale – gdzie car miał pałącyk myśliwski – 13 XI 1899 r. Imeretyński wysłał go razem z Podestim, Kruszelnicą, Barcewiczem i Aleksandrem Michałowskim. Według Sygietyńskiego, ich udział w koncercie wywołał złośliwe komentarze w Warszawie⁶⁵. Koncerty i widowiska dla cara datowały się od lat trzydziestych i można by wymienić ich wiele, z udziałem najlepszych artystów, jakimi mogła się poszczycić Warszawa. Jest jednak mocno dyskusyjne, czy zasłużyli oni z tego tytułu na miano ugodowców, gdyż „zaproszenia” do popisów przed carem nie były wolne od elementu moralnego przymusu. Wyjazdy organizował zwykle namiestnik, później generał-gubernator, a Aleksander II sam wybierał, co chce usłyszeć czy zobaczyć. W maju 1851 r. dla uświetnienia spotkania Mikołaja I z Fryderykiem Wilhelmem IV kilkakrotnie pokazano w Pomarańczarni, w Teatrze w Łazienkach i w pałacu w Skierniewicach balet *Wesele w Ojcowie*, jak też jeden z aktów opery *Don Pasquale* Donizettiego. „Znakomite osoby do dworów MONARSZYCH [pisownia oryg. – E.Sz.-L.] należące” oglądały również fragment opery *Ernani* Verdiego i *Lunatyczki* Belliniego (akt II). Pod koniec dworskiej fety wzięli w niej udział m.in. Julian Dobrski i Wilhelm Troschel⁶⁶. Z kolei Aleksander II gustował w teatrze dramatycznym i „odwiedzając Warszawę [...] nakazywał zawsze, by zespół «Rozmaitości» zjeżdżał do Skierniewic. [...] wybierał sztuki, w których grali najlepsi ówczesni aktorzy «Rozmaitości» z cenionym przez niego Żółkowskim na czele”. Alojzy Żółkowski za jeden z takich występów otrzymał złoty zegarek z brylantowymi inicjałami. Gwoli prawdy trzeba powiedzieć, że wielu artystów nie obnosiło się z otrzymywanymi po występie klejnotami, zwłaszcza że miały one zawsze insygnia carskie.

Komentarza wymaga często spotykane stwierdzenie, że opera polska zwyciężyła w starciu z włoską. Jej przedstawienia szły kompletami, ale przewaga licz-

⁶⁴ Prezentowany był prawie wyłącznie operowy repertuar włoski: Korolewiczówna śpiewała *Bolero z Nieszporów sycylijskich* Verdiego, Caruso – arię z *Poławiaczy perel* Bizeta, ponadto wykonano antrakt z *Carmen* Bizeta i *Sérénade mélancolique* Czajkowskiego z solistą Barcewiczem. *Gazeta Polska* podała także informację o drugiej wizycie artystów opery w Skierniewicach – 14 listopada; pojechali Kruszelnica, Barcewicz i Battistini (ten po raz pierwszy), zob.: *Gazeta Polska* 41 (1901) nr 310 z dn. 12 XI.

⁶⁵ Mówiono, że Kruszelnica została frejliną dworu, Barcewicz – naczelnikiem powiatu, Michałowski – kuratorem szpitala św. Łazarza, a Młynarski – dyrektorem komory celnej, zob.: *Korespondencja Antoniego Sygietyńskiego i Piotra Chmielowskiego*, op. cit., s. 123, list Sygietyńskiego z 24 XI 1899. Najwidoczniej wiadano, że ojciec Młynarskiego był buchalterem komory celnej w nadgranicznych Kibartach (od 1918 r. Kybartai, Litwa).

⁶⁶ O tych wydarzeniach informował z jednodniowym opóźnieniem lojalistyczny *Dziennik Warszawski*.

bową spektakli opery włoskiej pozostała miazdząca. Zwycięstwo opery polskiej można widzieć w kategoriach moralnych, po drugie artystycznych, po trzecie materialnych (sukces kasowy). W 1901 r. doszło także, w następstwie działania tzw. Komisji gen. Puzyriewskiego (o której dalej), do wydzielenia osobnej polskiej części sezonu (cztery miesiące); był to rezultat m.in. upartych wysiłków Sygietyńskiego. Było już jednak za późno. Około roku 1902 frekwencja na operach polskich zmniejszyła się, co stało się jednym z powodów odejścia z Teatru Wielkiego Emila Młynarskiego. Przyczyn spadku poparcia publiczności dla oper polskich było zapewne wiele, wśród nich fakt, że ich repertuar był ograniczony i mocno już ograny. Nie pokuszę się o stwierdzenie, jak dalece zaawansowany był wówczas proces indyferentyzmu publiczności wobec języka słyszanego ze sceny.

Debiut Młynarskiego

Co robił i gdzie się podziewał w roku 1897 Młynarski? Mieszkał przy ul. Sadowej w Odessie, gdzie poza oficjalnymi godzinami lekcyjnymi w Szkole Muzycznej Cesarskiego Towarzystwa Muzycznego dawał dodatkowe lekcje dwójce swych wybitnie utalentowanych uczniów: Pawlikowi Kahanowi (później Kochańskiemu) i Lei Luboszy. Oprócz tego w szkole muzycznej założył kwartet smyczkowy, pokazywał się też na estradzie jako solista. Od dwóch lat był szczęśliwie żonaty z Anną z Hryncewiczów, miał już niespełna roczną córeczkę Wandę. Wśród niewielu znanych mi szczegółów biograficznych z tego okresu jest wyjazd do Londynu⁶⁷, do firmy Hills&Sons, specjalizującej się w sprzedaży i konserwacji zabytkowych skrzypiec włoskich, gdzie zamienił swego pierwszego, kupionego tam w 1890 r. Stradivariusa (model zw. „Goetz”) na inny instrument tego samego lutnika, pochodzący z roku 1718⁶⁸; o okolicznościach zakupu pierwszego Stradivariusa pisze w swych wspomnieniach Eugeniusz Romer, twierdząc, że Młynarskiemu dopomógł w sfinansowaniu tej transakcji jego przyjaciel i akompaniator Michał Józefowicz – uczeń Karla van Arka w Konserwatorium Petersburskim, następnie pedagog, kompozytor i dyrygent w nadbałtyckiej Lipawie⁶⁹.

⁶⁷ Nie pierwszy. W 1890 r. próbował w stolicy Anglii zaistnieć jako skrzypek-wirtuoz.

⁶⁸ Firma Hills&Sons odnotowała w swych księgach handlowych fakt zamiany pierwszego instrumentu: „Apr. 97, Exch^{dr}”. Odpisał tę informację Bronisław Młynarski, starszy syn dyrygenta, z adnotacją: „Dane powyższe otrzymałem osobiście w Firmie Hills&Sons w Londynie, w listopadzie 1966 roku”. Dokument zach. w Bibliotece Narodowej, akc. 17040.

⁶⁹ Zob.: Eugeniusz Romer: *Z dziejów Polaków na Litwie. Wspomnienia 1871–1939*. Warszawa 2014 s. 63. O Michale Józefowiczu pisze w osobnym rozdziale Marek Głuszko („Polacy w życiu artystycznym Lipawy. Część I: Okres 1864–1918. Muzyka”, www.polonika.lv/polacy-w-zyciu-artystycznym-lipawy/#more-2438, dostęp: 15 VII 2015, s. 2). Wyrażam wdzięczność autorowi za udostępnienie mi tej pracy zanim została opublikowana, jak również za szereg informacji udzielonych mi drogą mailową. Według jego ustaleń Józefowicz pochodził z Dowgirdowa na Kowieńszczyźnie, z Młynarskim współpracował jako pianista od 1891 roku. W 1895 r. po ślubie

W Odessie Młynarski mieszkał już trzeci rok z rządu, na wilegiaturę jeździł do swego ukochanego Iłgowa, gdzie spędzali z żoną Anną miodowe lata. Trudno przypuścić, by w 1897 r. nie obserwował rozwoju sytuacji w Warszawie po in-tronizacji Mikołaja II. Już wówczas mogła w nim dojrzywać myśl wykorzystania znajomości z Oboleńskim i podjęcia życiowej decyzji.

Wiadomo, że Młynarski był obecny na jednym z pierwszych przedstawień *Goplany* i że jego pobyt w Warszawie nie trwał długo: szykował się do występu w Odessie 24 lutego⁷⁰. *Gazeta Warszawska* odnotowała, że poznanie *Goplany* było wyłącznym celem jego przyjazdu⁷¹, z kolei według petersburskiego *Kraju* „kompozytor chwilowo bawił w Warszawie” w poszukiwaniu librecisty do swej opery według *Quo vadis Sienkiewicza*⁷². Wszystko to mogło być zasłoną dymną prawdziwego powodu przyjazdu Młynarskiego do Warszawy i prawdopodobnie oznaczało, że nie miał pewności, czy i kiedy zostanie przyjęty przez księcia Oboleńskiego, a tym mniej – czy wicegubernator zgodzi się, by Młynarski, znany mu dotąd jako skrzypek, spróbował swych sił w nowej roli dyrygenta⁷³. W każdym razie o tak śmiałych planach, a przy tym tak luźnych i niepewnych, nie mógł poinformować prasy.

Tymczasem opera Żeleńskiego z Janiną Korolewiczówną w roli tytułowej i Aleksandrem Myszugą jako Kirkorem (choć jeszcze bez Kruszelnickiej w roli Balladyny), ściągała do Warszawy całe wycieczki. Sygietyński bywał na przedstawieniach *Goplany* wielokrotnie. Ocenivszy ją jako dzieło o nieprzemijającej wartości, w serii esejów publikowanych na łamach *Kuriera Warszawskiego* „szczepił [*Goplane*] w mózgach słuchaczy”, analizował gruntownie sam utwór i jego re-

z Marią Piłsudską zamieszkał w Lipawie (gdzie osiedliła się już wcześniej rodzina Młynarskich po przeprowadzce z Kibart). Okres I wojny światowej spędził w Niemczech, następnie osiadł w Wilnie, gdzie zginął w 1941 r. w czasie bombardowania. Jak stwierdziłam na podstawie jego listów do Młynarskiego, prowadził w Lipawie jakieś interesy ze starszymi braćmi Emila. Józefowicz towarzyszył Młynarskiemu jako pianista w podróżach artystycznych na Litwie i na Ukrainie. Na występach w Niemczech (1891–93), nie wiem jednak, czy na wszystkich, Młynarski grywał z Moritzem Mayerem-Mahrem. Zdaniem M. Głuszki, Józefowicz mógł wyłożyć na zakup Stradivariusu dla Młynarskiego pieniądze uzyskane ze sprzedaży rodzinnego majątku; zapewne była to pożyczka, którą Młynarski następnie spłacił.

⁷⁰ Że koncert ten odbył się, świadczy notka St. Lubicza pt. „Odesa [sic], 24 lutego” w tygodniku *Kraj* 17 (1898) nr 10 z 7/19 III: „[...] Rozpoczął go mieszkaniec Odessy Gustaw Frieman; na tym samym koncercie wystąpił po Friemanie Emil Młynarski z akompaniamentem panny Boguckiej [...]”. Imię Boguckiej nie podane. Nie identyczna z H. Bogucką, która akompaniowała Młynarskiemu m.in. 30 VI 1883 r. w Lipawie. H. Bogucka była pedagogiem i muzykiem lipawskiej filharmonii, zob.: Marek Głuszko: op. cit.

⁷¹ *Gazeta Warszawska* 105 (1898) nr 19 z dn. 21 I s. 3. Skan notatki w tym dzienniku zawdzięczam Grzegorzowi Zieziuli.

⁷² *Kraj* 17 (1898) nr 4 z 24 I/5 II s. 26: autor notki, określając Młynarskiego jako kompozytora, być może wiedział coś na temat jego kilku pierwszych opusów. Dodał, że praca nad operą, która miała nosić tytuł *Ligia*, trwa już dwa lata. Jako autor libretta Młynarski wybrał podczas pobytu w Warszawie Kazimierza Łaskowskiego, współpracownika *Kuriera Polskiego*.

⁷³ Można także przypuszczać, że wbrew temu, co powiedział w kilkadziesiąt lat później Stanisławowi Gołachowskiemu Grzegorz Fitelberg (patrz przyp. 4), nie został do Warszawy sprowadzony ani przez ks. Imeretyńskiego, ani przez ks. Oboleńskiego, lecz przyjechał z własnej inicjatywy.

alizację⁷⁴. 6 II 1898 r. pisał do Piotra Chmielowskiego: „13-ste już przedstawienie *Goplany* jest pełne (1165 osób), a na Włochach, prócz Żydów na galerii i paradyzie nikt nie bywa”⁷⁵.

22 II 1898 r. Trombini poprowadził w Salach Redutowych koncert symfoniczny z udziałem Pabla Sarasatego; na drugim koncercie z udziałem „hiszpańskiego diabła”, 26 lutego, orkiestrą dyrygował Barcewicz. 23 III 1898 r. *Kurier Warszawski* informował: „Niedyspozycja p. Trombiniego przedłuża się. *Goplaną* zapowiedzianą na sobotę [26 III] dyrygować ma S. Barcewicz”.

Zapewne z powodu choroby Trombiniego i konieczności zaradzenia związanemu z tym kryzysowi w operze, 22 marca powrócił z Petersburga do Warszawy książę Oboleński. I chyba dopiero teraz Młynarski wybrał się w podróż do Warszawy po raz wtóry, a przyjechawszy zdołał uzyskać spotkanie z wicegubernatorem. Dalej już sprawy potoczyły się szybko, być może tak, jak to przedstawił autor sylwetki Młynarskiego w *The Musical Times*. Partytura *Carmen* Bizeta była Młynarskiemu doskonale znana, ale tylko z pozycji muzyka orkiestrowego. Mimo to próba powiodła się znakomicie, co dowodnie świadczyło o jego wrodzonym talencie kapelmistrzowskim. Zauważył to Oboleński i 29 III 1899 r. za jego sprawą Młynarski doczekał się swego debiutu przy pulpicie opery warszawskiej, a, jak sam twierdził⁷⁶, już następnego dnia podpisał trzyletni kontrakt z Warszawskimi Teatrami Rządowymi.

Opuszczając w 1898 r. Odessę, Młynarski zabrał ze sobą Pawlika Kahana, uzyskawszy zgodę jego rodziców. Wyrwał go ze środowiska odeskiej biedy, zapewnił dalszą edukację muzyczną i ogólną. Oderwanie od rodziny i od wiary ojców było wówczas często ceną, jaką dziecko ubogich żydowskich rodziców płaciło za możliwość zrobienia europejskiej kariery, a w przypadku Żydów rosyjskich – za pozwolenie zamieszkania poza strefą osiedlenia⁷⁷. Chłopiec

⁷⁴ *Kurier Warszawski* 78 (1898); cztery pierwsze eseje (nr 7 z dn. 7 I, nr 8 z dn. 8 I, nr 10 z dn. 10 I i nr 11 z dn. 11 I) noszą tytuł „*Goplana*. Opera fantastyczna Władysława Żeleńskiego ze słowami Ludomiła Germana”; odcinek w numerze 12 z 12 I – „Dokończenie”; w numerze 17 z 17 I: „Wykonanie *Goplany*”; w numerze 30 z 30 I: „Partie solowe w *Goplanie*”; zaś odcinek w numerze 74 z 15 III jest zatytułowany: „*Goplana*. (Bezimienni współdziałacze)”.

⁷⁵ *Korespondencja Antoniego Sygietyńskiego i Piotra Chmielowskiego*, op. cit., s. 59–60, list z 6 I 1898. Prawdopodobnie chodzi o biedniejszą warstwę Żydów. Sygietyński nie był wolny od antysemityzmu.

⁷⁶ „Emil Młynarski”. *The Musical Times*, op. cit. (zob. przyp. 5).

⁷⁷ Druga utalentowana uczennica Młynarskiego, Lea Luboszyz (Luboschutz), ur. w 1887 r. w Odessie, po wyjeździe Młynarskiego kontynuowała studia w konserwatorium w Moskwie. 17 XI 1903 r. wystąpiła w Filharmonii Warszawskiej pod dyr. Młynarskiego (wymógł na niej, by na afiszu figurowała jako Izabella Luboszyzówna – o czym napomknęła w swym wspomnieniu o dyrygencie; maszynopis w języku angielskim, w zbiorach WTM, bez sygn.). Zrobiła błyskotliwą karierę na Zachodzie, zwłaszcza w Stanach Zjednoczonych, występując z najlepszymi orkiestrami oraz na tzw. podwójnych recitalach, m.in. z Józefem Hofmanem. Została profesorem w Curtis Institute of Music w Filadelfii, gdzie prawdopodobnie spotkała się w 1929 r. z Emilem Młynarskim, który podjął pracę w tej samej uczelni jako profesor dyrygentury. W 1896 r. w Odessie Młynarski zetknął się także z „cudownym dzieckiem” Miszą Elmanem (ur. w 1891 r. w okolicach Kijowa): w 1896 r. przewodniczył komisji egzaminującej kandydatów i spowodował przyjęcie do szkoły pięcioletniego malca, zob: „Mischa Elman”. *The Musical Times* 49 (1908) z dn. 1 I, s. 9–11. Prawdopodobnie nie

jednak Rosji nie znośli, nie chciał, by tam odbył się jego debiut jako względnie dojrzałego już skrzypka, tj. po odbyciu kursu mistrzowskiego w konserwatorium w Brukseli, a potem uchylał się np. od propozycji letnich koncertów w Pawłowsku; dopiero po wybuchu I wojny, gdy znalazł się w Rosji jako uchodźca z Litwy⁷⁸, zmuszony był podjąć pracę w Piotrogradzie. Jako dziecko został ochrzczony w obrządku katolickim w Iłgowie lub Warszawie i prawdopodobnie jego wychowaniem zajmowały się na co dzień głównie Anna Młynarska i jej matka, Alina Hryncewiczowa, co on odplaci szczególnym do nich przywiązaniem. Młynarski, dążąc do asymilacji chłopca w społeczeństwie polskim, nie posłał go do szkoły, gdyż musiałaby to być szkoła rosyjska: jako urodzony w Rosji⁷⁹ i legitymujący się rosyjskim paszportem, Paweł nie miał praw przysługujących mieszkańcom Królestwa Polskiego. Na podstawie jego listów można wywnioskować, że w domu u Młynarskich dość skutecznie wpojono mu znajomość języka i podstaw literatury polskiej, a także język francuski⁸⁰. Trzeba dodać, że Paweł – zwany w rodzinie Młynarskich Polem – podtrzymywał kontakty z rodziną biologiczną, w 1906 r. przeniósł ją z niebezpiecznej dla Żydów Odessy (miejsca wielu okrutnych pogromów) do Lipska i wspierał finansowo, wysyłając jej nawet część swojego stypendium⁸¹.

Nieścista jest informacja, że Młynarski zajął „wakujące miejsce” po Cesare Trombinim, który, choć chory, latem 1898 r. pracował jeszcze nad przygotowaniem następnego sezonu. Jako Polak mógł jedynie dostać stanowisko kapelmistrza opery polskiej⁸². Jak już wspominałam, księżę Imeretyński, zwierzchnik Oboleńskiego, musiał tę decyzję zatwierdzić: za tak istotne zmiany na stanowiskach w Teatrze Wielkim odpowiadał przed Petersburgiem.

Po pomyślnym starcie Młynarski został przyjęty do pracy w Teatrze Wielkim. Słabą stroną tego rozwiązania były jego koszty społeczne, tj. realna możliwość utraty opinii w patriotycznie i rusofobicznie nastawionych kręgach inteligencji warszawskiej. Ze znaczną dozą prawdopodobieństwa można przyjąć, że wieść o kulisach kontraktu Młynarskiego z Teatrem Wielkim rozeszła się po Warszawie z maksymalną szybkością, na jaką stać było pocztę pantoflową: próba *Carmen*

jest przypadkiem, że sławny już w roku 1907 Elman zapraszał go parokrotnie jako dyrygenta swych koncertów w Wielkiej Brytanii, gdzie Młynarski dopiero wyrabiał sobie pozycję.

⁷⁸ We wrześniu 1914 r. uciekł z Iłgowa na wschód wraz z żoną Zofią z Konów oraz całą rodziną Młynarskich. Exodus licznych rodzin ziemiańskich z Litwy zorganizowała Teresa z Dowgiłłów Zanowa.

⁷⁹ Ta część Ukrainy, z której pochodził, należała do Cesarstwa.

⁸⁰ Aczkolwiek jego listy roją się od błędów ortograficznych; prawdopodobnie był dyslektykiem.

⁸¹ Zebranego wśród miłośników muzyki w Warszawie (z inicjatywy i nie bez udziału Młynarskiego) na kurs mistrzowski, planowany początkowo w konserwatorium w Paryżu; po nieprzyjęciu go do tej uczelni z powodu przekroczenia granicy wieku, Kochański pojechał do Brukseli i pod kierunkiem Césara Thomsona pracował nad techniką i nowym repertuarem przez kilka miesięcy w 1903 roku.

⁸² Opery *Carmen* już więcej nie prowadził; na miejsce Trombiniego zaangażowany został Włoch Vittorio Podesti.

w obecności księcia Oboleńskiego miała však wielu świadków, wśród nich – Grzegorza Fitelberga, który wówczas zasiadał w grupie skrzypiec orkiestry operowej. Istnieje też prawdopodobieństwo, że w rozmowie z Młynarskim Oboleński mógł też objawić pewną zażyłość z młodym Polakiem. Tajemnicą pozostaje język rozmowy – jedno z ówczesnych kryteriów oceny, czy dany osobnik jest patriotą, czy rusofilem i ugodowcem; nawet uchodząca za ugodową arystokracja rozmawiała na spotkaniach z carem po francusku⁸³. A jednak Młynarski jako nowy dyrygent w Teatrze Wielkim powitany został przez słuchaczy i krytyków radośnie, co uprawnia mnie do przypuszczenia, że późniejszy spadek jego notowań w opinii części środowiska muzycznego miał być może inne niż przypisywana mu ugodowość przyczyny. Na razie zbierał prawie same przychylnie, a nawet entuzjastyczne recenzje. Kredyt zaufania i sympatii zostaną mu cofnięte później.

Istnieje kilka opisów debiutu Młynarskiego. Pierwszeństwo oddajemy Janinie Korolewiczównie:

„Miał szaloną tremę. Przed pierwszą próbą⁸⁴ chodził do wszystkich artystów z prośbą, ażeby zechcieli osobno przejść z nim partię, chciał się bowiem zaznajomić i oswoić z ich interpretacją. Ja śpiewałam Micaële. [...] Młynarski zachwycał się moim głosem. Kilkrotnie przed swoim debiutem przychodził do mnie, ażeby uzgodnić interpretację. [...] Debiut jego wypadł pomyślnie, ale tremę miał taką, że oczekiwał potem. Po każdym akcie zmieniał kołnierzyki przy frakowej koszuli, bo dosłownie można je było wyjąć”⁸⁵.

Według tego, co zapamiętał i przekazał dziennikarzowi *The Musical Times* Młynarski, przyszło mu zmagać się z poważnymi przeciwnościami, m.in. dlatego, że wykonawczynie roli tytułowej (Eugenia Strassernówna) nie pofatygowała się na próbę z nowym dyrygentem. W rezultacie w akcie II doszło niemal do katastrofy. Carmen rozeszła się z orkiestrą, trąbki za sceną grały w swoim własnym tempie. Groził chaos. Młynarski zdecydował się zignorować tę panią i zgrać orkiestrę z trąbkami, co uratowało sytuację⁸⁶.

Antoni Sygietyński nie przeoczył nieprzeciętnych predyspozycji Młynarskiego. Warto przytoczyć większy fragment jego recenzji:

⁸³ Wylał się z tej zasady uchodzący za renegata ks. Maciej Radziwiłł-ojciec, rzecznik „deputacji”, zaproszonej lub przybyłej z własnej woli do pałacu w Skierniewicach. Tak o tym pisał *Kurier Lwowski*: „pojechała teraz do Skierniewic magnateria polska [...] i padła plackiem przed carem, a dla zamanifestowania carsko-rosyjskiej lojalności, rzecznik deputacji ks. Maciej Radziwiłł wypowiedział mowę w języku rosyjskim. Dotychczas w takich razach mówiono po francusku”, zob.: „Ugodowcy u cara”. *Kurier Lwowski* 19 (1901) nr 315 z dn. 13 XI.

⁸⁴ Informacja Młynarskiego o jednej tylko próbie udokumentowana jest przez większość recenzentów przedstawienia.

⁸⁵ Janina Korolewicz-Waydowa: op. cit., s. 44–45.

⁸⁶ „The primadonna did not think it worthwhile to attend rehearsal of such a familiar work [...]. The first Act went smoothly enough, but in the second Act there was nearly a catastrophe. Carmen ran away from the band, and the trumpets on the stage were playing their own time. Chaos threatened, but Młynarski decided to keep the trumpets and the orchestra together and to ignore the lady”, zob.: *The Musical Times* 56 (1915) z dn. 1 V s. 267.

„Wczorajsze przedstawienie *Carmeny*, mimo pustki w sali, mogłoby należeć do najświetniejszych na naszej scenie. Przyczyną tej nagłej przemiany była pałeczka p. Emila Młynarskiego, który wczoraj po raz pierwszy zasiadł przy pulpicie dyrektorskim. Pan Młynarski posiada temperament, wrażliwość artystyczną, poczucie psychologii i energię kierownika, który wolę swoją umie przekazywać otoczeniu. Nie można powiedzieć, aby p. Młynarski był wzorem skończonym dyrektora opery; brak mu jeszcze spokoju w ruchach. Bądź co bądź jednak jest to dyrektor z temperamentu, żywy, może nawet zbyt ognisty, czuły na najdrobniejsze ruchy całego otoczenia, a więc solistów, chórów, orkiestry, przytomny w dobrej i złej przygodzie, wreszcie śmiały zarówno w zapoczątkowaniu myśli, jak i we wprowadzeniu jej w czyn. Wprawdzie w akcie drugim trąbki skrewiły za sceną, ale to już nie z winy dyrektora; wprawdzie w akcie trzecim orkiestra zachwiała się w akompaniamencie, ale to już wina p. Grąbczewskiego, który, również za sceną, pozwolił sobie na antymuzykalną zmianę tempa. Poza tem opera od początku do końca szła świetnie, zwłaszcza w momentach zbiorowych. Nie było ani jednego zespołu puszczonego samopas. Pan Młynarski każdej grupie, każdemu soliście dawał znaki zawczasu i tym sposobem nie tylko całość trzymał w korbach, ale nadto partje pojedyncze indywidualizował wybornie. Co do zmian w tempie i odcieniach dynamicznych, to te świadczyły o wysokim poczuciu artystycznym i psychologicznym p. Młynarskiego. Kwintet w akcie drugim (panie Strassernówna, Skulska i D’Orio oraz pp. Morlacchi i Kwieciński) tylko w tak szybkim tempie jest zrozumiały, bo psychologicznie usprawiedliwiony. Finał zaś aktu trzeciego wywołał ogromne wrażenie dzięki charakterowi marsza triumfalnego, z którym czuć było rozmach w śpiewie i energię w rytmie, obok świetnie zastosowanej dynamiki crescendo. Co do subtelności w prowadzeniu orkiestry samej, najlepszym dowodem była przygrywka do aktu czwartego, wykonana na żądanie publiczności dwukrotnie. Słowem, p. Młynarski jest dyrektorem z temperamentu, który umie podniecać masy, i dyrektorem z poczucia artystycznego, który potrafi nadać charakter subtelny utworowi muzycznemu, nawet w warunkach dla siebie mniej przyjaznych. Nie należy bowiem zapominać, że pan Młynarski dokonał tych zmian po jednej próbie i to właśnie o istotnym jego talencie dyrektorskim najlepiej świadczy⁸⁷.

Jeszcze zanim Młynarski rozpocznie swój pierwszy sezon w operze warszawskiej jesienią 1898 r., Sygietyński opublikuje wspomniane już studium pt. „Kapelmistrz doskonały”⁸⁸. Nie ma tam wzmianki o Młynarskim, którego debiut wywarł na Sygietyńskim tak duże wrażenie (na to krytyk miał zbyt mało materiału), ale szereg jego cech osobowościowych, wskazanych w recenzji z wykonania *Carmen* 29 III 1898 r., w tym „talent odrębny przywodzenia ludziom”, narzucania im swojej woli muzycznej, wrodzona energia i dyspozycje psychologiczne i artystyczne – zostały w artykule wymienione jako warunki niezbędne dla tytułowego kapelmistrza doskonałego.

Zdanie Sygietyńskiego podzielało wielu recenzentów, na przykład felietonista i redaktor *Przeglądu Tygodniowego* Adam Wiślicki, choć programowo odcinał się od emfazy „kurierkowej”⁸⁹. Michał Marian Biernacki w *Echu Muzycznym, Teatralnym i Artystycznym*⁹⁰ pod koniec recenzji zgłosił postulat: „Miejsce kapelmistrza powinien by on zająć koniecznie”. Jeszcze dalej poszedł niepodpisany krytyk muzyczny *Gazety Warszawskiej*:

⁸⁷ Antoni Sygietyński: „Z muzyki. Występ p. Młynarskiego”. *Kurier Warszawski* 78 (1898) nr 89 z dn. 30 III.

⁸⁸ Antoni Sygietyński: „Kapelmistrz doskonały”. *Kurier Warszawski* 78 (1898) nr 133 i 134 z dn. 15 i 16 V.

⁸⁹ *Przegląd Tygodniowy* 33 (1898) nr 14 z dn. 2 IV, zob. rubryka „Echa warszawskie XIV” s. 166.

⁹⁰ Michał Marian Biernacki: „Przegląd muzyczny. [...] Pp. Czelański i Młynarski”. *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne* 15 (1898) nr 14 z dn. 2 IV s. 162.

„Przedłużająca się choroba pierwszego kapelmistrza naszej opery p. Trombiniego oraz kończący się niezadługo kontrakt z p. Spetrino, zmuszają dyrekcję teatrów do zaangażowania nowego kapelmistrza operowego. Jednym z kandydatów na to stanowisko jest rodak nasz p. Emil Młynarski [...] Życzyć należy, aby teatr nasz nie szukał «obcych bogów», lecz skorzystał z nadarzonej sposobności i powierzył p. Młynarskiemu wakujące po p. Spetrino stanowisko»⁹¹.

Wejście Młynarskiego na podium w Teatrze Wielkim było mocne. Musiał się tylko pożegnać z nadzieją, że zostanie następcą Trombiniego – jeśli ją żywił. Dal-
sze prowadzenie *Carmen* przejął drugi dyrygent opery Francesco Spetrino.

Powołanie Emila Młynarskiego na stanowisko kapelmistrza opery warszawskiej dokonało się na trzy i pół miesiąca przed śmiercią Trombiniego. Dyrygent włoski zmarł w Mediolanie 15 VIII 1898 r. w wieku pięćdziesięciu dziewięciu lat. „Podczas ostatniego urlopu w Wenecji miał ze sobą partytury *Cyganerii* i *Hrabiny*” – podało *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne*⁹². Zwolnione stanowisko pierwszego dyrygenta i dyrektora opery w Teatrze Wielkim objął Vittorio Podesti, nie rezygnując z funkcji dyrygenta opery włoskiej w Petersburgu.

Pod koniec sierpnia Młynarskiego wezwano pilnie z Iłgowa do Warszawy. Podesti przyjechał ze stolicy nad Nową prawie równocześnie z nim, by wspólnie z Chodakowskim przygotować premierę *Cyganerii* Pucciniego, w języku oryginalnym, ale z obsadą częściowo polską. Do końca października 1898 r. Młynarski, będąc w Warszawie, mieszkał w Hotelu Europejskim; pod koniec października tego roku w „Przewodniku adresowym” *Echa Muzycznego, Teatralnego i Artystycznego* figuruje już jego nowy adres: Krakowskie Przedmieście 60; był to dom naprzeciwko skweru, na którym w grudniu 1898 r. odsłonięty zostanie pomnik Mickiewicza.

Scheda po Trombinim. Próba ożywienia sceny polskiej

W 1898 r. Młynarskiemu działa się dobrze pod każdym względem. Został przyjęty przez środowisko warszawskie⁹³. W sierpniu 1898 r. otrzymał nagrodę na konkursie kompozytorskim I.J. Paderewskiego w Lipsku; w kategorii koncertów na instrument solowy z orkiestrą jury pod przewodnictwem Artura Nikischa nagrodziło ex aequo *Koncert skrzypcowy* op. 11 Młynarskiego⁹⁴ oraz *II Koncert fortepianowy*

⁹¹ „Muzyka”. *Gazeta Warszawska* 75 (1898) nr 86 z dn. 31 III.

⁹² Al[eksander] R[a]jchman]: „Ś.P. Cezar Trombini”. *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne* 15 (1898) nr 34 z dn. 20 VIII s. 397–398.

⁹³ Jego protektor niedługo będzie zresztą musiał ustąpić ze stanowiska w Warszawie po zatargu z księciem Imeretyńskim, podobno z powodu podjętej pod jego nieobecność decyzji, zob.: Łukasz Chimiak op. cit., s. 131–132. Autor nie podaje, jaka to była decyzja. Na początku czerwca 1899 r. Oboleński powrócił do Rosji, na jego miejsce car mianował gubernatora radomskiego Podgorodnikowa.

⁹⁴ Był to *I Koncert skrzypcowy d-moll*. Zgłaszając go, podał jeszcze swój odeski adres przy ul. Sadowej.

Henryka Melcera; kompozytorzy ci podzielili między sobą sumę 500 rubli. Taką sumę do podziału otrzymali w kategorii muzyki kameralnej uczniowie Zygmunta Noskowskiego – Wojciech Gawroński (za kwartet smyczkowy) i Grzegorz Fitelberg (za sonatę skrzypcową)⁹⁵. W tym czasie wysokie były też zarobki Młynarskiego w Teatrze Wielkim: otrzymał od razu 4000 rubli rocznie, tyle samo, ile po wielu latach pracy zarabiał „kierownik opery” Józef Chodakowski.

Wejście w środowisko patriotycznej rodziny Hryniewiczów musiało wpłynąć odświeżająco na jego związki z polskością po latach pobytu w Rosji, w zgermanizowanej Lipawie i wreszcie w samych Niemczech. W okresie, gdy kształtowała się jego osobowość artystyczna, pozostawał pod przemożnym wpływem wielkich postaci muzyki rosyjskiej przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, a potem także i niemieckich, z którymi musiał się zetknąć, mieszkając w Niemczech w okresie 1891–93. Małżeństwo oznaczało także duży awans społeczny: syn herbowego lecz zdeklasowanego szlachcica i niemieckiej guwernantki wszedł do zamożnej rodziny ziemiańskiej spokrewnionej i skoligaconej z tak znakomitymi rodami litewskimi, jak Zanowie, Komarowie i Potoccy⁹⁶. Administrowaniem majątku w Iłgowie zajmował się Tomasz Zan⁹⁷, mieszkający w Poniemuniu (Ponimóniu), stosunkowo blisko Iłgowa. Ale po jego ożenku z Teresą Dowgiałłówną w 1903 r. („ciocią Teresą”, jak ją nazywały dzieci Młynarskich), właściciele Iłgowa umowę z Zanem rozwiązali. Gospodarstwo sprzedawało plony i było oczywiście samowystarczalne pod względem wyżywienia nie tylko licznych mieszkańców, ale i coraz liczniejszych gości, dla których zostanie zbudowany specjalny pawilon, zwany „Nowinką”.

W Warszawie przypadająca na Młynarskiego część artystycznej schedy po poprzednikach – Trombinim i Barcewiczu – obejmowała przejęcie *Halki Moniuszki* i *Goplany Żeleńskiego*⁹⁸, w dalszej zaś kolejności – wznowienie *Hrabiny Moniuszki* w nowej inscenizacji i obsadzie. Szczęście mu sprzyjało, gdyż miał w zespole grupę doskonałych śpiewaków⁹⁹, w tym przede wszystkim zjawiskową Salomeę Kruszelnicką i Janinę Korolewiczównę, która debiutowała jeszcze za czasów Trombiniego, w 1897 roku. Dwie primadonny podzieliły między siebie repertuar sopranowy: Ko-

⁹⁵ Po ogłoszeniu werdyktu Antoni Miller nadesłał z Wilna antysemicką interpelację do redakcji *Echa Muzycznego, Teatralnego i Artystycznego* (15 (1898) nr 40 z dn. 1 X s. 476), dopytując się, „dlaczego p. Fitelberg otrzymał nagrodę na Konkursie Paderewskiego”.

⁹⁶ Matka Aliny z Rymkiewiczów Hryniewiczowej i „babci Jadwigi [Zanowej?]” były siostrami. Matką Teresy z Dowgiałłów Zanowej była Idalia Potocka z Rymanowa, zob.: Wojciech Wiśniewski: *Pani na Bereźnikach. Rozmowy z Heleną z Zanów Stankiewiczową*. Warszawa 2003 s. 29, 36.

⁹⁷ Potomek w linii prostej Tomasza Zana „Promienistego”.

⁹⁸ *Goplana* pod dyrekcją Barcewicza była wprawdzie ciągle na afiszu, ale pierwsze jej wykonanie pod Młynarskim uznano za wznowienie.

⁹⁹ W sezonie 1898/99 obok Kruszelnickiej przybyli Michalina Frenklówna, Mikołaj Lewicki i Ostrowski, ubyli – Eugenia Strassernówna i Aleksander Myszuga; dokładny wykaz wszystkich solistów obu scen zob.: Anna Wypych-Gawrońska: *Warszawski teatr operowy i operetkowy*, op. cit., s. 194. Jak już pisałam, Kruszelnicka była Rusinką. Również Myszuga pochodził z Ukrainy, był unitą, deklarował się jednak – i to publicznie – jako Polak, co kosztowało go paroletnią utratę kontraktu z operą warszawską.

rolewiczówna objęła wszystkie role koloraturowe i liryczne, Kruszelnicka – partie sopranu dramatycznego. Próby *Hrabiny*, z Kruszelnicką w roli tytułowej, rozpoczęły się 7 IX 1898 roku.

Młynarski liczył, że od *Hrabiny* właśnie rozpocznie swój pierwszy sezon w Teatrze Wielkim i przez większość miesięcy letnich pracował w Iłgowie nad partyturą Moniuszkowską¹⁰⁰. Zanim jednak doszło do wznowienia tej opery – 6 X 1898 r. Młynarski przejął od Barcewicza prowadzenie *Halki* Moniuszki: w starej inscenizacji, ale z Kruszelnicką w roli tytułowej przedstawienie skazane było na sukces. Tylko Aleksandra Myszugi – a miał on opinię najlepszego Jontka od czasów Juliana Dobrskiego – zabrakło; jak pisała prasa, śpiewak nie odnowił warszawskiego kontraktu. Korzystne zmiany w *Halce* pod Młynarskim zauważyli Michał Marian Biernacki na łamach *Echa Muzycznego, Teatralnego i Artystycznego*, Adam Wiślicki w *Przeglądzie Tygodniowym*, oraz podpisany inicjałami St.P. sprawozdawca *Gazety Polskiej*. Wiślicki, choć był tylko melomanem-amatorem, doskonale wyczuwał nastroje opinii i zachwycił się: „Dawno nie pamiętamy tak dobrze wykonanej *Halki*, jak to obecnie pod dyrekcją p. Młynarskiego ma miejsce [...]. Polonez i mazur pod świeżą pałeczką przemieniły się do niepoznania”¹⁰¹. Z kolei korespondent lwowskich *Wiadomości Artystycznych* Feliks Starczewski zauważył, iż Młynarski dyrygował „z wielką werwą, a przy tym nadał wszystkim numerom opery tempa właściwe”. I konkludował: „Pan Młynarski zapowiada się na przyszłość jako wyborny kapelmistrz”¹⁰².

„Sala teatru Wielkiego była prawie pełna – pisał Antoni Sygietyński – brakło zaledwie kilku łóż parterowych i pierwszego piętra oraz kilkunastu krzeseł. Publiczność doborowa, odświętna, jak na premierach, więc usposobiona chłodno, oczekiwała czegoś nadzwyczajnego. Przy pulpicie dyrektorskim zasiadł po raz pierwszy p. Młynarski. Orkiestra, zelektryzowana temperamentem mistrza, zachowywała się dzielnie. Uwertura – rzecz niezwykła – zyskała poklask publiczności. Lecz i na tem koniec przemiany ogólnej. Wprawdzie chóry i balet wystąpiły w nowych strojach, lecz zarówno polonezowi, jak i mazurowi zbywało na cechach tańca polskiego: kilka par z korowodu tanecznego drygało w takt poloneza i kilka innych par z tegoż korowodu skakało bez taktu w mazurze; oto wszystko i jak zawsze. [...] [o Kruszelnickiej:] O jej grze w roli *Halki* można by napisać całe studium; lecz przedtem należałoby napisać dużą rozprawę o poziomie wykonywania u nas dzieł Moniuszki w ogóle, a *Halki* w szczególności”¹⁰³.

Niewiele później w *Kurierze* ukazał się artykuł Sygietyńskiego „*Halka* jaką jest i jaką być powinna”. Autor poddał ostrej krytyce wszystkie elementy widowi-

¹⁰⁰ „Mam nabita głowę *Hrabina*, jestem w niej formalnie zakochany! Podesti rozpoczyna sezon *Cyganerią* Pucciniego, a potem zaraz ja mam wyprowadzić *Hrabina* na wielką scenę”, zob.: Aria: „Z sylwetek teatralnych” [wywiad z Emilem Młynarskim]. *Kraj* 17 (1898) nr 40 z dn. 1/13 X s. 15–16. W maju 1898 r. był jeszcze w Odessie, gdzie udzielił obszernego wywiadu tamtejszemu korespondentowi *Kraju* (zob.: „Odessa, w maju”. *Kraj* 17 (1898) nr 20, z dn. 15/28 V, s. 20) na temat swej opery *Ligia*, podając jej dokładny plan (3 akty, 6 obrazów) i wiele informacji szczegółowych. Jednak opery tej nie miał nigdy ukończyć.

¹⁰¹ [Adam Wiślicki]: „Echa warszawskie XLII”. *Przegląd Tygodniowy* 33 (1898) nr 42 z dn. 15 X s. 465.

¹⁰² Feliks Starczewski: „Warszawa, w październiku”. *Wiadomości Artystyczne* [Lwów] 2 (1898) nr 29 z dn. 1 XI s. 223.

¹⁰³ Antoni Sygietyński: „Wczorajsza *Halka*”. *Kurier Warszawski* 78 (1898) nr 277 z dn. 7 X.

ska, którego inscenizacja liczyła sobie wiele już lat. „Mniejsza już o dziurę w makacie z lewej strony [...] ale te drzwi, prowadzące wprost na pole, i ten krajobraz w tle nie mają sensu [...] [w akcie III] dekoracja jest brudna [...]. A przytem te połoniny gór są fałszywe w kolorze i rysunku; zbywa im na wypukłości i na efekcie oddalenia”¹⁰⁴. Autor zgłosił postulat by „co najrychlej” zmienić gruntownie inscenizację i reżyserię. Najostrzejszych słów doczekał się balet, przedmiotem dalszej krytyki stali się wszyscy soliści po kolei z wyjątkiem Kruszelnickiej. Kapelmistrzowi przypominał, że

„na to trzyma pałeczkę w rękę, aby kierować całą maszyną. Wszak nie tylko orkiestra i chóry, ale także i soliści, jeżeli nie dają nic z siebie indywidualnie, powinni iść za nim. Prawdopodobnie p. Młynarski, korzystając z położenia, zechce przestudiować *Halkę* na nowo i z gruntu. Chwila jest po temu [podkr. E.Sz.-L.]. Panna Kruszelnicka wnosi tyle cudnych szczegółów gry i interpretacji muzycznej roli Halki, że sama na swych barkach artystycznych może utrzymać ciężar całego dzieła Moniuszki przez kilka przedstawień. [...] Miałaby *Halkę*, znowu pójść w kąt?... Przenigdy!... Wielkie dzieło Moniuszki może ostać się w repertuarze sił stałych naszego teatru. Na to jednak nie w dwóch ariach Jontka, nie w trzech ariach Halki szukać należy punktu wyjścia, lecz w całokształcie obrazu charakterystycznego i w spistości dramatu obyczajowego. Jest to przemiana radykalna, ale do poważnych rezultatów nie dochodzi się półśrodkami”¹⁰⁵.

Autor pije tutaj wyraźnie do Chodakowskiego; ale i przed Młynarskim stało nie lada zadanie.

Nowe odczytanie *Halki* i jej prezentacja w nowej oprawie scenicznej zostaną zaprezentowane dopiero w październiku 1899 roku. Tymczasem 12 X 1898 r., w niecały tydzień po *Halce*, Młynarski przedstawił pod swoją dyrekcją *Gopłanę* Żeleńskiego. Tłumnie zgromadzona publiczność słuchała w uroczystym nastroju. Partię Grabca objął świeżo zaangażowany tenor ze Lwowa Mikołaj Lewicki, Kirkora śpiewał Stanisław Sienkiewicz, rolę Balladyny objęła Kruszelnicka, Gopłaną była Korolewiczówna.

Ignacy Kossobudzki w *Gazecie Polskiej* starał się równymi względami obdarzyć obie wykonawczynie głównych ról¹⁰⁶, a dla Młynarskiego miał „słowo uznania za przyśpieszenie ogólnego tempa, dzięki czemu *Gopłana* zyskała dużo”¹⁰⁷. Aleksander Rajchman, redaktor *Echa*, wydobył „dzielność i energię, jaka cechuje tego muzyka, kładącego w swą pracę wszystkie moce swej młodej, zdrowej organizacji muzycznej”¹⁰⁸. Najbardziej liczył się głos Sygietyńskiego, pierwszego

¹⁰⁴ „*Halka*, jaką jest i jaką być powinna”. *Kurier Warszawski* 78 (1898) nr 297 z dn. 27 X.

¹⁰⁵ Ibid.

¹⁰⁶ Jerzy Leszczyński tak oceniał obie primadonny: „Kruszelnicka poza pięknym, dramatycznym sopranem, śliczną aparycją, była aktorką wysokiej klasy. Posiadała ów niezrównany dar śpiewania tak «naturalnie», że słuchaczowi wydawało się, że jest to jej przyrodzona mowa [...] Korolewicz była znakomitą śpiewaczką [...]. Aktorska natomiast interpretacja grzeszyła typową operową sztaampą, suchą i nudną”, zob.: Jerzy Leszczyński: *Z pamiętnika aktora*. Warszawa 1958 s. 192.

¹⁰⁷ *Gazeta Polska* 38 (1898) nr 88 z dn. 14 X.

¹⁰⁸ Al[eksander] R[ajchman]: [recenzja] „*Gopłana*”. *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne* 15 (1898) nr 42 z dn. 15 X s. 498, rubryka „Przegląd muzyczny”.

wśród ówczesnych ludzi pióra. W związku z nową inscenizacją napisał on wówczas dla *Kuriera Warszawskiego*:

„Wczorajsze przedstawienie *Goplany*, dwudzieste dziewiąte z rzędu, wstrząsnęło publicznością. Operą dyrygował po raz pierwszy p. Młynarski. W wykonaniu czuć było pewne jakieś nerwowe zacięcie, to prawda, lecz opera wskutek tego zyskała na żywości i dosadności akcentów. Nie mówiąc już o finałach wszystkich trzech aktów, które nacechowane były rozmachem młodzieńczym, trzeba przyznać, iż niektóre ustępy, jak piosenka Grabca, jak kujawiak w końcu aktu drugiego, nabrały charakteru niebywałej dzielności rytmicznej, zgodnej z duchem kompozycji i z charakterem muzyki swojskiej, co wykonaniu opery na dobre tylko wyszło. Publiczność po każdym akcie wywoływała nie tylko soliści, ale i kapelmistrza, który umiał w danym razie pałeczką swoją zelektryzować rzeszę artystów”¹⁰⁹.

Bez wątpienia największą uwagę zwracała Kruszelnicka, jak też „mistrz Barcewicz”, który „solo na skrzypcach w akcie II odśpiewał dwukrotnie”¹¹⁰. Po raz pierwszy jednym z bohaterów dnia stał się także dyrygent, dotychczas bardzo rzadko zauważany przez krytyków teatralnych (inaczej w odniesieniu do tego samego wydarzenia wypowiedział się recenzent rosyjskojęzycznej gazety *Varšavski Dněvnik*: zaobserwował wprawdzie, że Młynarski jakoś uporał się z niełatwą partyturą, ale „orkiestra nieraz rozchodziła się ze sceną”¹¹¹).

Na razie wszystkie wznowienia spod ręki Młynarskiego, chociaż przygotowane w pośpiechu, stawały się wydarzeniami artystycznymi, a on sam odnotowywał sukces za sukcesem. Ale nic nie zdołało przewyższyć powodzenia *Hrabiny*, wznowionej po piętnastu latach przerwy 2 XI 1898 r.¹¹² w nowej szacie scenicznej i muzycznej i, sądząc po entuzjastycznych reakcjach, starannie przygotowanej. Młynarski osiągnął to wielkim nakładem pracy, gdyż zaledwie dwa tygodnie wcześniej, 14 X 1898 r., dał pierwszy z serii koncertów symfonicznych z orkiestrą Teatru Wielkiego. Wszystkie bilety zostały rozchwyte w pierwszym dniu sprzedaży, a przedstawienie uznano powszechnie za wielkie wydarzenie. „Po każdym akcie przywoływano po 15kroć wszystkich wykonawców i dyrektora opery. Niektóre ustępy musiano bisować”¹¹³. W *Kurjerze Warszawskim* Sygietyński wystąpił z kilkuodcinkowym esejem, kończąc go słowami:

„O, czemuż twórca *Hrabiny* nie doczekał tej chwili, w której jego dzieło ukazało się nareszcie w szacie właściwej, a więc wystawione z całym przepychem wymagań artystycznych i wykonane z całym poszanowaniem sztuki! Bo przyznać należy, iż mimo usterek drobne przejściowe, które tu i ówdzie w szczegółach zauważyć można, że *Hrabina* jako całość przedstawia się nad podziw wspaniale. Zasluga to dyrekcji teatru, reżysera – pana Chodakowskiego i kapelmistrza – pana Młynarskiego, i za to należy im się gorąca podzięką od wszystkich miłośników sceny”¹¹⁴.

¹⁰⁹ Antoni Sygietyński: „Z muzyki”. *Kurier Warszawski* 78 (1898) nr 283 z dn. 13 X.

¹¹⁰ *Gazeta Polska* 38 (1898) nr 88 z dn. 14 X.

¹¹¹ *Varšavski Dněvnik* 35 (1898) z dn. 15 X (3 X), rubryka „Teatr i muzyka”.

¹¹² Prapremiera – 7 II 1860 r.; przed opisywanym wznowieniem opera po raz ostatni była grana 1 IX 1883 roku.

¹¹³ „Z teatru i muzyki”. *Kurier Warszawski* 78 (1898) nr 305 z dn. 4 XI.

¹¹⁴ Antoni Sygietyński: „Wykonanie *Hrabiny*”. *Kurier Warszawski* 78 (1898) nr 313 z dn. 12 XI (dokończenie z numeru 311 z dn. 10 XI). Poprzednie odcinki, drukowane począwszy od 4 listopada, potwierdzają

Także Władysław Bogusławski dwukrotnie zabrał głos na temat *Hrabiny*. Uwagę autora przyciągnęła

„dbałość o dekoracyjną i kostiumową świetność wystawy, zastosowanie scenerii do nowoczesnych wymagań i skompletowanie takich sił, które by dźwignęły dzieło Moniuszki na odpowiedni poziom artystyczny; dalej energia p. Chodakowskiego jako reżysera [...] wreszcie zmysł artystyczny p. Młynarskiego, który wystudiowawszy partyturę z temperamentem urodzonego kapelmistrza, zespolił umiejętnie pod swoją batutą wszystkie czynniki opery w jedną starannie wycieniowaną całość”¹¹⁵.

W kolejnym numerze *Tygodnika Ilustrowanego* jako główną zaletę dzieła podniósł

„wdzięk tak ujmujący, że w końcu nikt mu się oprzeć nie zdoła. Ulegli mu naprzód wykonawcy dzieła, wprowadzeni w nastrój, z jakim dawno nie spotkaliśmy się w tutejszej operze [...]. Radość jakaś, wesele bije z każdego taktu tej muzyki, która nawet w zapędach humoru, w wybuchach śmiechu, zachowuje jakiś wdzięk wytworny. Ten wdzięk odczuto snadź gromadnie, bo chóry śpiewają z niezwykłą lekkością, z niezwykłą w odcieniach subtelnością, idąc śladem orkiestry, zdumiewającej dyskrecją i finezją instrumentalnych komentarzy. Artyści śpiewający solowe arye, znajdują się tym sposobem w najprzystajniejszych dla swych talentów warunkach [...]. Opera, w miarę ściślejszego zespalania się wszystkich czynników swoich, dostraja się do coraz artystyczniejszej harmonii, która będąc niewątpliwym dziełem pana Młynarskiego, przedstawia nam go jako dzielnego kapelmistrza”¹¹⁶.

Sam Młynarski wspominał te dni w 1933 r. następująco:

„Chodakowski jako reżyser duszę włożył w inscenizację tego dzieła, ja zaś przygotowałem w zapalem artystów muzycznych. [...] Zatrzymuję się nad tym trochę dłużej, gdyż nie było to tylko zwykłe wznowienie. *Hrabina* nie była od dłuższego czasu graną w Warszawie z powodów cenzuralnych. Tym razem miała się wreszcie ukazać i nawet uzyskane zostało pozwolenie ubrania Kazimierza w 3-cim akcie w mundur ułana polskiego¹¹⁷. [...] Powodzenie było piorunujące! Nic podobnego Warszawa dawno nie przeżywała. Pojawienie się ułana było kulminacyjnym punktem entuzjazmu. Kruszelnicka stworzyła idealną Hrabinę, Korolewicz słodką Bronię [...]. *Hrabina* w tej obsadzie miała z górą 100 przedstawień, zawsze wyprzedanych”¹¹⁸.

W ten sposób „trzyaktową historię spódnicy” – by zacytować Józefa Sikorskiego – zastąpiła historia munduru ułańskiego.

sposzczerzenia Magdaleny Dziadek (op. cit., s. 203), koncentrują się bowiem wokół historycznego kontekstu treści libretta. Dalej autor rozpatruje drobiazgowo ujęcie wokalne i aktorskie poszczególnych postaci dramatu (ze szczególnym uwzględnieniem Kruszelnickiej i Chodakowskiego w roli Chorążego). Sygietyński nie po raz pierwszy odwołuje się w tym esej do piśmiennictwa Józefa Sikorskiego.

¹¹⁵ Władysław Bogusławski: „*Hrabina*”. *Tygodnik Ilustrowany* 40 (1898) nr 45 z dn. 5 XI s. 884.

¹¹⁶ Władysław Bogusławski: „Na scenie i na estradzie”. *Tygodnik Ilustrowany* 40 (1898) nr 46 z dn. 12 XI s. 901.

¹¹⁷ Choć, według Sygietyńskiego („Wykonanie *Hrabiny*”, op. cit.), na głowie miał zamiast czaka ułańskiego jakiś dziwny hełm.

¹¹⁸ Emil Młynarski: „Ze wspomnień (Okres od 1898 do 1902 roku)”. W: *Stulecie Teatru Wielkiego w Warszawie. 1833–1933*. Red. Eugeniusz Świerczewski. Warszawa 1933: s. 40 Por. także: Anna Wypych-Gawrońska: „Próba opisu przedstawienia opery WTR. Wznowienie *Hrabiny* Stanisława Moniuszki w 1898 roku”. W: *Warszawski teatr operowy i operetkowy*, op. cit., s. 337–345.

Korolewicz-Waydowa, nie mogąc ukryć *jalousie de métier*, tak pochwaliła swoją koleżankę: „Kruszelnicka [...] po prostu była stworzona do tej roli. Typ zmanierowanej hrabiny, przesadnej i sztucznej, uchwyciła świetnie, co przyszło jej tym łatwiej, że w owym czasie przebywała ciągle w towarzystwie hrabiowskim, dokąd wprowadził ją starszy pan, hr. Karnicki, tak..., że w końcu uwierzyła iż naprawdę jest «hrabiną», i w życiu codziennym zaczęła być sztucznie dystygowana”¹¹⁹. W postać Podczaszyca wcielił się po raz pierwszy i z niemalą tremą aktor komiczny Mieczysław Frenkiel, następca uwielbianego w tej roli Alojzego Żółkowskiego-syna, zmarłego w roku 1889.

Od dnia wznowienia do końca stycznia 1899 r. *Hrabina* pokazywana była co kilka dni, a i tak nie mogła zaspokoić oczekiwań wszystkich słuchaczy i widzów. A 6 II 1899 r. Młynarski rozpoczął próby wznowienia (w nowej inscenizacji Chodakowskiego) kolejnej kluczowej pozycji Moniuszkowskiej, *Straszne-go dworu*, tak by jego ponowne pojawienie się na scenie pozwoliło zapomnieć o czasach Hurki.

U progu sezonu 1899/1900 zanosilo się na przedłużenie kontraktu ze Spettrinem. Na ten temat Feliks Starczewski wyraził swoje zdanie na łamach lwowskich *Wiadomości Artystycznych*:

„Jaki [...] dział ma prowadzić p. Spettrino, to nie wiadomo, jeżeli bowiem chodzi o zastępowanie w pewnych razach p. Podestiego, to zdaje się, że p. Młynarski ma na to aż nadto dosyć kwalifikacji, a że poprowadziłby operę włoską nie gorzej, lecz nawet o wiele lepiej niż p. Spettrino, to i wątpić nie należy. Gdyby jeszcze ten ostatni posiadał jakie wyjątkowe przymioty dodatnie [sic], to i tak nie warto by go było zatrzymywać, cóż jednak mówić o tem, gdy przez kilkoletnią działalność swą w naszej operze kapelmistrz ów zdołał wykazać jedynie swą nieudolność i brak bystrości”¹²⁰.

Kurier Lwowski plotkował:

„Imeretyński [...] wydał w tych dniach reskrypt do prezesa cenzury Jankulia, w którym go wzywa, aby cenzura kreśliła wszystkie artykuły (statii), w których się mieści krytyka ujemna dla artystów włoskich, a szczególnie «statii à la Sygietyński». Otóż Sygietyński [...] występował przeciw wybujałemu wychwalaniu i uwielbianiu artystów włoskich [...]. Nie spodobało się to Oboleńskiemu i innym czynownikom, protegującym szczególnie Włoszki, i dlatego wydano ukaz powyższy. [...] Sztukę oddano pod opiekę policji. Przyczynił się do tego znacznie baryton włoski Battistini i kapelmistrz włoski Podesti, którzy w Warszawie utrzymać chcą wyłączny rynek dla rozmaitych sałajarzy włoskich [sic]”¹²¹.

¹¹⁹ Janina Korolewicz-Waydowa: op. cit., s. 55.

¹²⁰ Feliks Starczewski: „Warszawa, 25 listopada 1898”. *Wiadomości Artystyczne* [Lwów] 2 (1898) nr 31 z dn. 1 XII s. 237–238. Spettrino za rok zaangażuje się do opery lwowskiej, gdzie zyska znacznie lepsze oceny.

¹²¹ *Kurier Lwowski* 17 (1899) nr 7 z dn. 7 I.

Symfonia w operze

„Co p. Młynarski postanowi, to i szybko wypełni, nie brak mu energii i zapału do sztuki” – twierdził Feliks Starczewski¹²², który w 1898 r. pokładał w młodym dyrygencie wielkie nadzieje i kibicował jego inicjatywom. Rzeczywiście, nie trzeba było długo czekać, by nowy dyrektor opery polskiej wznowił regularne koncerty symfoniczne z orkiestrą operową.

Jest zapewne część prawdy w enuncjacji Młynarskiego za pośrednictwem prasy, że chodziło o poprawę sytuacji materialnej muzyków orkiestry, których pensja „często i trzydziestu rubli na miesiąc nie przenosi”¹²³, a prośby o podwyżkę rozbiły się o napięty budżet¹²⁴. Dyrygent postanowił, że orkiestra weźmie na siebie koszty koncertów, ale czysty zysk zasili wyłącznie ubogą kieszeń jej członków. Trudno się dziwić, że zwierzchność teatralna rada była inicjatywie Młynarskiego, a prezes, generał Iwanow, przyjął nawet na siebie jej współautorstwo.

Ale Młynarski chciał upiec więcej pieczeni przy jednym ogniu. Można z dużym prawdopodobieństwem przyjąć, że zależało mu pilnie na zdobyciu doświadczenia w muzyce symfonicznej, gdyż na razie, jak u każdego początkującego dyrygenta owych czasów, musiał mu wystarczać wrodzony talent i zapał młodzieńczy. Nie robił tajemnicy z faktu, że teatr mu nie wystarcza; zresztą nie miał w nim niezależności i swobody w kształtowaniu repertuaru.

Potwierdziło się to, gdy 14 XI 1898 r., to jest zaledwie miesiąc po pierwszym koncercie Młynarskiego z orkiestrą Teatru Wielkiego, przyobekły się w realny kształt plany założenia w Warszawie nowej instytucji koncertowej. Młynarski wraz z Rajchmanem przedstawili „w gronie osób znanych w Warszawie” projekt budowy sali koncertowej na terenie hotelu Bristol¹²⁵. Lokalizacja sali wkrótce się zmieni, podjęta zostanie decyzja o budowie osobnego gmachu – ale 14 XI 1898 r. zapewne główne role były już rozdane: Rajchman miał być kierownikiem administracyjnym, a Młynarski – dyrektorem artystycznym Filharmonii Warszawskiej, bo tak wysoko sięgnęły już teraz ambicje jej twórców¹²⁶. Nic zatem dziwnego, że tak dużą wagę przykładał do swych koncertów z orkiestrą operową. Musiało na tym cierpieć przygotowywanie spektakli, na co zwraca uwagę Anna

¹²² Feliks Starczewski: „Warszawa, 25 listopada 1898”, op. cit.

¹²³ Ibid.

¹²⁴ (ew): „Z tygodnia na tydzień”. *Tygodnik Ilustrowany* 40 (1898) nr 44 z dn. 29 X s. 859.

¹²⁵ *Gazeta Polska* 41 (1901) nr 301 z dn. 3 XI zamieściła na s. 1 duży artykuł dotyczący dziejów Filharmonii Warszawskiej, datując ich początek 14 XI 1898 r., a więc jeszcze przed koncertem Paderewskiego.

¹²⁶ Inauguracja Filharmonii Warszawskiej w okazałym gmachu, wzorowanym m.in. na Operze Paryskiej, odbyła się 5 XI 1901 roku. Budowla ta, wypalona w 1939 r., pod koniec Powstania Warszawskiego całkowicie legła w gruzach (w filmie *Powstanie Warszawskie*, zmontowanym z ocalałych kronik powstańczych, w scenie mszy, wierni stoją na schodach wejściowych; widoczna jest jeszcze część frontonu). Obecna siedziba Filharmonii Narodowej (otwarcie w roku 1955), mimo odtworzenia elementów dolnej części fasady i wykorzystania kilku ocalałych rzeźb, stylem zupełnie nie przypomina pierwotnej.

Wypych-Gawrońska. Tak np. na początku 1900 r. przerwano próby prapremiery scenicznej *Widm* Moniuszki z powodu dwóch koncertów w bliskim sąsiedztwie czasowym.

Zamysłem Młynarskiego było także przygotowanie warszawskich melomanów na stałe obcowanie z muzyką symfoniczną. Niezależnie więc od samej idei powstania filharmonii, idei upublicznionej przez Rajchmana i Młynarskiego, proces obracania jej w czyn związany był ściśle z akcją koncertów w Teatrze Wielkim. Z uwagi na ich komercyjną zasadę, były one *sui generis* próbą generalną przed koncertami filharmonicznymi.

Niezmierne zapóźnienie Warszawy pod względem rozwoju życia muzycznego w stosunku do innych ośrodków europejskich było faktem, chociaż podkreślanie tego w prasie miejscowej według Magdaleny Dziadek było źle widziane: mogło świadczyć o lojalizmie autora i organu¹²⁷. Jednak sam fakt, że działalność koncertowa Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, z konieczności ograniczona jeśli idzie o wielkie formy i aparat wykonawczy (zwłaszcza w ciągu długich miesięcy, gdy opera czynna była codziennie i wynajęcie jej orkiestry nie było możliwe), wyczerpywała zapotrzebowanie muzyczne wielu warszawian, mówi za siebie. Mimo stołecznych ambicji Warszawy tutejsi melomani byli bardzo przywiązani do Towarzystwa za jego, jak to ujął Tadeusz Joteyko, „cichą, ale pożyteczną działalność”, i w którym nic nie robiło się ani na efekt, ani dla kariery¹²⁸. I przymykali oko na jego zaściankowość – *ergo* zaściankowość miasta – albo nie uważali jej za szczególnie dolegliwą. Nawet niektórzy ludzie pióra, jak np. Marian Gawalewicz (w publikowanych w marcu 1898 r. na łamach *Kuriera Warszawskiego* „Listach z Krakowskiego Przedmieścia”), uważali, że koncertów jest w Warszawie dosyć, nie ma tylko sali koncertowej¹²⁹. Apele o utworzenie własnej orkiestry powracały co prawda od wielu lat¹³⁰, bezskutecznie biedziło się nad tym Warszawskie Towarzystwo Muzyczne, a osobiście Adam Münchheimer i Zygmunt Noskowski, ale np. autor artykułu „Niech swoi zagrają” zgłosił postulat, by orkiestra w Dolinie Szwajcarskiej pod dyktando tegoż wyćwiczyła „mazury, walce, krakowiaki, wiązanki melodii”¹³¹. Warszawa, przywiązana wprawdzie do opery i niezłe znająca się na śpiewie, zwłaszcza na koloraturze, na stałe sezony symfoniczne nie była przygotowana. „Sympatyczna kundmanka koncertów i bengalskich ogni w Dolinie Szwajcarskiej”¹³², miała wprawdzie w Dolinie Szwajcarskiej (oprócz takich atrakcji, jak sztuczne ogni i wiązanki melodii) także i symfonie, ale brzęk talerzy

¹²⁷ Magdalena Dziadek: *Polska krytyka muzyczna w latach 1890–1914. Czasopisma i autorzy*. Cieszyn 2002 s. 92.

¹²⁸ Tadeusz Joteyko: „Z muzyki...”. *Przegląd Tygodniowy* 37 (1902) nr 6 z dn. 8 II s. 80.

¹²⁹ „Listy z Krakowskiego Przedmieścia. Muzykalność Warszawy – Chora orkiestra – Sala koncertowa [...]”. *Kurier Warszawski* 78 (1898) nr 65 z dn. 6 III. Autor równocześnie utyskuje na poziom orkiestry zwanej Wystawową (utworzonej na Wystawę Hygieniczną w roku 1896).

¹³⁰ Orkiestry WTM były to ciała efemeryczne i na wpół amatorskie.

¹³¹ K.W.: „Niech swoi zagrają”. *Kurier Warszawski* 78 (1898) nr 18 z dn. 18 I.

¹³² Zob.: Adolf Chybiński: *W czasach Straussa i Tetmajera. Wspomnienia*. Kraków 1959 s. 94.

i kufli, a także obecność pań z półświatka nadawały im charakter, by tak rzec, podkasany. Warto przejrzeć jakiegokolwiek czasopismo muzyczne niemieckie, by uświadomić sobie przepaść dzielącą Warszawę nawet od niezbyt wielkich tamtejszych ośrodków miejskich; tym bardziej robią wrażenie wspomnienia Adolfa Chybińskiego z pobytu w Monachium, pulsującego muzyką wszystkich możliwych gatunków¹³³.

Tymczasem dobra tradycja koncertów Adama Münchheimera i Franciszka Rzebiczka w dekadzie lat osiemdziesiątych odchodziła w niepamięć. Bardzo słabo osłuchana z poważną muzyką orkiestrową publiczność warszawska, kupując bilet na koncert orkiestry po dyrekcją Młynarskiego, musiała, *nolens volens*, podciągnąć się w swej erudycji muzycznej. „Dając symfonię – powiedział Młynarski w rozmowie z dziennikarzem *Echa Muzycznego, Teatralnego i Artystycznego* – choćby w wykonaniu nieświeżym, ma się bądź co bądź to za sobą, że publiczność, przyciągnięta zwykle na koncert przez głośnie imię spółdziałającego wirtuoza, słyszy ją i także... strawić musi”¹³⁴.

Przygotowując koncerty symfoniczne, dyrygent bagatelizował przeciążenie orkiestry ciągłymi próbami i przedstawieniami. Zanim krytyka to zauważy, z wielu recenzji można było wnosić, że niedoskonałości przygotowania poważnych i trudnych dzieł przesłaniał jego młodzieńczy entuzjazm, który udzielał się orkiestrze, słuchaczom i krytykom.

Ogółem w okresie od 14 X 1898 do 22 II 1901 r. Emil Młynarski dał z orkiestrą operową siedemnaście koncertów. Repertuar zawierał w dużej mierze utwory dobrze znane, co niektórzy z krytyków, w tym np. Zygmunt Noskowski, wytykali Młynarskiemu. Regułą było łączenie klasyki, głównie pod postacią symfonii Beethovena (a Młynarski wykonał ich pięć – III, V, VI, VII i VIII), w jednym przypadku Mozarta (*Symfonia C-dur „Jowiszowa”*) z kompozycjami wczesnoromantycznymi (po dwie symfonie Schuberta i Schumanna, *III Symfonia a-moll „Szkocka”* Mendelssohna). Sporo było także utworów nowszych, w tym przede wszystkim uwertury i wstępy do oper i dramatów muzycznych Wagnera, m.in. wstęp do *Parsifala*, ale także *Idylla Zygryda*, *Uwertura husycka* Dwořaka i, oczywiście, Czajkowski: *VI Symfonia „Patetyczna”* i *Uwertura-fantazja „Romeo i Julia”*. Beethoven był reprezentowany dość obficie także przez uwertury koncertowe, dwukrotnie przez *Koncert skrzypcowy D-dur* op. 61, raz – *V Koncert fortepianowy Es-dur* op. 73. Wydaje się, że Młynarskiemu bardzo zależało na poddaniu publiczności i siebie samego treningowi w zakresie najważniejszych pozycji z literatury klasycznej niezależnie od tego, jak bardzo ograna mogła się ona wydawać recenzentom. Jeden koncert poświęcił wyłącznie nowej muzyce polskiej; było to wydarzenie bardzo oczekiwane i wnikliwie oceniane. Program składał się z kompozycji na ogół nieznanymi – autorstwa Zygmunta Stojowskiego, Henryka

¹³³ Ibid., m.in. s. 35, 97, gdzie autor opisuje życie muzyczne stolicy Bawarii w latach dziewięćdziesiątych.

¹³⁴ Michał Marian Biernacki: „Przegląd muzyczny. Koncert symfoniczny”. *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne* 16 (1899) nr 19 z dn. 13 V s. 220.

Pachulskiego i Romana Statkowskiego. Znalazło się tu wreszcie miejsce dla Henryka Melcera, wybitnego pianisty-wirtuoza, nagrodzonego, tak jak Młynarski, na Konkursie Paderewskiego w Lipsku w 1898 r., który już wcześniej, w 1895 r., zgarnął kilka nagród na Konkursie Rubinsteina w Berlinie¹³⁵. Melcer zaprezentował na koncercie muzyki polskiej swój *II Koncert fortepianowy c-moll*. Chybiński, wielki admirator kompozytora, bolał nad jego losem, twierdząc, że stał się ofiarą „polityki łokcia, pięści, pretensji, względów, pokrewieństwa, spychania w dół, obłudy”¹³⁶. Słowa te, aczkolwiek słuszne, pochodzą z artykułu opublikowanego w 1906 r. i bardziej dotyczą środowisk Krakowa i Lwowa, głównych miejsc zamieszkania i pracy Melcera poza Wiedniem¹³⁷, co nie zmienia faktu, że Młynarski od początku pracy dyrygenckiej w Warszawie zaniedbywał jego muzykę. Oprócz tego specjalnego koncertu muzyki polskiej, Młynarski dał prawykonanie własnego *I Koncertu skrzypcowego d-moll* op. 11, zaprezentował *Sonety krymskie* Moniuszki, *Andantino z I Kwartetu smyczkowego F-dur* op. 10 Romana Statkowskiego w opracowaniu orkiestrowym, oraz *Prolog* do dramatu Józefata Nowińskiego *Biała gołąbka* Mieczysława Karłowicza. Ze względów kurtuazyjno-towarzyskich uwzględnił *Scherzo na orkiestrę* Leopolda Kronenberga, znanego z hojności mecenasa sztuki.

Najważniejszą cezurą w trzyletniej historii koncertów symfonicznych w operze jest rozbudowa i przebudowa orkiestry, dokonana latem i wczesną jesienią 1899 r. przez nabór grupy nowych muzyków drogą konkursu (i w kilku przypadkach poza konkursem) – przede wszystkim na stanowiska koncertmistrzów – następnie wymiana instrumentów, możliwa dzięki hojnemu mecenasowi Maurycego hr. Zamoyskiego. Zamoyski nie tylko sfinansował zakup nowych instrumentów dętych i perkusyjnych, które Młynarski osobiście wybrał za granicą, ale ofiarował orkiestrze rodzinną kolekcję zabytkowych instrumentów smyczkowych.

Różne modele układu programów koncertowych na przełomie stuleci, wraz z problemem ich recepcji krytycznej, zanalizowała wszechstronnie Magdalena Dziadek¹³⁸. Młynarski konstruował swe koncerty według szablonu: uwertura koncertowa lub operowa – trzy do czterech utworów orkiestrowych – koncert na instrument solowy z orkiestrą – bezpośrednio po nim mini-recital solisty. Podobne zasady będą przyjęte w Filharmonii Warszawskiej¹³⁹, z tą tylko różnicą, że uwertury koncertowe zostaną przesunięte na koniec programów, a solistów będzie dwóch, przez co porcja muzyki symfonicznej siłą

¹³⁵ W 1895 r. Melcer stanął w Berlinie do konkursu im. Antona Rubinsteina jako kompozytor i pianista; otrzymał I nagrodę za *I Koncert fortepianowy e-moll* i III nagrodę jako pianista. Nagrodzono także jego *Trio fortepianowe g-moll* i *Morceaux caractéristiques*.

¹³⁶ Adolf Chybiński: *W czasach Straussa*, op. cit., s. 42, 95.

¹³⁷ Stosunków w Warszawie lat dziewięćdziesiątych Chybiński nie znał – chyba że z drugiej ręki.

¹³⁸ Magdalena Dziadek: *Polska krytyka muzyczna w latach 1890–1914. Koncepcje i zagadnienia*. Op. cit., s. 293 i nast., s. 375 i nast.

¹³⁹ Mini-recitale były (i pozostaną jeszcze w latach dwudziestych XX w.) elementem bodaj wszystkich koncertów symfonicznych w ówczesnej Europie.

rzeczy zostanie zmniejszona: stanie się to powodem wielu opinii negatywnych. Młynarski zaprosił do udziału dwójkę solistów tylko dwa razy: 8 XII 1899 r. (śpiewaczka Camilla Landi i skrzypek Barcewicz) i 24 III 1900 r. (śpiewaczka Korolewiczówna i pianista Melcer).

Powodzenie koncertów, tak istotne z finansowego punktu widzenia, było zmienne i trudno powiedzieć, od czego zależało; np. pierwszy koncert, 14 X 1898 r., pomimo udziału ulubieńca publiczności nie tylko warszawskiej, pianisty Józefa Śliwińskiego, przyniósł straty. Wśród solistów koncertów Młynarskiego przeważali skrzypkowie: Tymoteusz Adamowski, Stanisław Barcewicz (trzykrotnie), Paweł Kochański, Juan van Manen, Emile Sauret i Eugène Ysaÿe (dwukrotnie). Oprócz debiutującego na estradzie Teatru Wielkiego Pawła Kochańskiego byli to muzycy znani w Europie i na świecie. Na drugim miejscu pod względem liczby występów znaleźli się renomowani pianiści: Eugène d'Albert, Ferruccio Busoni, Teresa Carreño, Józef Gabryłowicz, Józef Hofman, Henryk Melcer, Józef Śliwiński. Dopiero trzecią pozycję zajęli śpiewacy: Camilla Landi i Salomea Kruszelnicka. Samotnym, ale doskonałym przedstawicielem wiolonczeli był Jean Gérardy. Każdy z nich (wyjąwszy śpiewaczki, które wykonywały arie operowe) grał jeden koncert instrumentalny względnie utwór innego gatunku na instrument solowy z orkiestrą, jak *Symfonia hiszpańska d-moll* op. 21 Édouarda Lalo – notabene wykonana przez Barcewicza na bis – czy *Fantazja szkocka Es-dur* op. 46 na skrzypce i orkiestrę Maxa Brucha. Oprócz tego wszystkie koncerty symfoniczne miały, jak już wspomniałam, rodzaj relaksującego przerywnika w postaci niezbyt długiej serii utworów popisowych na instrument solowy lub na solo z fortepianem. I ten obyczaj utrzyma się w Filharmonii Warszawskiej.

Już w programie drugiego koncertu, 6 XI 1898 r., Młynarski umieścił prawykonanie własnego *Koncertu skrzypcowego d-moll* z solową partią w interpretacji Barcewicza. Opinie na temat utworu nie były entuzjastyczne. „Barcewicz grał tutaj czarodziejsko [...] jednakże forma klasyczna nie odpowiada widocznie talentowi twórczemu p. Młynarskiego”, twierdził Ignacy Kossobudzki¹⁴⁰. Władysław Bogusławski orzekł: *I Koncert skrzypcowy* Młynarskiego to

„utwór nie tylko wirtuoza, pamiętającego o popisowej roli skrzypiec, lecz i dobrego muzyka, który umiejętnie utrzymuje orkiestrę w charakterze symfonicznym. Z trzech części koncertu pierwsza tylko niezupełnie jasno się tłumaczy, zbyt pośpiesznie zdąża do efektownej dla solisty kadencji. Natomiast śpiewne i lirycznie pogłębione *Andante* i *Final*, dowcipnie zbudowany na świeżym oryginalnym temacie, zajmujące są ze wszech miar zarówno melodyjnym rysunkiem, jak barwnym kolorytem instrumentalnym. W Barcewiczu miał kompozytor świetnego wykonawcę”¹⁴¹.

¹⁴⁰ *Gazeta Polska* 38 (1898) nr 108 z dn. 8 XI.

¹⁴¹ Władysław Bogusławski: „Na scenie i na estradzie”. *Tygodnik Ilustrowany* 40 (1898) nr 46 z dn. 12 XI s. 383–384.

Feliks Starczewski odnotował „bardzo efektowną instrumentację” koncertu. Benedykt Filipowicz, krytyk *Kuriera Warszawskiego*, użył w swej ocenie jednego z głównych ówczesnie kryteriów wartości – swojskość (czytaj: polskość). „Koncert Młynarskiego – pisał – podobał się, chociaż tematy, na których jest osnuty, nie są ściśle nasze, [...] nuta swojska dźwięczy trochę tylko w pierwszej jego części”¹⁴². Filipowicz nie posunął się do posądzenia kompozytora o inspiracje rosyjskie, ale ówczesny czytelnik być może tak właśnie odebrał jego aluzję.

W ocenach Młynarskiego jako kapelmistrza przeważał ton entuzjazmu. Niemal wszyscy recenzenci zwracali uwagę na temperament jako jedną z głównych jego zalet.

W recenzji z pierwszego koncertu, w październiku 1898 r., wspomniany Benedykt Filipowicz zastosował rzadki w owych czasach zabieg: dał pierwszeństwo nie soliście – chociaż był nim Józef Śliwiński – lecz dyrygentowi i orkiestrze, którą zresztą nazwał „niezrównanym instrumentem”, który „wszystkich zdumiewał i wszystkich czarował”. Emil Młynarski był dla niego „kapelmistrzem wybornym, dzielnym, obdarzonym południowym temperamentem, miarkowanym smakiem artystycznym”¹⁴³. Sprawozdawca *Gazety Polskiej*, Ignacy Kossobudzki, orzekł, że „wykonaniu największy nawet hipochondryk nic by zarzucić nie mógł. [...] a pan Młynarski [...] potrafi [...] swoim hucem komenderować przytomnie i wprawnie, umie przelać w niego swój temperament i zapał”¹⁴⁴. Biernacki w *Echu Muzycznym, Teatralnym i Artystycznym* uderzył w ton uroczysty: „Kto umie przelewać w zbiorowe – choćby artystyczne – ciało energię swą i duszę, czyniąc zeń powolne narzędzie własnej indywidualności – niewątpliwie dobrym jest dyrektorem [...]. Jakoż dobrym jest istotnie, będzie coraz lepszym, a przy ciągłej wprawie ma szansę dojść do kapelmistrzowskiego wirtuozostwa, albowiem artysta-muzyk w każdym calu z niego wyziera”¹⁴⁵. Były to opinie o pierwszym koncercie (14 X 1898), z *Uwerturą „Egmont”* Beethovena, *II Koncertem fortepianowym g-moll* Camille’a Saint-Saënsa, *VIII Symfonią* Beethovena i fragmentami *Walkirii* Wagnera.

Po trzecim koncercie symfonicznym, 24 XI 1898 r. – z uwerturą do *Fletu czarodziejskiego* Mozarta, *Symfonią h-moll „Niedokończoną”* Schuberta i *Uwerturą-fantazją „Romeo i Julia”* Czajkowskiego – zabrał głos Sygietyński. Co prawda jego ocena Młynarskiego była krótka: „wykonanie trzech dzieł czysto instrumentalnych nacechowane było wysokim poszanowaniem sztuki. Przynosi to zaszczyt zarówno kapelmistrzowi, jak i orkiestrze, która trudnemu zadaniu podołała

¹⁴² Feliks Starczewski: „Warszawa, 25 listopada 1898”, op. cit.; B[enedykt] F[ilipowicz]: „Koncert symfoniczny”. *Kurier Warszawski* 78 (1898) nr 308 z dn. 7 XI.

¹⁴³ B[enedykt] F[ilipowicz]: „Z muzyki. Koncert symfoniczny”. *Kurier Warszawski* 78 (1898) nr 285 z dn. 15 X.

¹⁴⁴ *Gazeta Polska* 38 (1898) nr 98 z dn. 16 X.

¹⁴⁵ M[ichał] M[arian] B[iernacki]: „Przegląd muzyczny. Z teatru W[ielkiego] – Koncert symfoniczny [...]”. *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne* 15 (1898) nr 43 z dn. 22 X s. 509.

w zupełności”¹⁴⁶. Dalszą część recenzji poświęcił Kruszelnickiej¹⁴⁷, ale pod koniec tekstu zapowiedział oddzielny artykuł na temat będących „na dobie” koncertów symfonicznych; do końca roku 1898 jednak go nie napisał, potem zaś ustąpił z redakcji *Kuriera Warszawskiego*. Jego artykuł „Kapelmistrz doskonały” ukazał się, zanim Młynarski rozpoczął akcję koncertową¹⁴⁸ i choć nie miał związku z jego osobą, to we fragmentach poświęconych wadom i defektom dyrygentów zainspirowuje wielu krytyków Młynarskiego.

„Poor Yorick”, recenzent muzyczny rosyjskojęzycznej „gadzinówki” *Varšavski Dněvnik*, potraktował Młynarskiego bez taryfy ulgowej, i dobrze, bo pochwały z jego strony mogłyby tylko osłabić pozycję polskiego dyrygenta. Na plus należy zapisać „Yorickowi” merytoryczne podejście do wydarzenia. Pisał, że orkiestra jest zdyscyplinowana, wykonanie stosunkowo dobre, chociaż Młynarski musi jeszcze wiele popracować dla opanowania szczegółów techniki władania orkiestrą, jak też poradzić sobie z zabójczą akustyką Sal Redutowych. Recenzent nie zgadzał się z tempami przyjętymi przez dyrygenta, zarówno w uwerturze, jak i w symfonii; według niego charakter trzech części w rytmie trójdzielnym wypadł zbyt jednorodnie, choć w istocie, mimo wspólnoty ducha i idei, jest on różny. Na koniec stwierdził, że słabo wypadły fragmenty *Walkirii*, zapewne dlatego, że, by temu sprostać, trzeba być już w pełni skończonym artystą-dyrygentem, władającym z pełną swobodą techniką orkiestrową¹⁴⁹.

Adam Wiślicki w *Przeglądzie Tygodniowym* wytknął Młynarskiemu, iż dyryguje ciałem: „Byłoby bardzo do życzenia, ażeby tylko [p. Młynarski] zechciał cokolwiek umitygować swoje ruchy [...] dyrygowanie nie tylko ręką, ale całym ciałem, jest nieestetyczne i śmieszne”¹⁵⁰. Autor podchwycił tu jeden z motywów drugiej części artykułu „Kapelmistrz doskonały” Sygietyńskiego¹⁵¹.

Od samego początku Młynarski poświęcał najwięcej bodaj uwagi muzyce Beethovena. Po wykonaniu *III Symfonii* (6 XI 1898 r.) Bogusławski orzekł: „Pan Młynarski okazał się dobrym znawcą beethovenowskiego stylu i zwłaszcza Marsza w drugiej części poprowadził z majestatyczną powagą”¹⁵². Chwalił go również

¹⁴⁶ (Sg) [Antoni Sygietyński]: „Wczorajszy koncert symfoniczny....”. *Kurier Warszawski* 78 (1898) nr 326 z dn. 25 XI.

¹⁴⁷ „[Kruszelnicka] oczarowała publiczność arią z *Tannhäusera* Wagnera, *Piosnką [dudziarza]* Paderewskiego, *Kołysanką* Młynarskiego (powtórzoną dwukrotnie) oraz arią z *Hrabiny*, dorzuconą nad program”, zob.: (Sg) [Antoni Sygietyński]: „Wczorajszy koncert symfoniczny....”, op. cit. Według *Kuriera Warszawskiego* 78 (1898) nr 319 z dn. 18 XI (dodatek poranny; rubryka „Z teatru i muzyki”), Młynarski starał się o udział wiolonczelisty Aleksandra Wierzbilowicza, był także rozważany udział skrzypka Henriego Marteau. Marteau wystąpił jednak na koncercie pod egidą WTM-u.

¹⁴⁸ Antoni Sygietyński: „Kapelmistrz doskonały (Dokończenie)”. *Kurier Warszawski* 78 (1898) nr 134 z dn. 16 V.

¹⁴⁹ Poor Yorick: „Tęatr i muzyka”. *Varšavski Dněvnik* 28 (1898) z dn. 16 X (4 X).

¹⁵⁰ Adam Wiślicki: „Echa warszawskie XLIII”. *Przegląd Tygodniowy* 33 (1898) nr 43 z dn. 22 X s. 477.

¹⁵¹ Antoni Sygietyński: „Kapelmistrz doskonały (Dokończenie)”, op. cit.

¹⁵² Władysław Bogusławski: „Na scenie i na estradzie”. *Tygodnik Ilustrowany* 40 (1898) nr 46 z dn. 12 XI s. 383–384.

Kossobudzki: „Orkiestra teatru Wielkiego pod wodzą p. Młynarskiego sprawiała się tak dzielnie, tak pod każdym względem bez zarzutu, że w zupełności zasługuje na miano znakomitej”¹⁵³. Natomiast Biernacki delikatnie dał do zrozumienia, że należało odłożyć koncert i przeprowadzić więcej prób, bo symfonia, „tak trudna do wysubtylizowania w szczegółach, że przecież Nikisch nie chciał nią tu dyrygować po 3-ch próbach”, wymagała doskonałości¹⁵⁴.

Szczególnym powodzeniem cieszyły się u publiczności i u krytyków utwory Karla Goldmarka. Wybór Młynarskiego padł na uwerturę koncertową *Sakuntala* op. 13, następnie – już po zreformowaniu orkiestry – na jeden z ówczesnych przebojów – *Symfonię „Wiejskie wesele”* (*Symfonia „Ländliche Hochzeit” Es-dur* op. 26). W uwerturze *Sakuntala* „przepyszne barwy [...] w wykonaniu wypieszczone melodie, rytmy tętniły energią, zakończenie zaś, [...] imponowało potężną siłą wyrazu i tonów”¹⁵⁵.

Czwarty koncert symfoniczny orkiestry Teatru Wielkiego pod dyktando Młynarskiego, zapowiadany na 27 XII 1898 r., m.in. z *Sonetami krymskimi* Moniuszki – odłożono. Miało to najpewniej związek z uroczystością odsłonięcia pomnika Mickiewicza w dniu 24 XII 1898 roku. Spokojny przebieg tej uroczystości był przedmiotem szczególnej troski księcia Imeretyńskiego i powodem wielu posunięć prewencyjnych, mających zapobiec ewentualnym zamieszkom.

Jest wielce prawdopodobne, że Emil Młynarski padł ofiarą owych posunięć i skutkiem tego mógł oglądać nowiutki pomnik i morze cylindrów na głowach zgromadzonych ciasno wokół skweru osobistości przez okno swego mieszkania. Komitet pomnikowy pominął go przy rozdziale biletów. Skomplikowana logistyka uroczystości, opracowana przez władze, jak podział osób zaproszonych na grupy, imienny przydział każdej z grup biletów określonej barwy, a w zależności od barwy wyznaczenie ściśle określonej trasy przybycia posiadacza biletu pod pomnik – wszystko to wymagało czasu¹⁵⁶. Samo zestawienie listy gości musiało dokonać się z dużym wyprzedzeniem, tak aby władze miały czas na opisane wyżej czynności organizacyjne. Jest prawdopodobne, że gdy komitet pomnikowy sporządzał listę gości, Młynarskiego mogło jeszcze nie być w Warszawie, albo też

¹⁵³ Ign. Koss.: „Koncert symfoniczny Teatru Wielkiego ze współudziałem St. Barcewicza”. *Gazeta Polska* 38 (1898) nr 108 z dn. 8 XI.

¹⁵⁴ Michał Marian Biernacki: „Przegląd muzyczny”. *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne* 15 (1898) nr 46 z dn. 12 XI s. 546–547. Artur Nikisch – na początku lat dziewięćdziesiątych szef Bostońskiej Orkiestry Symfonicznej, następnie dyrektor opery w Peszcie i wreszcie (od 1895 godny następcą Hansa von Bülowa w Filharmonii w Berlinie, a także Carla Reineckiego w Lipsku (Neue Gewandhaus) – wystąpił w Warszawie na czele Filharmoników Berlińskich 25 i 26 V 1899 roku. Na drugim koncercie, 26 V 1899 r., Nikisch poprowadził jednak *III Symfonię* Beethovena.

¹⁵⁵ Michał Marian Biernacki: „Przegląd muzyczny”, op. cit.

¹⁵⁶ I tak, jedni wchodzili od ulicy Czystej (dziś Ossolińskich), inni od Nowosenatorskiej (dziś Moliera), Trębackiej, od placu Zamkowego i od Nowomiodowej (odcinek obecnej Miodowej od Trębackiej do Krakowskiego Przedmieścia). Prasa warszawska podawała trasy dojścia pod pomnik na krótko przed uroczystością. W prasie zakordonowej wymieniono miejsca, liczbę i rodzaj zgromadzonych w pobliżu wojsk.

był zupełnie świeżym przybyszem, Komitetowi nieznanym. Nie można wprawdzie wykluczyć, że ktoś z Komitetu pominął Młynarskiego przez nieuwagę bądź celowo, ale Komitet miał w swym składzie przedstawicieli wszystkich możliwych opcji: niekwestionowanych patriotów jak Sienkiewicz, lojalistów jak Leopold Kronenberg-syn, a nawet jednego zdeklarowanego ugodowca, księcia Macieja Radziwiłła-ojca¹⁵⁷. W archiwum prywatnym Józefa Chodakowskiego zachował się bilet biały, co oznaczało uznanie jego posiadacza za kogoś w rodzaju dzisiejszego VIP-a, i dawało mu np. możliwość podjechania pod pomnik końmi.

W patriotycznym uniesieniu Rajchmanowie urządzili u siebie 25 grudnia „wielkie zebranie przedwieczorne”, na którym honorowi goście – córka poety Maria Górecka z dorosłym synem Ludwikiem – przyjmowali życzenia świąteczne od blisko dwustu zgromadzonych osób. W programie artystycznym tej uroczystości przewidziane było miejsce dla Emila Młynarskiego, który zaprezentował się jako skrzypek¹⁵⁸. W wielu warszawskich domach dla uczczenia wieszca odbywały się rauty i zebrania.

„W sobotę, po odsłonięciu pomnika, część komitetu była u Imeretyńskiego z wyrazami podziękii dla cara za zezwolenie na pomnik... Imeretyński, który bał się okropnie rozruchów, z przebiegu uroczystości bardzo był kontent i dlatego zrobił nawet tę koncesję, że nie przybył na raut do Kronenberga¹⁵⁹; za późno jednak dowiedziano się o tem i dlatego absentowało się dość zaproszonych, nie chcąc się spotkać z wielkorządcą rosyjskim na przyjęciu urządzone dla twórcy pomnika Mickiewicza... [...] Pogoda przecudna, tysiące a tysiące pielgrzymują do pomnika, który przedstawia się wspaniale”¹⁶⁰.

Wkrótce po tym wydarzeniu miał do Warszawy przyjechać – pierwszy raz po czterech latach – Ignacy Paderewski. Na początku 1899 r. prasa podała, że pianista zaprosił do dyrygowania swoim pierwszym koncertem Emila Młynarskiego¹⁶¹. Prawdopodobnie jeszcze nie znał go osobiście, ale nie miał wielkiego wyboru: alternatywą mógł być tylko Zygmunt Noskowski, z którym darzyli się odwzajemnioną antypatią. Kompozytor zbojkotował zresztą koncerty Paderewskiego; zatrudniający go jako recenzenta muzycznego dziennik *Wiek* oznajmił ze spokojem, że Noskowski wyjechał na parę dni za granicę¹⁶². Ferdynand Hoesick w swych pamiętnikach pisze o „formalnej koalicji” przeciwko Paderewskiemu¹⁶³ i wymienia jej członków, dawnych kolegów pianisty z Instytutu Muzycznego. Uczta składkowa na cześć Paderewskiego i inne dowody rewerencji przeplatały się ze skandalami. Wydarzenie to odsłoniło przedział między wewnątrznie skłóconym środowiskiem muzycznym a nieświadomą niczego

¹⁵⁷ Świadome fatalnej opinii Radziwiłła władze wykluczyły możliwość jego przemówienia na uroczystości, obawiając się gwałtownej reakcji zebranych – szczególnie że równocześnie zabroniły Henrykowi Sienkiewiczowi odczytania krótkiego i zatwierzonego przez cenzurę tekstu.

¹⁵⁸ „Ze świąt”. *Kurier Warszawski* 78 (1898) nr 356 z dn. 27 XII.

¹⁵⁹ Kronenberg był członkiem pierwotnego składu Komitetu Pomnikowego. Raut na 550 osób (wg *Kuriera Warszawskiego* jw.) odbył się 27 grudnia.

¹⁶⁰ „Po uroczystościach”. *Kurier Lwowski* 17 (1899) nr 1 z dn. 1 I.

¹⁶¹ Po tym koncercie Paderewski dał jeszcze dwa recitale w Salach Redutowych Teatru Wielkiego.

¹⁶² „Teatr i Sztuka” [informacje]. *Wiek* 27 (1899) nr 12 z dn. 17 I. Poniżej tej rubryki zamieściła redakcja entuzjastyczną recenzję pióra A. Dobrowolskiego.

¹⁶³ Ferdynand Hoesick: *Powieść mojego życia: dom rodzicielski. Pamiętniki*. Wrocław 1959 t. II s. 319.

publicznością. Widoczne było również, że dla elit reklama w stylu amerykańskim, a taką posługiwali się impresariowie Paderewskiego¹⁶⁴, jest nie do przyjęcia.

Obskurancka *Rola* zauważyła zgryźliwie: „Że znamienity muzyk [...] przypomniał sobie w końcu Warszawę rodaczą i raczył w niej wystąpić, należy mu się za to pochwała [...]. Ale żeby sam jego przyjazd do rodzinnego miasta miał być aż wypadkiem historycznym nieledwie [...] to już jest chyba przesada”¹⁶⁵. Publiczność warszawska była jednak szczęśliwa, że pianista w końcu do niej zawitał.

Niejednoznaczny dziś w wymowie artykuł „Arystokracja nowego stempla i Jan Ignacy Paderewski” opublikował *Przegląd Tygodniowy*:

„Wraz z echem powodzenia Paderewskiego – czytamy w tym tekście – przyszła wiadomość o budowie wspaniałego gmachu panoramy¹⁶⁶, później nieco wieść o [...] konkursach: muzycznym, malarskim i dramatycznym, wreszcie o nabyciu jednego obszernego majątku ziemskiego w Królestwie, drugiego w Galicji¹⁶⁷, w końcu o budowie hotelu i sali koncertowej¹⁶⁸ [...]. Interesem jest zapewne sala koncertowa, jakiej tak mocno czuć się daje w Warszawie potrzeba – ale czemu tego «interesu» nie podjęli się ani spekulanci z zawodu, ani kapitaliści z urodzenia, i czemu Paderewski zamiast willi na Rivierze stawia salę dla sztuki w Warszawie? [...] To [...] są czyny obywatelskie, to jest sfera działalności arystokracji nowego stempla”¹⁶⁹.

Pierwszy z koncertów odbył się 15 I 1899 r. w Sali Aleksandryjskiej Ratusza (a nie w Salach Redutowych, jak zdarza się przeczytać¹⁷⁰). Paderewski z orkiestrą pod dyрекcją Młynarskiego wykonał dwa koncerty fortepianowe, Schumanna *a-moll* i Chopina *f-moll* oraz własną *Fantazję polską*. Młynarski pozostał tym razem kompletnie w cieniu, recenzenci koncentrowali się na pianiście¹⁷¹.

Reprezentacyjny krytyk muzyczny *Kuriera Warszawskiego* Antoni Sygietyński w wyniku nieporozumień z redakcją na tle gry Paderewskiego niebawem opuścił swe stanowisko. Jego jedyna wydrukowana w tym dzienniku recenzja z koncertu pianisty

¹⁶⁴ Impresariem Paderewskiego w Anglii był Daniel Mayer, być może ojciec tego Daniela Mayera, który w niedalekiej przyszłości będzie pracował dla Młynarskiego (jego zdjęcie wraz z Młynarskim – patrz *Muzyka* 59 (2014) nr 2 s. 84).

¹⁶⁵ K-ny: „Z teatru i muzyki”. *Rola* 18 (1899) nr 3 z dn. 21 I.

¹⁶⁶ Nieistniejący już gmach Panoramy przy ul. Karowej (zbombardowany w 1939 r.), projektu Karola Kozłowskiego, otwarty w 1897 r. dla pomieszczenia panoramy *Golgota* Jana Styki. Później służył jako teatr i jako sala koncertowa.

¹⁶⁷ W 1894 r. Paderewski kupił majątek Biórków w pow. Miechowskim. Majątek w Kąsnej Dolnej w Galicji został zakupiony przez pianistę w 1897 r., a w 1903 r. – sprzedany.

¹⁶⁸ Mowa o przyszłym hotelu „Bristol”, za którym, od strony Karowej, początkowo miał stanąć gmach teatru z widownią na 1400 osób. Dwie ryciny, przedstawiające projekt teatru, autorstwa Karola Kozłowskiego, zamieścił *Tygodnik Ilustrowany* (41 (1899) nr 40 z dn. 2 IX s. 713 „Nasze ryciny”).

¹⁶⁹ „Arystokracja nowego stempla i Jan Ignacy Paderewski”. *Przegląd Tygodniowy* 34 (1899) nr 2 z dn. 14 I s. 13–14.

¹⁷⁰ Tak pomyłkowo napisała Magdalena Dziadek w pracy „Powstanie i pierwszy okres działalności filharmonii (1901–1908)” (w: *100 lat Filharmonii Warszawskiej*. Red. Maria Bychawska, Henryk Schiller. Warszawa 2001 s. 41).

¹⁷¹ Co prawda, A. Dobrowolski napisał m.in.: „*Fantazyja*, wybornie opracowana instrumentacyjnie, uwydatniła artyzm orkiestry teatru Wielkiego, świetnie kierowanej przez dyrektora Młynarskiego”, zob. jego tekst „Koncert Paderewskiego”. *Wiek* 26 (1899) nr 12 z dn. 17 I.

(zamieszczona w *Kurierze* z 17 I 1899 r.), w swej treści głównej, pochwalnej, została wymuszona przez redaktora Franciszka Nowodworskiego. „Zrobiłem, co mogłem” – pisał Sygietyński w jednym z listów do Piotra Chmielowskiego – „Z nonsensów estetycznych i frazesów wytartych sklepałem sto wierszy na kpinę! Wydrukowałem”¹⁷². Lektura jest jednak wolna od wytartych frazesów, a pochwały robią wrażenie szczerych. Skandaliczne są natomiast wycieczki *ad personam*, umieszczone na początku tekstu: „Warszawa [...] słyszała dotąd, jak Paderewski wygląda, jak się nosi, jakie ma włosy i oczy, jak czyta, jak pisze lub załatwia korespondencje, jak śpi, jak ryby łowi w swoim majątku, jak się obchodzi z chłopami, którzy go po rękach całują, w końcu jak lokuje kapitały; teraz nareszcie, po czternastu latach, usłyszała, jak Paderewski gra”¹⁷³. Spodziewając się najgorszego, *Kurier Warszawski* nie chciał już zamieścić kolejnej recenzji Sygietyńskiego; krytyk podał się do dymisji.

Prasa warszawska różnych odcieni roztrząsała podział dochodów uzyskanych przez Paderewskiego z trzech koncertów, a wszystkie pianista przeznaczył na cele dobroczynne, głównie na wspieranie edukacji i zapomogi dla uczącej się młodzieży. 1000 rubli dla muzyków orkiestry Teatru Wielkiego i 300 rubli dla chórzystów postawił „do rozporządzenia dyrektora Emila Młynarskiego”¹⁷⁴. Oburzenie *Roli* wywołał zapis na rzecz czytelników bezpłatnych (1000 rubli) i dla redakcji *Zorzy* na wydawnictwa ludowe (1000 rubli).

„Oczywiście, p. Paderewski, nie znając bliżej stosunków ani też potrzeb dobroczynnych Warszawy, pytał przy rozdziale: na co dać najwięcej, i oczywiście klika żydowsko-bezwyznaniowa, której wszędzie jest pełno, i która przy boku muzyka odgrywała rolę impresaria, podszeptnęła mu: na Czytelników bezpłatnie [...]. Ale klice informującej p. Paderewskiego o nędzarzy nie szło, albowiem ma ona przed sobą cele wyższe: propagandę oświaty mas w duchu bezwyznaniowym”¹⁷⁵.

Nie wiadomo, czy i jak komentowano na gruncie prywatnym wyjazd Paderewskiego na tournée do Rosji, zwłaszcza że w drodze powrotnej artysta nie zatrzymał się już w Warszawie, mimo że wcześniej obiecał¹⁷⁶. Mamy tylko późniejszy

¹⁷² *Korespondencja Antoniego Sygietyńskiego i Piotra Chmielowskiego*, op. cit., s. 97–98, list z 29 I 1898.

¹⁷³ Antoni Sygietyński: „Paderewski na estradzie”. *Kurier Warszawski* 79 (1899) nr 17 z dn. 17 I.

¹⁷⁴ *Głos* 14 (1899) nr 4 z dn. 16 I s. 95–96.

¹⁷⁵ Rolicz: „Ciekawe rzeczy”. *Rola* 18 (1899) nr 5 z dn. 4 II, „Kronika bieżąca”. Zdaniem *Roli* pieniądze te powinny być popłynąć na „Biuro Informacyjne o nędzy wyjątkowej, obsługiwane przez Siostry Miłosierdzia”. Zdaniem Pawła Śpiewaka (*Żydokomuna. Interpretacje historyczne*. Warszawa 2012, rozdz. „Prapoczątki mitu żydokomuny”, s. 31), *Rola* była pierwszym polskim pismem programowo antysemitycznym.

¹⁷⁶ *Wiek* (27 (1899) nr 31 z dn. 9 II, rubryka „Teatr i Sztuka”) podał: „Z Petersburga nadeszła wiadomość, że Paderewski z powodu nadspodziewanego powodzenia swych koncertów natrafia trudności na zatrzymanie się z powrotem w Warszawie. Wobec tego Młynarski, organizator koncertu postanowił wysłać do Rygi delegata, który tam porozumie się z Paderewskim. Jak wiadomo, czwarty koncert Paderewskiego [w Warszawie] miał się odbyć w początkach marca”. Miejscem pierwszego rosyjskiego koncertu była sala konserwatorium w Petersburgu. Na przełomie stycznia i lutego redakcja *Kraju* podejmowała pianistę rautem; obecni byli m.in. Erazm Dłuski i Zofia Poznańska-Rabcewiczowa; z Rosjan – kilka osobistości dworskich, m.in. ks. Gagarin, kompozytorzy Cezar Cui i Aleksander Głazunow; był też malarz Ilia Riepin, zob.: „Raut «Kraju»”. *Kraj* 18 (1899) nr 4 z dn. 22 I/ 3 II s. 24 (z ilustracją).

fragment listu Romana Statkowskiego, który świadczy, że *tournée* rosyjskie pianiści polskiego mogło nieco naruszyć otaczający go nimb patrioty. „Po co, pytam, po Rosji jeździł Paderewski? Po pieniądze? Po sławę?” – pytał gorzko kompozytor, świadom, że sam dźwiga na sobie piętno Polaka z Rosji, ale nie zesłańca, *ergo* – potencjalnego ugodowca¹⁷⁷. Chociaż bowiem praktycznie wszyscy muzycy polscy bez zahamowań przyjmowali propozycje koncertów w Rosji – Paderewski był kimś wyjątkowym. *Głos* być może nie bez kozery zacytował fragment recenzji z *Pëtërsburgskëj Gazëty*, gdzie jakoby autor wyraził pogląd, że *Fantazja polska* powinna nosić tytuł „Szturchaj mnie, bo zasnę”¹⁷⁸. Nie tylko przedłużenie pobytu Paderewskiego w Rosji, ale w ogóle nieustępliwość finansowa impresaria Paderewskiego podczas jego *tournée*¹⁷⁹ pozwalają przypuszczać, że odpowiedzią na pytanie Statkowskiego było: pojechał po pieniądze, zwłaszcza że wcześniej w Królestwie wszystkie honoraria przeznaczył na cele dobroczynne.

2 II 1899 r. odbył się IV koncert symfoniczny orkiestry Teatru Wielkiego pod dyrekcją Młynarskiego z Juanem van Manenem (*Koncert skrzypcowy* Beethovena i cztery utwory na skrzypce z fortepianem¹⁸⁰). Aleksander Poliński, który, ku zgorszeniu *Głosu*¹⁸¹, zajął zwolnione przez Sygietyńskiego miejsce krytyka muzycznego w *Kurierze Warszawskim*, odnotował m.in., że „orkiestra, w uznaniu talentu swego sympatycznego dyrektora i protektora, ofiarowała mu wspaniały wieniec oraz prześliczną batutę, ozdobioną brylancikami i rubinami”¹⁸². Być może w imieniu orkiestry ową drogocenną batutę zakupił jakiś anonimowy ofiarodawca, w każdym razie Poliński w pierwszym zdaniu swej recenzji stwierdził, iż koncerty nie przyniosły powodzenia materialnego.

Redaktor *Przeglądu Tygodniowego* z niesmakiem opisał zachowanie siedzących na sali recenzentów muzycznych, a szczególnie Noskowskiego – „który co chwila wymachuje rękoma, chwyta się za głowę, za uszy i t.d.”¹⁸³. Tygodnik ten, chociaż uważał Warszawskie Towarzystwo Muzyczne za jedną z najcenniejszych

¹⁷⁷ Zob.: Stefan Jarociński: „Z korespondencji Romana Statkowskiego (Materiały biograficzne)”. *Studia Muzykologiczne* 1 (1953) s. 346. Według Jarocińskiego list pochodzi z roku 1903, możliwe jednak, że jest to datowanie omyłkowe. O życiu Statkowskiego pisze Grzegorz Zieziula w: „Z korespondencji Romana Statkowskiego” [wstęp edytorski do korespondencji zachowanej w tzw. Archiwum Emila Młynarskiego w zbiorach Litewskiego Archiwum Literatury i Sztuki (Lietuvos Literatūros ir Meno Archyvas)]. *Muzyka* 56 (2011) nr 1 s. 47–62.

¹⁷⁸ *Głos* 14 (1899) nr 6 z dn. 11 II.

¹⁷⁹ Tak np. w Odessie ceny biletów na występ Paderewskiego były podwójne, gdyż impresario pianisty „wydzierżawił” koncert miejscowemu agentowi.

¹⁸⁰ Transkrypcję któregoś z nokturnów Chopina, dwa utwory Sarasatego (*El canto del ruiseñor* na skrzypce i orkiestrę i *Playera y zapateado* na skrzypce i fortepian, oraz *L’Abeille* na skrzypce i fortepian Schuberta).

¹⁸¹ „Chcemy zwrócić głównie uwagę na rozpasaną orgię frazesu. Od tej orgii, od tego bezmyślnego zestawiania zdań banalnych i słów płytkich, przez dwa lata chronił nas poprzednik p. A. Polińskiego, p. Antoni Sygietyński, teraz rozpoczyna się to na nowo...”, zob.: *Głos* 14 (1899) nr 6 z dn. 11 II s. 131, rubryka „Głosy”.

¹⁸² „Z muzyki” [cz. 2 tekstu pod tym tytułem]. *Kurier Warszawski* 79 (1899) nr 34 z dn. 3 II.

¹⁸³ „Echa warszawskie. XII”. *Przegląd Tygodniowy* 34 (1899) nr 12 z dn. 25 III s. 138.

narodowych instytucji kulturalnych, parokrotnie krytykował jego dyrektora muzycznego za „bezwzględność i prywatę”¹⁸⁴ i nie był w tej krytyce jedyny. Np. *Głos* napisał bez ogródek, że „Towarzystwo [...] śpi snem sprawiedliwego, ma zaś swoich pacholków, by udaremniaли wszelkie próby konkurencji”¹⁸⁵. Magdalena Dziadek wskazuje, że Noskowski zwalczał szczególnie przedstawicieli „opcji ugodowej” i „bezpośrednich konkurentów”¹⁸⁶. Cytowana niżej recenzja nie rozstrzyga, do której kategorii Noskowski zaliczał Młynarskiego, w każdym razie został on potraktowany niepoważnie:

„Nie powiem, aby program był zbyt zajmujący, gdyż zawierał dzieła zanadto znane i ograne. Szczególnie odnosi się to do głównego numeru programu, t.j. do *Symfonii szkockiej* Mendelssohna, której nastrój przeważnie płacziwy nie bardzo już dzisiaj przemawia do naszych usposobień. [...] Uwertura do *Koriolana* Beethovena jest zanadto znana, aby można o niej powiedzieć coś nowego. Również *Rienzi* Wagnera bliższej oceny nie potrzebuje [...] O wykonaniu tych dzieł niewiele da się powiedzieć, gdyż nie było ani złem, ani nadzwyczaj dobrem. Orkiestra nasza źle grać nie potrafi, ale jest cokolwiek zmęczoną codziennem graniem w operze, więc nie zawsze zdobywa się na werwę, do której ją p. Młynarski zagrzewa, przyspieszając ustawicznie tempo, co nadało całej prawie symfonii piętno [...] niepokoju, powiem nawet: zniecierpliwienia. To samo zauważyłem w uwerturze do *Koriolana*, która straciła na jasności zwłaszcza w kwintecie smyczkowym. Szczerze mówiąc, radziłbym p. Młynarskiemu być mniej jednostronnym w dyrygowaniu, dotąd bowiem młody kapelmistrz idzie za popędem temperamentu i nie umie się miarkować”¹⁸⁷.

Przeciwnego zdania był Bogusławski:

„Rękąmią utrzymania się koncertów w przyszłości jest przede wszystkim osoba organizatora. Młoda, energiczna inicjatywa p. Młynarskiego, odbijająca się w pełnej zapału działalności jego zarówno przed operowym, jak i przed estradowym pulpitem, elektryzuje nie tylko artystów, wpatrzonych w jego batutę, ale udziela się też i publiczności, która ma wiarę w młodego kapelmistrza i widocznie gotowa jest poprzeć jego pracę nad podniesieniem u nas poziomu artystycznego”¹⁸⁸.

Począwszy od 17 III 1899 r. koncerty odbywały się w sali głównej Teatru, nie zaś, jak dotychczas, w Salach Redutowych. Jako solista wystąpił w tym dniu Paweł Kochański; grał *Koncert skrzypcowy e-moll* op. 64 Mendelssohna, w programie znalazły się obok tego *Symfonia „Jowiszowa”* Mozarta i dawno niesłyszane *Sonet* *krymskie* Moniuszki – ale ich wykonanie raczej nie udało się Młynarskiemu. Co do Kochańskiego, to poza występami w salonach – zarówno u Oboleńskich, jak i u Rajchmanów (11 XII 1898 r.) – miał on już za sobą koncert publiczny w Sali Ratusza 3 I 1899 r.¹⁸⁹, a 22 II 1899 r. po raz pierwszy wystąpił z orkiestrą pod

¹⁸⁴ „Echa warszawskie XX”. *Przegląd Tygodniowy* 34 (1899) nr 20 z dn. 20 V s. 234; „Echa warszawskie XXV”. *Przegląd Tygodniowy* 34 (1899) nr 25 z dn. 24 VI s. 294.

¹⁸⁵ *Głos* 13 (1898) z dn. 14 V nr 20, rubryka „Głosy”.

¹⁸⁶ Magdalena Dziadek: *Polska krytyka muzyczna w latach 1890–1914. Czasopisma i autorzy*, op. cit., s. 60 i 126.

¹⁸⁷ Zygmunt Noskowski: „Felieton muzyczny”. *Wiek* 27 (1899) nr 26 z dn. 4 II.

¹⁸⁸ *Głos* 13 (1898) z dn. 14 V nr 20, rubryka „Głosy”.

¹⁸⁹ Był to koncert dobroczynny na rzecz Towarzystwa Przeciwwiębraczego, z udziałem różnych artystów, w tym m.in. Salomei Kruszelnickiej.

dyrekcją Noskowskiego i pod firmą Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, grając *II Koncert skrzypcowy d-moll* Wieniawskiego.

W roku 1934, wspominając swego zmarłego przedwcześnie wychowanka i jego koncert z orkiestrą operową, Młynarski napisał:

„Ileż zdrowia kosztowała mnie ta decyzja! Nie każdy zrozumie, jak się czuje przy podium dyrygenckim artysta, gdy akompaniować mu wypadnie komuś bliskiemu. Tu w dodatku zaryzykowałem bardzo wiele. [...] W pewnym momencie Pawełek zagapił się na łożę ks. Oboleńskich, do której właśnie weszli dwaj chłopcy, synowie księstwa, z którymi Pawełek widywał się wówczas dość często. To miłe spostrzeżenie tak zajęło małego solistę, którego każdą nutkę z zaparciem oddechu słuchała wypełniona po brzegi sala, że w ogóle zapomniał wstąpić przy reprzyzie głównego tematu. Chłopiec jednak połapał się natychmiast, opanował się, przepuścił kilka taktów i zręcznie «dogonił» orkiestrę. Tych kilku chwil nie zapomnę nigdy”¹⁹⁰.

Charakterystyczne, że Młynarski nie tylko nie uważał, że lepiej byłoby ukryć dawną znajomość z rosyjskim wielkorządcą, ale nawet zmanifestował pewną doń sympatię.

Po koncercie Kochańskiego Ignacy Pilecki, recenzent tygodnika *Prawda*, ubolewał:

„A więc znowu «cudowne dziecko». Dotychczas jednak nikt stanowczo nie stanął w obronie fenomenalnych dzieci. [...] Ich sztuczny, przyspieszony rozwój był i będzie potępiany [...]. O Pawełku Kochańskim można powiedzieć, że stanął pośród całej rzeszy znanych nam cudownych dzieci najwyżej. [...] Czyżby nie lepiej było obecnie nieletniego a już jakby dojrzałego skrzypka odstawić od instrumentu na pewien czas?”¹⁹¹.

Pawełek Kochański nie był już tak małym dzieckiem, jak sądzono¹⁹². Różnice opinii na temat skrzypka były bardzo znaczące: jedni chwalili świetną technikę i „wielki, pełny ton” (Pilecki), inni, jak Biernacki, przeciwnie: zwracali uwagę na „mały ton, intonację nie wszędy pewną, brak temperamentu, gustu i zrozumienia”, a zamiast techniki – na epatowanie „rozmaitemi sztuczkami, jak tryliki,

¹⁹⁰ Emil Młynarski: „Paweł Kochański, człowiek artysta”, op. cit. (zob. przyp. 9).

¹⁹¹ *Prawda* 19 (1899) nr 11 z dn. 8 III s. 130.

¹⁹² Dotychczas przyjmuje się, że Paweł Kochański urodził się w roku 1887. O prawdziwej dacie mówi wyraźnie datowany list Anny Młynarskiej do męża. Oto nagłówek listu: „Sobota 3 Paźdz. 1903 r.”: „Wczoraj miałam list od Pola, zdesperowany chłopak pisze, że nie przyjęli go do konserwatorium [paryskiego], bo ma 19 lat, a tam do 18tu biorą tylko [...]”. Rkp. zachowany w Lietuvos Literatūros ir Meno Archyvas (Litewskie Archiwum Literatury i Sztuki) w Wilnie, sygn. F.50.1.29; mikrofilm w Bibliotece Narodowej w Warszawie, sygn. A 838. Według informacji Teresy Chylińskiej, na grobie Pawła Kochańskiego na cmentarzu Père-Lachaise wyryta jest późniejsza data urodzin. Mam pewne przesłanki do przypuszczenia, że Józef Kon, ojciec Zosi Kochańskiej, żony Pawła, który w 1912 r. wyrobił młodym małżonkom jakieś papiery w Petersburgu, zalegalizował „odmłodzenie” Pawła oraz wyrobił mu nowy paszport na nazwisko Kochański (na starym paszporcie, wydanym w Orle względnie w Odessie, bez wątplenia figurowało nazwisko jego ojca, Kahan; z tego, co wiadomo o Zosi Kochańskiej, nie byłaby ona zachwycona nosząc to nazwisko; w dalszych rozdziałach biografii Emila Młynarskiego przedstawię odpowiedni list, dotyczący się wyrobienia przez Józefa Kona nowych papierów młodym małżonkom, jak też świadectwo ich ślubu, dotychczas niedostępne z powodu digitalizacji akt stanu cywilnego Kościoła św. Krzyża w Warszawie).

flazeolety pojedyncze i podwójne”¹⁹³. Biernacki był zdania, że „*Sonetami krymskimi* zachwycaliśmy się dzięki wspaniałości raczej samego dzieła niż wykonania, w którym spotykało się nieraz słabsze punkty [...] tempa za szybkie odejmowały im poniekąd cechę poetyckiego rozmachu [...], chór śpiewał krzykliwe, całości w ogóle brakowało wykończenia, tak że bez zarzutu wyszły jeno *Intrada*, *Żegluga* i *Epilog*”¹⁹⁴. Noskowski ocenił koncert dość łaskawie:

„Wykonania [...] nie mogę nazwać wzorowem ze względu na niedostateczne przygotowanie się chóru, który śpiewał szcikowo, grubo, bez cieniowania i ekspresji [...] Mimo jednak, że nie wszystko było tak jak trzeba, że tempa oddalały się od tradycji, wdzięczni jesteśmy p. Młynarskiemu za przypomnienie Warszawie utworu tak nam drogiego. [...] [o Pawle Kochańskim:] Cudowne to w całym znaczeniu dziecko jest uczniem p. Młynarskiego, który widocznie troskliwie nad nim pracuje i właściwie kieruje [...]. Orkiestra sprawiała się w ogóle doskonale z wyjątkiem fagocisty”¹⁹⁵.

Pomimo dość powszechnych zastrzeżeń do wykonania *Sonetów krymskich* – w roku 1899 Młynarski miał nadal dobrą passę. Nieskory do pochwał Adam Wiślicki w *Przeglądzie Tygodniowym* pisał zachęcająco:

„Nie można p. Młynarskiemu odmówić szczerych chęci i zapału do przewyżniania chociażby największych przeciwności. Każdy początek jest trudny [...]. Program koncertu symfonicznego był nadzwyczaj starannie ułożony i takiego w Warszawie [...] bardzo, bardzo dawno nie widziano, ani też nie słyszano. Wykonanie tylko może nie stało zawsze na najwyższych szczeblach artystycznego poziomu [...] ale wszędzie znać było szczerę chęć i poszanowanie sztuki”¹⁹⁶.

W tym samym dniu *Prawda* opublikowała (na marginesie niedostatków wykonania „Sonetów krymskich” Moniuszki) ważne słowa: „środkami jakimi rozporządzał p. Młynarski obecnie są już niewystarczające. Dla odmalowania obszarów morza, żegluga i burzy należałoby orkiestrę i chóry wzmocnić”¹⁹⁷.

Ponieważ Młynarski nosił się z zamiarem rozbudowy i reorganizacji orkiestry, *Prawda* dała mu do ręki nowy argument. Reorganizacja rozpocznie się latem 1899 roku. Bodźców do przyspieszenia tych starań nie brakowało: niebagatelną rolę odegrały dwa występy Filharmoników Berlińskich z Arturem Nikischem w dniach 25 i 26 V 1899 r.: zarówno jakość orkiestry, jak i mistrzostwo dyrygenta wywarły w Warszawie piorunujące wrażenie¹⁹⁸. Po odejściu Hansa von Bülowa (1894) Nikisch należał do najwyżej cenionych kapelmistrzów Europy, chociaż

¹⁹³ M[ichał] M[arian] B[iernacki]: „Przegląd muzyczny. Koncert symfoniczny [...]”. *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne* 16 (1899) nr 6 z dn. 11 II.

¹⁹⁴ M[ichał] M[arian] B[iernacki]: „Przegląd muzyczny. Koncert symfoniczny [...]”. *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne* 16 (1899) nr 12 z dn. 25 III s. 138–139.

¹⁹⁵ Zygmunt Noskowski: „Felieton muzyczny”. *Wiek* 27 (1899) nr 66 z dn. 22 III.

¹⁹⁶ [Adam Wiślicki]: „Echa warszawskie XII”. *Przegląd Tygodniowy* 34 (1899) nr 12 z dn. 25 III s. 138.

¹⁹⁷ Ig[nacy] Pilecki: „Przegląd muzyczny”. *Prawda* 19 (1899) nr 12 z dn. 25 III s. 141.

¹⁹⁸ M.in. Noskowski ogłosił na łamach *Wiek* dwa duże, dytyrambiczne artykuły: w nr. 118 z 27 V 1899 r. – „Soliści i kapelmistrz. – Dawniej i dziś. – Kapelmistrz wzorowy [...] Artur Nikisch [...]”, oraz w nr. 119 z 28 V 1899 r. (błędnie oznaczonym jako nr 1).

same Niemcy i Austria dały jej cały zastęp dyrygentów-wirtuozów, by wymienić Hansa Richtera, Richarda Straussa, Felixa Mottla czy Felixa Weingartnera. Orkiestra operowa warszawska, jaką zastał Młynarski, nie mogła konkurować z żadną przeciętną orkiestrą niemiecką. O wykonywaniu przez nią poematów symfonicznych Richarda Straussa nie mogło być mowy. Repertuarowo przegrywała więc z lipską orkiestrą filharmoniczną, kierowaną przez Hansa Windersteina¹⁹⁹; grywała ona latem w Dolinie Szwajcarskiej.

Inicjując i przeprowadzając akcję reformowania orkiestry, Młynarski, poza tym, że po raz kolejny dowiódł zdolności organizacyjnych, energii i determinacji w działaniu, wykroczył dość daleko poza kompetencje dyrektora opery polskiej. Świadczy to, że cieszył się nadal poparciem dyrekcji teatru i jej zwierzchników – a był to jeszcze okres panowania Imeretyńskiego i Oboleńskiego. Władze Warszawskich Teatrów Rządowych uznały jednak za konieczne nadanie akcji Młynarskiego formy urzędowej, utworzono więc komisję, w skład której weszli także Barcewicz, Spetrino²⁰⁰, tudzież inspektor orkiestry Bolesław Moniuszko, syn Stanisława; nie zasiadł w komisji pierwszy dyrygent opery Vittorio Podesti, być może dlatego, że obowiązki zatrzymały go w Petersburgu.

Orkiestra operowa została powiększona przede wszystkim w sekcji dętych, na stanowisko pierwszego solisty zaangażowano skrzypka Władysława Lewingera, dotychczas koncertmistrza orkiestry Windersteina, i dwóch pierwszych skrzypków, Jana Jakowskiego i Bonifacego Szałowskiego. Poza konkursem obsadzono stanowisko pierwszego koncertmistrza: został nim muzyk orkiestry Windersteina Dietrich, z tej samej orkiestry wzięto też wiolonczelistę Ranza (imion nie ustaliłam). Pierwsi skrzypkowie mieli otrzymać pensje po 800 i 700 rubli rocznie²⁰¹. Zainstalowano dla orkiestry oświetlenie elektryczne, a dla dyrygenta zamówiono w fabryce Bechsteina „piękne pianino pięciooktawowe, ustawione przy fotelu dyrygenta, a zastępujące jednocześnie pulpit i fortepian konieczny do recitatywów”²⁰². Należało jeszcze obsadzić posady jedenastu muzyków, którzy otrzymali zwolnienie z dniem 1 października. Miało się to dokonać w drodze konkursu.

Reforma zyskała aprobatę, chociaż od początku pojawiły się zastrzeżenia do uprzywilejowania muzyków narodowości niemieckiej. Powołanie Lewingera na stanowisko solisty i Dietricha na stanowisko koncertmistrza, chociaż orkiestra miała już znakomitego lidera w osobie Barcewicza, tłumaczy się dążeniem Młynarskiego do wzmocnienia kwintetu (Noskowski uważał, że nadmiernego).

¹⁹⁹ Nie była to pierwsza orkiestra Lipska (najwyższy poziom miał zespół Neue Gewandhausu, któremu, jak wspominałam, od 1895 r. szefował Artur Nikisch), ale warszawiacy bardzo ją lubili. Hans Winderstein na czele swej orkiestry często prezentował w Warszawie nieznaną tu nowość, np. w 1899 r. – poemat symfoniczny *Tako rzecze Zaratustra* Richarda Straussa.

²⁰⁰ Francesco Spetrino przybył do „dyrekcji” opery jako czwarty dyrygent, a drugi z odpowiedzialnych za opery obce.

²⁰¹ „Kronika”. *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne* 16 (1899) nr 28 z dn. 15 VII.

²⁰² „Kronika”. *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne* 16 (1899) nr 39 z dn. 30 IX s. 461; *Gazeta Polska* 39 (1899) nr 174 z dn. 3 VIII.

Barcewicz jako wykonawca partii solowych w operach nadal będzie magnešem przyciągającym słuchaczy²⁰³. Ponieważ on sam zasiadał w komisji do spraw reformy, wydaje się prawdopodobne, że, zyskując „dublera”, zyskiwał większą swobodę wyjazdów w podróże artystyczne, na które brał czasem kilkutygodniowy urlop. Trudno przypuścić, by Młynarskiemu chodziło o uszczknięcie listka z wieńca jego sławy, a tym mniej – o szykanę.

Nowe zaś instrumenty były darem Maurycego hr. Zamoyskiego. Najpierw młody ordynat ofiarował orkiestrze operowej kolekcję rodzinną instrumentów smyczkowych. Według informacji *Echa Muzycznego, Teatralnego i Artystycznego*, w podarowanym zestawie były też kotły pedałow²⁰⁴. Aleksander Poliński opisał rzecz we właściwym sobie kurierkowym stylu: „Oglądając raz ów zbiór [...] chytry kapelmistrz [Młynarski] zaczął gorące łyzy ronić, niby ubolewając, że tak cenne zbiory spoczywają bez użytku [...] [ordynat] nie tylko bez wahania oddał mu swe zbiory na użytek orkiestry teatralnej, ale nadto upoważnił go do skompletowania brakujących instrumentów na jego koszt”²⁰⁵. Na początku lutego 1900 r. z Paryża nadszedł transport wybranych przez Młynarskiego nowych instrumentów. Zaraz potem, 11 II 1900 r., odbyła się w Salach Redutowych uroczystość przekazania daru. Generał Iwanow otrzymał wykaz instrumentów, ozdobiony winietą „Dar ordynacyi Zamoyskich dla orkiestry operowej Warszawskiej”²⁰⁶. Jak informował *Kurier Poranny*:

„Wspaniały dar, pochop do którego dał, jak wiadomo, pierwszy prośbą swą dyrektor Emil Młynarski, stanowić ma po wsze czasy wyłączną i niepodzielną własność orkiestry [...] w ten sposób, że każdy pojedynczy instrument, przywiązany poniekađ do pulpitu, przechodzi z artysty [...], Ofiarowane instrumenty, częścią odnawiane, częścią, o ile nowe, zakupione w Paryżu, nadeszły już do Warszawy, wszystkie w jak najlepszym stanie z wyjątkiem jednej tylko cennej wiolonczeli staro włońskiej (Graucino), uszkodzonej niestety w drodze. Wiolonczela w tych dniach wysłaną zostanie [...] dla ponownego wyreperowania. [...] jedynie tylko tromboney cugowe sprawią z początku nieco kłopotu artystom przyzwyczajonym dotychczas grywać na trombonech chromatycznych”²⁰⁷.

Echo oświadczyło z emfazą:

„W dziejach orkiestry operowej warszawskiej imię młodego kapelmistrza zapisane będzie pięknymi zgłoskami, on bowiem wyjednał u władzy nie tylko podwyższenie etatów, ale i powiększenie o kilkanaście tysięcy rubli rocznie funduszu na utrzymanie wzmoczonej o 11 osób orkiestry”²⁰⁸.

²⁰³ O jego udziale w danym spektaklu informowano na afiszach Teatru Wielkiego, por.: Anna Wypych-Gawrońska: *Warszawski teatr operowy i operetkowy*, op. cit., s. 253–254.

²⁰⁴ „Wręczenie instrumentów”. *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne* 17 (1900) nr 7 z dn. 17 II s. 80 („Kronika”).

²⁰⁵ A[leksander] Poliński: „Z muzyki” [końcowy fragment recenzji z koncertu Tymoteusza Adamowskiego]. *Kurier Warszawski* 79 (1899) nr 264 z dn. 24 IX.

²⁰⁶ „Wręczenie instrumentów”. *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne* 17 (1900) nr 7, op. cit.

²⁰⁷ *Kurier Poranny* 24 (1900) nr 33 z dn. 2 II.

²⁰⁸ Notka z incipitem „Uroczyste rozdanie instrumentów”. „Dar instrumentów”. *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne* 17 (1900) nr 6 z dn. 10 II s. 66.

Wśród uczestników wydarzenia – poza ofiarodawcą i członkami jego rodziny, reżyserami teatrów i dziennikarzami – znajdował się również Zygmunt Noskowski. Opisał on swoje wrażenia w *Kurierze Porannym*, z małym przytykiem pod adresem Młynarskiego, chociaż jego nazwiska nie wymienił:

„Dzień wczorajszy zapisze się na kartach dziejów opery naszej niezatartymi głoskami [...]. Była to uroczyść wyjątkowa, w dziejach sztuki wprost nieznaną, tak jak wyjątkowym i bezprzykładowym jest czyn ofiarodawcy, który ożywiony szlachetnym zapałem, pragnieniem, aby tutaj, w mieście rodzinem, rozwijało się życie muzyczne, tak skutecznie się do tego rozwoju przyczynia. Boć przecie dobre instrumenty dla orkiestry to podstawa dobroci dźwięku, to dusza zbiorowości. [...]. Orkiestra nasza od pewnego czasu znacznie się polepszyła [...]. Niewiele jej brakuje, aby stanęła na równi ze sławionymi za granicą, lecz aby taką się stała, trzeba [...] cokolwiek ją mniej męczyć próbami starych a ograniczonych oper, a potem podniecać ją jakimś odznaczeniem. To drugie właśnie miało miejsce wczoraj. [...] Zaproszeni goście oglądali z zajęciem: to kotły maszynowe, które z przyczyny wysokiej ceny w najpierwszych jedynie teatrach znaleźć można, to wspaniały kontrafagot [...] wreszcie drogocenne skrzypce”²⁰⁹.

Dalej Noskowski podaje ogólny wykaz instrumentów: dęte z najlepszych fabryk francuskich, nowa harfa Erarda, 22 skrzypiec, w tym kilka pochodzenia francuskiego

„w bardzo dobrym opracowaniu Ganda i Villame’a, reszta zaś czysto włoskie, jak: prześlizne Gabrielli lub Testore, bardzo ładne Tononio, Rocca lub Pandolfi, wreszcie Gagliano i Pandolfi [...] zachowane są doskonale. Altówek jest sześć, z których jedna, sławnego Guadagniniego z r. 1760, tak samo sześć wiolonczeli włoskich i francuskich. Ogółem tedy jest czterdzieści smyczkowych pierwszorzędnej wartości [...]. Takiej [...] ofiary dla dobra sztuki nikt dotąd nie spełnił”²¹⁰.

Po przemówieniach i toastach, m.in. na cześć Młynarskiego²¹¹, odmieniona tak gruntownie orkiestra dała próbkę swego brzmienia: po fanfarach wykonała uverture do *Wesela Figara* Mozarta i „dla uwydatnienia brzmienności kwintetu” – *Kołysankę* Emila Młynarskiego w aranżacji na orkiestrę.

Przekazanie instrumentów odbyło się na podstawie bardzo przemyślnie skonstruowanej umowy, której ostatnim punktem był § 4: „W razie zwinięcia opery Warszawskiej, całkowity komplet instrumentów powraca do ordynacji Zamoyskich”²¹². W 1917 r. przy wycenie majątku ruchomego teatrów podano, że instrumenty подарowane przez Zamoyskiego mają wartość 40 tys.²¹³. Może to oznaczać, że Zamoyscy – dzięki tej umowie – zdołali uchronić darowane orkiestrze operowej precjoza przed wywiezieniem do Rosji. Zaborcy, wycofując się ostatecznie z Warszawy w sierpniu 1915 r., zabrali z teatrów warszawskich najcenniejsze ruchomości, w tym partytury i materiały wykonawcze oper Moniuszki (rękopisy), cenniejsze meble, dekoracje i kostiumy, w tym słynny komplet fraków stanisławowskich²¹⁴; na bieżąco pisała o tym m.in. *Nowa Gazeta* piórem Jana Lorentowicza.

²⁰⁹ Zygmunt Noskowski: „Niebywały dar”. *Kurier Poranny* 24 (1900) nr 43 z dn. 12 I.

²¹⁰ Ibid.

²¹¹ Ibid.

²¹² Ibid.

²¹³ Antoni Gintowt, Stefan Krzywoszewski, Jan Lorentowicz: op. cit. (zob. przyp. 17), s. 252.

²¹⁴ Ibid., s. 279.

Prognoza, że imię Młynarskiego „w dziejach orkiestry operowej warszawskiej [...] zapisane będzie pięknymi zgłoskami”, nie spełniła się. Przeciwnie: już niebawem dyrygent doświadczy pierwszego w swym artystycznym życiu przypływu żywiołowej niechęci grupy piszących, którzy w końcu wtrącą go w otchłań zapomnienia. Od nowego sezonu 1899/1900 nad głową Młynarskiego zbierały się już ciemne chmury.

Dalsza część artykułu w *Muzyce* 2016 nr 2.

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. esszelka9@gmail.com