

Luba Kijanowska-Kamińska

Lwowska Narodowa Akademia Muzyczna im. Mykoły Łysenki, Ukraina

DZIAŁALNOŚĆ I TWÓRCZOŚĆ KAROLA MIKULEGO: POMIĘDZY UNIWERSALIZMEM ROMANTYCZNYM A POZYTYWISTYCZNYM

Osiągnięcia Karola Mikulego we wszystkich dziedzinach kultury muzycznej – twórczości kompozytorskiej, działalności jako pianisty koncertującego, koncertmistrza, kameralisty, pedagoga, założyciela unikatowej „szkoły chopinowskiej”, animatora życia muzycznego Galicji, dyrektora Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego i Konserwatorium we Lwowie, teoretyka – budzi prawdziwy podziw i wymaga zastanowienia. W jakiej mierze Mikuli był „artystą uniwersalnym”? W poszukiwaniu odpowiedzi na to pytanie należy zwrócić się do zasad estetyki romantycznej, do sposobu traktowania postaci artysty – poety, muzyka, malarza – w owej dobie szczególnego uwielbienia dla kapłanów Sztuki przez duże S. Postać „artysty uniwersalnego” została szczególnie wyeksponowana jako ideał zwłaszcza w krajach bezpaństwowych. Właśnie w takiej roli występuje Mikuli w ciągu swego prawie czterdziestoletniego pobytu we Lwowie. Dodatkowym bodźcem jego wielokierunkowej działalności stała się atmosfera miasta, niezwykle bogate tradycje wielonarodowego społeczeństwa lwowskiego.

Opracowując temat artykułu, doszłam jednak do wniosku, że ograniczenie się do ściśle romantycznego sposobu rozumienia artysty uniwersalnego będzie błędem ontologicznym, bowiem w czasie, kiedy żył i działał Mikuli, tj. w drugiej połowie XIX wieku, w światopoglądzie estetycznym odnośnie do roli sztuki w społeczeństwie występowały nie tylko romantyczne ideały. Niemniej istotna okazuje się wówczas pozycja pozytywizmu, który chociaż kojarzy się w badaniach humanistycznych przede wszystkim z filozofią i literaturą (żeby wspomnieć tylko o perspektywie *Historii filozofii* Władysława Tatarkiewicza), pozostawił swój ślad również w sztuce muzycznej, przynajmniej w rozumieniu funkcji muzyki i kompozytora w przestrzeni społecznej. Więc rozmyślając o spuściźnie Mikulego w aspekcie historycznym, nie sposób przedstawić jego sylwetki tylko w świetle estetyki romantycznej, a należy uwzględnić oba ówczesne kierunki.

Trzeba specjalnie podkreślić, że wyobrażenie wizerunku artysty romantycznego skupia się na takich wyjątkowych, umyślnie eksponowanych i autoeksponowanych postaciach kompozytorów, jak Berlioz, Schumann, Liszt, Wagner, Chopin i kilku innych, zresztą bardzo nielicznych „geniuszach dźwięków”, którzy zajęli swoje miejsce obok także nielicznych poetów i pisarzy zaliczanych do „wieszczów”. To o takim postrzeganiu osobowości i funkcji społecznej artysty pisze jeden z badaczy, zaznaczając, że

w romantycznej konstrukcji osobowości twórczej leżało przeświadczenie, że artysta jest indywidualnością posiadającą możliwości realizacji wszystkich potencjalnych uzdolnień i predyspozycji człowieka w takim stopniu, w jakim nie jest to dane żadnej innej jednostce. W literaturze romantycznej można zaobserwować pojawienie się, albo upowszechnienie wszystkich koncepcji roli artysty: jako demiurga, proroka, kapłana itd., którym towarzyszyły różne mity w postaci idei indywidualności i odmienności, idei wolności artystycznej, której wszelkie ograniczenia mogą być lekceważone, idei powołania twórczego, a więc przekonanie, że zdolności są przymiotami niewytłumaczalnymi, będąc raczej darem natury, idei opozycji artysty i społeczeństwa oraz tendencji do teatralizacji życia osobistego artysty¹.

Chopin, polski geniusz, którego wiernym kapłanem przez całe życie pozostawał Mikuli, dał wyraz swej niekwestionowanej wyższości nad ogółem w słynnym aforyzmie powszechnie znanym i często cytowanym: „Najdziwniejszym z ludzi jest geniusz: ten tak daleko w przyszłość wybiega, że ginie z oczu ludzi z nim żyjących, a nie wiadomo, które pokolenie pojąć go zdoła”². Ta wypowiedź odsłania pojmowanie przez kompozytora wyższego celu, do którego dąży jako geniusz: nie dla swego otoczenia zostawia swoje arcydzieła (bowiem ginie z oczu ludzi z nim żyjących, a więc nie potrafią oni zrozumieć wszystkich ukrytych treści jego muzyki), lecz dla dalekich potomków, którzy odczytają to objawienie płynące z niebios, które przekazał przez harmonię dźwięków.

Zaznaczony w tytule niniejszego artykułu „uniwersalizm romantyczny” rozumiany jest w odniesieniu do najwyższych szczytów krajobrazu kultury muzycznej XIX wieku w ten sposób, że każdy z nich kształtuje swój niepowtarzalny uniwersalny obraz Wszechświata, łącząc w nierozzerwalną więź to, co „indywidualne – narodowe – uniwersalne”. W tym sensie słynny akapit Cypriana Norwida z nekrologu „Rodem Warszawianin, sercem Polak, a talentem świata obywatel” doskonale odzwierciedla istotę romantycznego uniwersalizmu. Ponadto niekwestionowani geniusze doby romantyzmu byli nie tylko „talentem świata obywatelami”, lecz zastrzegali sobie prawo do tego, aby swoją wizję owego świata przekazywać jako doskonałą i uduchowioną, czyniąc to z pozycji demiurga. I tak są postrzegani do dziś. Utwierdzają nas w tym przekonaniu opinie

¹ A. Makowiecki, *Młodopolski portret artysty*, Warszawa 1971, s. 20–21.

² *Fryderyk Chopin*, „Alma Mater” 2010–2011, nr 130–131 (grudzień–styczeń), za: https://pl.wikiquote.org/wiki/Fryderyk_Chopin (22.10.2019).

wybitnych osób współczesnych kompozytorowi, jak też symbolika portretów i pomników geniuszy. Portret Chopina pędzla Eugène'a Delacroix podkreśla ekstazyzmość wyrazu jego twarzy, a za jego prototyp można by uważać zwrócony ku niebu wzrok św. Cecylii, patronki muzyki. Słynny pomnik Chopina w Warszawie budzi skojarzenie ze skrzydłami anielskimi okalającymi kompozytora.

Inny typ artysty wyznacza system wartości pozytywizmu, który przyjmie się w kulturze polskiej (głównie w literaturze) po upadku powstania styczniowego. Właśnie uwypuklane w nurcie pozytywistycznym funkcje społeczne ówczesnej literatury i sztuki pozwalają rozpatrywać twórczość Mikulego właśnie w tym kręgu idei estetycznych:

Pozytywizm i naturalizm były z założenia antypoetyckie i antyirracjonalne. Artysta (poeta, pisarz czy malarz) nie czerpał tutaj natchnienia w rzekomym kontakcie z zaświatami czy z tajemniczych pokładów własnej psychiki, lecz raczej z obserwacji świata realnego. Nie irracjonalne moce twórcze, lecz analityczne rozważania wraz z umiejętnością przewidywania skutków były uznawane za właściwe postawy kreacyjne³.

Tego typu koncepcja filozoficzna zakłada, że artysta – bez względu na to, jaki poziom intelektualny i profesjonalny reprezentuje czy jak wysoko ceniono by jego sztukę – nie miał i nie mógł mieć pozycji społecznej różnej od wszystkich innych obywateli pracujących uczciwie w swoim zawodzie:

Artysta był więc takim samym obywatelem, jak inni – mając, owszem, swoje prawa, ale też, może przede wszystkim, wyraźnie wyznaczone obowiązki. Roszczeń do przywilejów z tytułu bycia artystą tutaj nie akceptowano. Kryterium wyznaczającym zaś pozycję poszczególnych artystów miało być to, czy dzieło, które artysta stwarza, przyczynia się do podniesienia sumy ogólnego „dobra” i „szczęścia” ludzkiego⁴.

Ironicznie określiła mit artysty romantycznego Eliza Orzeszkowa, pisząc, że „poeta rozczochrany, zgrzytający, wiecznie wpółseny lub nieprzytomnym szaleńcem porwany – to fikcja, przesąd, komuna!”⁵. Pozwolę sobie wysnuć hipotezę, że ten nieromantyczny typ artysty nie wziął się znikąd, lecz został antycypowany, jakby przygotowany przez szereg przedstawicieli szkół narodowych, takich jak Edward Grieg, Anton Rubinstein, Piotr Czajkowski, Giuseppe Verdi, Bedřich Smetana, Antonin Dvořák, Mykoła Łysenko czy Isaac Albeniz, a w Polsce taki typ społecznie wrażliwego artysty najwyraźniej reprezentuje Stanisław Moniuszko. Nie jest to jeszcze przejaw „prawdziwego” pozytywizmu, bowiem twórczość muzyczna tego okresu oparta jest na innych zasadach światopoglądowych i ideałach estetycznych. Określiłabym te zasady twórcze jako „altruistyczną” wersję romantyzmu, uzupełnienie „egocentrycznej” koncepcji

³ M. Golka, *Socjologia artysty nowożytnego*, Poznań 2012, s. 44.

⁴ J. Kulczycka-Saloni, *Programy i dyskusje literackie [w:] Literatura polska w okresie realizmu i naturalizmu*, t. 1, Warszawa 1965, s. 34, 37.

⁵ *Ibidem*, s. 34.

geniuszy i demiurgów. Ci prepozytywistyczni twórcy nastawieni bardziej demokratycznie sięgali do bodźców estetycznych związanych z folklorem, ze światem bajki, legendy, mitu, z kręgiem nastrojów lirycznych, subtelnych uczuć i poezji życia codziennego, zaciśza domowego, skromnych radości życia. A to wkrótce zostanie określone mianem stylu *biedermeier*, a więc „odłamu romantyzmu” rozumianego jako „szlachetne, choć kieszonkowe wydanie upowszechnionych w szerokich kręgach społecznych tradycji dziewiętnastowiecznej kultury niemieckiej – Goethe’owskiego humanizmu, patriotyzmu i uczuciowości romantycznej, a także i demokratyzmu wczesnorealistycznego”⁶.

Odwołam się do bardzo trafnego określenia Mieczysława Tomaszewskiego mówiącego o „fazie szczytowej pieśniowego romantyzmu [...], [która – przyp. L.K.K.] rozpołowiona została wydarzeniami Wiosny Ludów (1846–1848) na dwie części. W pierwszej głos naczelny, przepełniony refleksją, należy do Chopina, w drugiej, niosący konsolację – do Moniuszki. Jego sześć *Śpiewników domowych* stwarza potężny repertuar mający utwierdzić poczucie narodowej tożsamości”⁷. Propozycja interpretacyjna Tomaszewskiego potwierdza pośrednio moją hipotezę, jako że do sfery romantycznej zalicza on i Chopina, i Moniuszkę, lecz w sposób zróżnicowany określa istotę ich podejścia indywidualnego do tego stylu. Chopina charakteryzuje skłonność do refleksji, a więc przeżywa „głębsze zastanowienie nad czymś, wywołane silnym przeżyciem”⁸. To samo źródło refleksji uwzględnia filozoficzne jej rozumienie, które jeszcze bardziej jest adekwatne względem refleksji geniusza, bo to „zwrócenie się podmiotu myślącego ku własnej aktywności”⁹, relacja zachodzi pomiędzy osobą przeżywającą i obrazem zewnętrznym, pobudzającym do przeżycia. Natomiast Moniuszce przeznaczają muzykolog rolę tego, kto niesie konsolację, a więc artyści skupiającego się nie na swoich przeżyciach, a na innych ludziach, którzy potrzebują jego wsparcia i pocieszenia, przypomnienia o tożsamości narodowej.

Powracając do kategorii uniwersalizmu, warto zaznaczyć, że z reguły artyści drugiego z wyróżnionych typu demonstrują zadziwiająco szeroki zakres działalności: zazwyczaj poświęcają się nie tylko twórczości, lecz licznym innym zadaniom społeczno-narodowym. Zarówno własną twórczość, jak i inne rodzaje aktywności artystycznej często podporządkowują nie tyle natchnieniu, ale także różnym potrzebom swojego środowiska – oświeceniowym, wspierającym po-

⁶ M. Żmigrodzka, *Polska powieść biedermeierowska*, „Pamiętnik Literacki” 1966, nr 57/2, s. 381.

⁷ M. Tomaszewski, *Oblicze i losy pieśni polskiej 1795–1918* [w:] *Muzyka polska w okresie zaborów. Materiały z XXV Ogólnopolskiej Konferencji Muzykologicznej*, red. K. Bilica, Warszawa 1997, s. 14.

⁸ *Refleksja* [w:] *Słownik języka polskiego PWN*, <https://sjp.pwn.pl/sjp/refleksja;2573649.html> (29.10.2019).

⁹ *Ibidem*.

czucie tożsamości narodowej, rozbudowującym przestrzeń kulturową etc. *Śpiewniki domowe* Moniuszki są tego doskonałym przykładem. Artyści charakteryzowanego typu łączyli w swoim „uniwersalizmie” skierowanym do najszerzej publiczności nie tylko twórczość kompozytorską, lecz z tym samym zapałem uprawiali sztukę wykonawstwa muzycznego, pedagogikę, prowadzenie chórów i orkiestry, recenzowanie życia muzycznego, badania teoretyczne etc. Ponadto nie uważali siebie i swojej twórczości za objaw mistyczny, wręcz przeciwnie: zawsze podkreślali swoją pracę na rzecz społeczeństwa. Moniuszko o swoich *Śpiewnikach* tak oto napisał:

Nie roszczę sobie praw do wyższego w muzyce talentu, atoli zachęcony łaskawym, a może zbyt pobłażliwym przyjęciem, jakie moje pierwsze ogłoszone próbki muzyczne dla siebie zjednać potrafiły, ośmieliłem się, ile mi jakkolwiek mój talent pozwala, do pomnożenia repertoriów śpiewów krajowych¹⁰.

Kompozytor stanowczo sprzeciwił się porównaniu swej twórczości z dorobkiem Chopina, a nawet z „uprawnionymi” muzykami: „Że ktoś jest tyle głupi, żeby się mną po stracie Chopina mógł pocieszać, to nie moja wina, i nigdy siebie nie stawiałem obok jakiegokolwiek uprawnionej znakomitości europejskiej”¹¹.

Opisana powyżej pozycja życiowa i profesjonalna artysty prowadzi do nader ważnej charakterystyki jego działalności twórczej i profesjonalnej: etyczności zachowania w stosunku do swego otoczenia, działania na rzecz kultury *in puris naturalibus*. Chociaż etyczność pozornie nie należy do cech charakterystycznych sztuk pięknych, to w przypadku typologii osobowości artystów w ich relacjach ze społeczeństwem wydaje się być uzasadniona, ponieważ występują w nich liczne przymioty natury etycznej. W jakim stopniu potrafi artysta odczuć empatycznie potrzeby duchowe, zwątpienia i oczekiwania środowiska i skutecznie je zaspokoić? Czy uda się mu odstąpić od zamierzonych planów i ofiarować siebie dobru ogólnemu? Czy znajdzie siły, aby przeżyć słowa krytyki i przyznać się do swoich błędów? Te i szereg innych pytań powstają w związku z problemem etyczności działań artysty, pytań skierowanych przede wszystkim wobec tych artystów, którzy reprezentują linię uniwersalizmu pozytywistycznego.

W świetle przedstawionej opozycji typologicznej dotyczącej socjologicznej i psychologicznej charakterystyki artystów XIX wieku jakież miejsce zajmuje Mikuli? Najbardziej oczywista odpowiedź nasuwa się sama: cała jego działalność i twórczość idealnie mieści się w ramach uniwersalizmu pozytywistycznego. Na korzyść takiej interpretacji przemawiają prawie wszystkie wydarzenia z jego życia i twórczości, zwłaszcza w okresie lwowskim. Ale równocześnie cała różno-

¹⁰ S. Moniuszko, *Śpiewnik domowy*, <https://encyklopedia.pwn.pl/materialy-dodatkowe/haslo/Moniuszko-Stanislaw-Spiewnik-domowy;4670540.html> (29.10.2019).

¹¹ *Ibidem*.

rodna działalność Mikulego została zainspirowana lub żeby dobitniej powiedzieć: uświęcona kultem jego genialnego nauczyciela. W tym sensie w światopoglądzie Mikulego mamy szczególne połączenie dwóch wymienionych typów uniwersalizmu artystycznego. Jako wzór idealny, rzutujący poprzez całą złożoną działalność bohatera niniejszego opracowania na atmosferę muzyczną Lwowa, służy mu „duch Chopina”, tj. artyści jako demiurga, natomiast drogę do osiągnięcia celów, do jakich dążył Mikuli, wyznacza głównie model uniwersalizmu pozytywistycznego.

Chociaż sam Mikuli nie pozostawił świadectw dokumentalnych – listów, pamiętników, wynurzeń osobistych etc. – o jego *credo* jako człowieka i artysty świadczą fakty obiektywne i (nieliczne co prawda) wspomnienia zanotowane przez uczniów, przyjaciół i bliskich, dotyczące zarówno jego twórczości, wykonawstwa, pedagogiki, pozycji społecznej, jak i stosunku do Chopina. O tym, że nade wszystko pragnął przekazać uczniom wartości estetyczne swego nauczyciela i wyrazić uwielbienie dla niego, świadczą wspomnienia jego uczniów. Raul Koczalski wspomina, że Mikuli

uwielbiał swego mistrza z młodzieńczą żarliwością i z tego entuzjazmu nic nie stracił w późniejszym wieku. Dla Mikulego był Chopin najwyższym prawem w muzyce w ogóle. Początkiem jej był dla niego Bach, potem następował Mozart, a szczyt muzyki oznaczał Chopin¹².

Uwielbienie Chopina przez Mikulego znalazło wyraz w nader owocnej pracy w różnych kierunkach. Wcale nieprzypadkowo prof. Leszek Mazepa nazwał go „tytanem pracy”, wyliczając imponującą ilość jego osiągnięć we wszystkich dziedzinach kultury muzycznej.

Jeżeli ująć syntetycznie całokształt „fenomenu Karola Mikulego”, to możemy wyodrębnić następujące jego przymioty:

- oświeceniowe ukierunkowanie wszystkich form działalności profesjonalnej,
- to z kolei ukształtowało dydaktyczne preferencje jego różnorodnej działalności: konstytutywnym, tj. podporządkowującym sobie wszystkie inne dziedziny, elementem była dla Mikulego pedagogika,
- wyjątkowa dbałość o różnorodność i wysoki poziom muzyki wykonywanej w programach koncertowych i dydaktycznych,
- skuteczne wypełnienie swoimi działaniami wszystkich segmentów panoramy życia muzycznego Lwowa w ciągu ponad 30 lat.

Przez pryzmat celów i treści wychowania i edukacji muzycznej Mikuli traktował wykonawstwo, badania teoretyczne, postawę społeczną i spełniał przez wiele lat funkcję dyrektora Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego i jego

¹² Cyt. wg: L. Mazepa, *Karol Mikuli – uczeń Fryderyka Chopina* [w:] *Musica Galiciana*, t. 13, red. G. Oliwa, Rzeszów 2012, s. 34. Stanisław Dybowski zaznacza, iż „Mikuli wychowywał uczniów w kuldzie Chopina, rozbudzał w nich miłość do dzieł swego mistrza i przekazywał właściwą interpretację utworów twórcy z Żelazowej Woli”. Zob. S. Dybowski, *Słownik pianistów polskich*, Warszawa 2003, s. 551.

Konserwatorium z zadziwiającą energią i nawet pasją. Łączył fascynację pedagogiką z zasadami etycznymi „uniwersalizmu pozytywistycznego”. Można zatem, posługując się teorią moralnego rozwoju autorstwa Lawrence’a Kohlberga, mówić w odniesieniu do Mikulego o stadium postkonwencjonalnego rozwoju jego moralności uznawanej jako najwyższy poziom rozwojowy:

Przez moralność rozumie się tu „wewnętrzne” pryncypia i wartości, zaakceptowane przez osobę w sposób autonomiczny, których doniosłość uznana została ze względu na ich znaczenie społeczne. Osoba osiągająca tak wysoki stopień kompetencji moralnej posiada też rozwinięte poczucie obowiązku w sensie zarówno legalności, jak i samozobowiązania. I to właśnie oferuje edukacja etyczna wedle metody konstanckiej [wprowadzonej przez ucznia Kohlberga, Georga Linda – przyp. L.K.K.], stosująca „perswazję wolną od panowania” (Beratung) i autorytetu. Wyklucza ona bowiem wszelkie autorytatywne, fundamentalne, nieomyłne i opatrzone absolutnym roszczeniem ważnościowym wypowiedzi, w tym merytoryczne wypowiedzi pedagoga, który z uwagi na swą przewagę (jako ekspert i autorytet) zniweczyłby zasadę równości szans w dyskusie... Metoda konstancka jest żywym dowodem na to, że założenia etyki dyskursu dadzą się urzeczywistnić w odpowiedniej przestrzeni i klimacie, jaki oferuje edukacja: wyedukowane moralnie osoby przenoszą ją do rzeczywistości społecznej [podkreślenie moje – przyp. L.K.K.]¹³.

Szczególnie należy podkreślić, że ponad wszelką wątpliwość kierowanie wymienionymi instytucjami muzycznymi było ze strony Mikulego niemalym poświęceniem. Przecież był jeszcze stosunkowo młodym człowiekiem (miał 38 lat) i mógł przez kilka lat kontynuować intensywną działalność koncertową w wielu krajach europejskich, tak jak czynił to przedtem, występując z wielkim powodzeniem w Polsce, Rosji, Austrii, Francji i Włoszech oraz innych krajach. Zrezygnował z błyskotliwej kariery koncertującego wirtuoza i poświęcił się całkowicie odpowiedzialnej pracy.

We Lwowie zajął się niemal wszystkim, tym bardziej że samo Towarzystwo Muzyczne i Konserwatorium przed przyjazdem Mikulego znajdowały się w opłakanym stanie: „tylko ok. 90 elewów, 6 profesorów, uczelnia prawie całkowicie zgermanizowana, nieposiadająca własnego pomieszczenia, konkretnych programów nauczania, regulaminu etc.”¹⁴. Wszystkie te braki Mikuli z wielkim powodzeniem nadrobił w ciągu swej wieloletniej pracy. Uczył kompozycji, kontrapunktu, harmonii oraz gry na fortepianie. Zaczął również występować jako dyrygent, prowadząc chóry i zespoły muzyczne Towarzystwa. Bardzo umiejętnie rozstrzygał skomplikowane problemy finansowe Towarzystwa i uczelni, potrafił pozyskać bogatych mecenasów. Faktycznie dzięki jego prze-myślanej, a w wyniku tego wyjątkowo owocnej działalności Galicyjskie Towa-

¹³ Cyt. za: E. Nowak, K. Cern, *Ethos w życiu publicznym*, Warszawa 2007, <http://wiedzaiedukacja.eu/archives/1704> (12.10.2019).

¹⁴ Л. Мазепа, *Кароль Мікулі – професор і директор консерваторії Галицького музичного товариства у Львові* [w:] *idem, Сторінки музичного минулого Львова. З неопубліковано-го*, Львів 2001, s. 70.

rzystwo Muzyczne (GTM) i Konserwatorium lwowskie stały się prawdziwą ostoją życia muzycznego kraju.

W nekrologu Karola Mikulego opublikowanym w „Gazecie Lwowskiej” w 1897 r. pisano:

We Lwowie rozwinął Mikuli czynność nadzwyczajną, stwarzając poniekąd na nowo zmarłe poprzednio życie muzyczne, budząc świetnym wykonaniem utworów Chopina zamilowanie do genialnej, natchnionej pieśni polskiej. Był nie tylko świetnym wykonawcą, ale pojmował posłannictwo muzyki w szerszym stylu, a głównie w kierunku narodowym [podkreślenie moje – przyp. L.K.K.], któremu też dał wyraz w całym szeregu własnych wielce cennych kompozycji. Tak też kształcił swych uczniów i uczennice, których nieprzeliczone szeregi w ciągu trzydziestoletniej działalności na stanowisku dyrektora Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego wprowadził w krainę sztuki¹⁵.

Zasługi Mikulego podsumował jeden z jego najbardziej znanych uczniów, lwowski kompozytor, pedagog i dyrygent, w latach 1899–1929 następca mistrza na stanowisku dyrektora GTM (PTM) i jego Konserwatorium, Mieczysław Sołtys, który w nekrologu napisał: „Lata, w których Mikuli był dyrektorem, należą do najlepszych w rozwoju muzyki fortepianowej we Lwowie”¹⁶.

W 1887 roku Mikuli ustąpił z funkcji dyrektora Konserwatorium – częściowo zmuszony do tego szykanami w prasie lwowskiej. Nie zaprzestał jednak działalności profesjonalnej i założył wraz z żoną własną prywatną szkołę muzyczną – Koncesjonowaną Szkołę Muzyczną Karola Mikulego we Lwowie – gdzie uczyli się tak świetni pianiści, jak Raul Koczalski i Mieczysław Horszowski (w 1897 roku, kiedy zmarł Mikuli, Koczalski miał tylko 12 lat, a Horszowski – 5 lat). Mazepa wymienia ok. 500 uczniów Mikulego w ciągu kilku dziesięcioleci jego pracy¹⁷. Wielu jego uczniów-pianistów zdobyło sławę światową, jak np. Aleksander Michałowski, Stanisław Niewiadomski, Maurycy Rosenthal, wspomniani wcześniej Koczalski i Horszowski. Lecz nie tylko słynni pianiści wyszli ze szkoły Mikulego. W dziejach kultury polskiej i ukraińskiej zapisały się imiona kompozytora i dyrygenta Mieczysława Sołtysa, kompozytora i krytyka muzycznego Stanisława Niewiadomskiego, kompozytora i dyrygenta Denysa Siczyńskiego, pianistki i pisarki Heleny Windakowiczowej-Rogalskiej, wybitnego pedagoga Joanny Laureckiej, fundatorki i właścicielki unikatowego przedwojennego muzeum Chopina we Lwowie Kornelii Parnas-Loewenherz oraz śpiewaczki i pedagoga Zofii Kozłowskiej i wielu innych.

¹⁵ Cyt. za: M. Piekarski, *Karol Mikuli*, „Kurier Galicyjski” 2010, nr 10 (28 V–14 VI), s. 22, <http://kuriergalicyjski.com/index.php/redakcjapoleca/1204-karol-mikuli-kompozytor-i-pedagog> (18.10.2019).

¹⁶ M. Sołtys, *Karol Mikuli*, „Wiadomości Artystyczne” 1897, nr 11, s. 166–168.

¹⁷ Л. Мазепа, *Учні Кароля Мікулі* [w:] *idem, Сторінки музичного минулого Львова. З неопублікованого*, Львів 2001.

W związku z tym warto podkreślić, że lista jego uczniów potwierdza, że faktycznie „założenia etyki dyskursu dadzą się urzeczywistnić w odpowiedniej przestrzeni i klimacie, jaki oferuje edukacja: wyedukowane moralnie osoby przenoszą ją do rzeczywistości społecznej”. I tak właśnie rzecz miała się ze „szkołą Mikulego”, bo biografie uczniów tego Mistrza, o których wspomina w cytowanym artykule *Uczniowie Karola Mikulego* Mazepa, potwierdzają, że „kierunek etyczny”, czyli to, co zgodnie z metodą konstancką określane jest jako „pozostawienie uczniom prawa wyboru drogi życiowej i profesjonalnej”, (wyklucza wszelkie autorytatywne, fundamentalne, nieomyłne i opatrzone absolutnym roszczeniem ważnościowym wypowiedzi, w tym merytoryczne wypowiedzi pedagoga, który z uwagi na swą przewagę jako ekspert i autorytet zniweczyłby zasadę równości szans w dyskursie, zostawia swobodę wyboru dla ucznia), miał nie mniejsze znaczenie w infrastrukturze kulturowej Polski i świata niż kształcenie artystów światowej sławy. Jako przykład mogą służyć bogate biografie kilku uczniów Mikulego, jak Jarosław Zieliński¹⁸, Joanna Laurecka¹⁹, Kornelia Parnas-Loewenherz²⁰.

¹⁸ Jarosław Zieliński (1847–1922) – muzyk i żołnierz, oprócz nauki u Mikulego we Lwowie studiował muzykę w Berlinie, Wiedniu i Mediolanie, również ukończył Terezianum w Wiedniu. Walczył w powstaniu styczniowym i został ranny. W 1864 roku wyemigrował do Stanów Zjednoczonych, gdzie walczył w wojnie domowej Północy i Południa po stronie Unii. Po ukończeniu służby wojskowej, w 1878 roku, został dyrektorem wydziału muzyki w Towncrount-College w Tennessee, po 10 latach przeniósł się do Buffało, w 1894 roku stał na czele Konserwatorium w pobliżu Nowego Jorku. W 1910 roku założył trio fortepianowe oraz szkołę muzyczną w Los Angeles, zebrał wielką bibliotekę nutową, działał jako krytyk muzyczny. Zob. *Zieliński Jarosław* [w:] *Słownik muzyków polskich*, t. 2, red. J. Chomiński, Kraków 1967, s. 306.

¹⁹ Joanna Laurecka (lata życia bliżej nieustalone, prawdopodobnie zmarła w 1926 roku) – uczennica Mikulego, kontynuowała studia u Teodora Leszetyckiego w Wiedniu. W latach 1885–1926 prowadziła jedną z najbardziej postępowych w sensie metodycznym szkół muzycznych we Lwowie, np. jako jedna z pierwszych wprowadziła metodę rytmiczną Emila Jaques-Dalcroze. Aktywnie działała jako organizatorka społecznych instytucji kulturowych, np. muzycznej sekcji Stowarzyszenia Nauczycielek we Lwowie. W 1911 roku wspólnie z Mieczysławem Sołtysem zorganizowała lwowski wydział Austriackiego Towarzystwa Pedagogów Muzyki, a w 1919 roku została współprzewodniczącą Polskiego Towarzystwa Muzycznego. Wielką popularnością cieszył się jej *Podręcznik do nauki gry na fortepianie* (1908), gdzie oprócz zalecanych ćwiczeń podaje programy i plany nauczania w klasie fortepianu. Przetłumaczyła z niemieckiego pracę Teodora Leszetyckiego *Die Grundlage der Methode Leschetitzki (Zasady metodyki Leszetyckiego)*. Jej zawdzięcza powstanie i rozwój jeszcze kilka szkół muzycznych we Lwowie. Zob. JI. Mazepa, *Учні Кароля Микулі...*

²⁰ Kornelia Parnasowa z Loewenherzów (lata życia nieustalone) – jej wielkie zasługi dla kultury polskiej leżą w płaszczyźnie muzealnictwa: będąc osobą bogatą, przeznaczyła swój majątek na założenie i wyposażenie Muzeum Chopina we Lwowie. W ten sposób kontynuowała sprawę życia swego Mistrza. Muzeum znajdowało się w jej mieszkaniu na ulicy Piekarskiej 14 we Lwowie, kolekcja została należycie eksponowana i katalogowana. Jak podaje Michał Piekarski, „kolekcjonowała wszelkie pamiątki mające jakikolwiek związek z wielkim kompozytorem. Były to

Przed I wojną światową we Lwowie działało ok. 60 szkół (uwzględniając liczbę mieszkańców ówczesnego miasta – ok. 250 tys. – jest to bardzo poważna liczba!), uczniowie Mikulego mieli w tym fantastycznym osiągnięciu swój czynny udział.

Mikuli konsekwentnie promował wykonawców i popularyzował utwory najwyższego poziomu, dbając o należyty rozwój kulturalny we Lwowie. Jeżeli spojrzeć na programy koncertów, jakie proponował publiczności lwowskiej, są one wyjątkowo bogate i różnorodne, przedstawiające wszystkie niemal style i gatunki, natomiast praktycznie nie spotyka się utworów „płytkich”, powierzchownych, o wartościach przemijających. Chociaż utworów najróżniejszych gatunków i stylów pod jego batutą lub przy jego czynnym udziale jako pianisty (solisty lub kameralisty) można liczyć na setki, są to artefakty, jak się mówi, „z pierwszej półki”. Szczególne miejsce w jego programach posiadały utwory kompozytorów polskich, w tym z przewagą współczesnych autorów.

Podsumowując najważniejsze osiągnięcia Mikulego w kulturze muzycznej Lwowa od strony profesjonalno-etycznej, patriotycznej, społecznej:

1. On sam i jego uczniowie zdziałali więcej niż ktokolwiek inny przed nimi w kierunku intensywnego rozwoju edukacji muzycznej w Galicji, podniesienia ogólnego poziomu kultury, kształtowania obrazu miasta jako atrakcyjnego w sensie kulturowym, założenia licznych instytucji muzycznych.

2. Chociaż sam Mikuli, pół Ormianin, pół Rumun z pochodzenia, urodzony w Czerniowcach na Bukowinie, jako dyrektor artystyczny GTM wykonywał sam i promował przede wszystkim utwory Chopina, to także prezentował innych polskich kompozytorów na koncertach urządzanych przez GTM, zapraszał z występami gościnnymi muzyków polskich.

3. Konsekwentnie przestrzegał zasady tolerancji narodowej, wyznaniowej i społecznej. Wśród jego uczniów, na liście studentów Konserwatorium znaleźli się przedstawiciele różnych narodowości, wyznań religijnych, warstw społecznych. W murach uczelni „wyznawano” jedyną narodowość – talent i jedyne „wyznanie” – pracowitość i odpowiedzialność. Wszystko inne nie miało znaczenia dla samego Mikulego, jak też i dla innych profesorów.

zarówno drobne przedmioty, jak listy i rysunki, a także bezcenne autografy utworów, pierwsze wydania nutowe, nieraz nawet z autorskimi naniesieniami dokonanymi przez samego Chopina. W skład kolekcji wchodziły również wszelkie rzadkie wydania nutowe, zwłaszcza pierwodruki”. Pozostawiła spuściznę krytyczną, w której dała wyraz swoim uczuciom patriotycznym. Jej publikacje „uwidaczniają nam dziś osobę Kornelii Parnas jako polską patriotkę, która, idąc ścieżką wytyczoną przez Chopina, wolność ojczyzny traktuje jako rzecz najbardziej pożądaną”. Cyt. za: M. Piekarski, *Kornelia Parnas* „Kurier Galicyjski” 2010, nr 16 (31 VIII–17 IX), <http://kurier-galicyjski.com/index.php/redakcjapoleca/1204-karol-mikuli-kompozytor-i-pedagog> (18.10.2019). Jako pierwsza po II wojnie światowej o Muzeum Chopina we Lwowie napisała Zofia Lissa („*Chopiniana*” ze Lwowa, „Ruch Muzyczny” 1960, nr 4, s. 4–5).

4. Przyczynił się pośrednio do emancypacji kobiet galicyjskich różnych narodowości. Kornelia Parnas-Loewenherz, jak i szereg innych uczennic Miśtrza, była Żydówką, w Konserwatorium studiowały dziewczęta z niemieckich, czeskich, ukraińskich rodzin, córki duchownych grekokatolickich. Chociaż same nie zrobiły kariery, to przekazały swą wiedzę dzieciom, jak np. matka kompozytora i pianisty Wasyla Barwińskiego – Eugenia Barwińska.

Wielkie sukcesy, które święcili wychowankowie słynnych mistrzów na scenach operowych i w salach koncertowych, były jednak tylko częścią – oczywiście najbardziej widoczną i efektowną – prawdziwych zasług Mikulego. Nie mniejszą wartość kulturowo-społeczną miała jego postawa etyczna, dzięki której potrafił zbudować i rozwinąć system edukacji muzycznej w stolicy galicyjskiej. Ten system, pieczołowicie pielęgnowany w przyszłości, obok wysokiego poziomu profesjonalnego, wychowania wielu artystów – pianistów, kompozytorów, dyrygentów, śpiewaków – najwyższej rangi, utrzymania i krzewienia tradycji, zaszczerpił również głębokie zasady humanistyczne, ujęcie sztuki jako dziedziny moralnej dążącej do ideału prawości, odpowiedzialności społecznej, patriotyzmu i tolerancji.

Przetrwała ta atmosfera etyczna przez stulecie, niezniszczona ani licznymi wojnami, ani kolejnymi zmianami państw. Odczuwa się jej oddech też i dziś, a wyraża się ona przede wszystkim w dążeniu do pielęgnowania nie tylko tradycji narodowych, ale też i tolerancji, zgłębiania, studiowania i popularyzacji wszystkich osiągnięć duchowych, które tworzyły wielonarodowe i wielokulturowe społeczeństwo Galicji i Lwowa w ciągu kilku stuleci.

Bibliografia

- Dybowski S., *Słownik pianistów polskich*, Warszawa 2003.
- Fryderyk Chopin, „Alma Mater” 2010–2011, nr 130–131 (grudzień–styczeń), https://pl.wikiquote.org/wiki/Fryderyk_Chopin.
- Golka M., *Socjologia artysty nowożytnego*, Poznań 2012.
- Kulczycka-Saloni J., *Programy i dyskusje literackie* [w:] *Literatura polska w okresie realizmu i naturalizmu*, t. 1, Warszawa 1965, s. 12–42.
- Lissa Z., „Chopiniana” ze Lwowa, „Ruch Muzyczny” 1960, nr 4, s. 4–5.
- Makowiecki A., *Młodopolski portret artysty*, Warszawa 1971.
- Mazepa L., *Karol Mikuli – uczeń Fryderyka Chopina* [w:] *Musica Galicana*, t. 13, red. G. Oliwa, Rzeszów 2012, s. 26–42.
- Moniuszko S., *Śpiewnik domowy*, <https://encyklopedia.pwn.pl/materialy-dodatkowe/haslo/Moniuszko-Stanislaw-Spiewnik-domowy;4670540.html>.
- Nowak E., Cern K., *Ethos w życiu publicznym*, Warszawa 2007, <http://wiedzaiedukacja.eu/archives/1704>.
- Piekarski M., *Karol Mikuli*, „Kurier Galicyjski” 2010, nr 10 (28 V–14 VI), <http://kuriergalicyjski.com/index.php/redakcjapoleca/1204-karol-mikuli-kompozytor-i-pedagog>.

- Piekarski M., *Kornelia Parnas* „Kurier Galicyjski” 2010, nr 16 (31 VIII–17 IX), <http://kuriergalicyjski.com/index.php/redakcjapoleca/1204-karol-mikuli-kompozytor-i-pedagog>.
- Słownik języka polskiego* PWM, <https://sjp.pwn.pl/sjp/refleksja;2573649.html>.
- Słownik muzyków polskich*, t. 2, red. J. Chomiński, Kraków 1967.
- Sołtys M., *Karol Mikuli*, „Wiadomości Artystyczne” 1897, nr 11, s. 166–168.
- Tomaszewski M., *Oblicze i losy pieśni polskiej 1795–1918* [w:] *Muzyka polska w okresie zaborów. Materiały z XXV Ogólnopolskiej Konferencji Muzykologicznej*, red. K. Bilica, Warszawa 1997, s. 3–38.
- Żmigrodzka M., *Polska powieść biedermeierowska*, „Pamiętnik Literacki” 1966, nr 57/2, s. 379–405.
- Мазепа Л., *Сторінки музичного минулого Львова. З неопублікованого*, Львів 2001.

KAROL MIKULI'S ARTISTIC PERFORMANCE AND OUTPUT: BETWEEN ROMANTIC AND POSITIVIST UNIVERSALISM

Abstract

The achievements of Karol Mikuli in all areas of musical culture – composing, performing as a concert pianist, concertmaster, chamber musician, teacher, founder of the unique “Chopin school”, animator of the musical life of Galicia, director of the Galician Music Society and the Conservatory in Lviv, theorist – arouses true admiration and requires reflection: what predispositions inspired Mikuli's extremely fruitful and varied artistic work? This article seeks an answer to this question, taking into account the principles of Romantic aesthetics on the one hand, and Positivism on the other hand.

A milestone is the way how the artist is perceived in these periods – as a poet, musician and painter. Special adoration for priests in Romanticism and “grassroots work” addressed to a wider audience in Positivism are highlighted. The figure of the “universal artist” has been particularly exposed as an ideal, especially in stateless countries. This is the role played by Karol Mikuli during his almost forty-year stay in Lviv. An additional stimulus for its multidirectional activity was the whole atmosphere of the city and the extremely rich traditions of the multinational Lviv society.

Keywords: Romanticism, Positivism, Lviv culture, position of the artist, Karol Mikuli