

Wiktor Kamiński

Lwowska Narodowa Akademia Muzyczna im. Mykoły Łysenki, Ukraina

PSYCHOSPOŁECZNE I RECEPTYWNE UWARUNKOWANIA TWÓRCZOŚCI KOMPOZYTORSKIEJ KAROLA MIKULEGO

Zasługi Karola Mikulego jako wybitnego pianisty, nauczyciela, organizatora życia muzycznego Lwowa, jednego z wiodących animatorów kultury w całym regionie galicyjskim nie ulegają wątpliwości. Jego rola jako ucznia i asystenta genialnego Fryderyka Chopina w tworzeniu szkoły pianistyki chopinowskiej, znanej na całym świecie, w realizacji zasad pedagogiki fortepianowej Chopina jest szeroko omawiana i badana. Jego słynni uczniowie: od Aleksandra Michałowskiego do Raula Koczalskiego, od Mieczysława Sołtysa do Maurycego Rosenthala – rozślawili jego metodykę w wielu krajach. Jako działacz kultury muzycznej i animator życia muzycznego Galicji i Lwowa pozostawił równie trwałe ślady w historii. Do tej pory innowacje wprowadzone przez Mikulego w procesie edukacyjnym Konserwatorium Lwowskiego nie straciły na aktualności i są ważnym elementem twórczym i dydaktycznym spadkobierczyni tego Konserwatorium – Lwowskiej Narodowej Akademii Muzycznej im. Mykoły Łysenki.

Ale czy te wszystkie superlatywy można w równym stopniu odnieść do twórczości kompozytorskiej Mikulego? Istnieją co do tego duże wątpliwości, bowiem jego spuścizna została znacznie skromniej oceniona we współczesnej muzykologii. Jej ocena powinna uwzględniać nie tylko istniejącą „nieufność *a priori*” do dzieł, które są wykonywane zbyt rzadko, ale także brać pod uwagę cały szereg okoliczności procesu twórczego Mikulego, którym poświęcony został niniejszy artykuł. Koncepcja metodologiczna artykułu uwzględnia jako kluczową relację „indywidualny styl kompozytora – styl epoki – uwarunkowania społeczne”. Jest ona rozumiana zgodnie z jej klasycznym już ujęciem Guido Adlera, a zreferowanym przez Zofię Helman:

Adler postrzega [...] dzieło sztuki jako funkcję siły intelektu artysty i jego czasu. Jednakże jego zdaniem styl nie rodzi się przypadkowo. Każdy artysta jest bowiem członkiem swego społeczeństwa, działa w określonym czasie i miejscu, zatem koncepcje, zasady wyboru i zastosowanie odpowiednich środków zależą nie tylko od wytwórcy, ale od jego związków z przeszłością i osiągnięć czasów mu współczesnych. Największy nowator nie zaczyna od zera, lecz podstawą jego działań twórczych stają się normy kompozytorskie jego czasu. Pojęcie stylu jako indywidualnego „sposobu wypowiedzi” zyskuje więc u Adlera uzupełnienie w postaci „obiektywnego” stylu epoki,

stanowiącego ogólny zasób stosowanych środków. W ujęciu Adlera tak rozumiany styl epoki nabiera jednak cech samoistnego bytu, rozwijającego się na podobieństwo żywego organizmu według obiektywnych praw wzrastania, osiągania szczytu i zamierania¹.

Przede wszystkim należy określić różnorodne determinanty działań twórczo-kompozytorskich Mikulego, na podstawie których można wysnuć własną hipotezę na temat jego indywidualnego stylu kompozytorskiego. Dzielę je na trzy grupy, które określam jako grupa uwarunkowań „indywidualnych”, „społecznych” oraz „receptywnych”.

Pierwsza grupa obejmuje indywidualne psychologiczne cechy osobowości artysty, które w pewien sposób determinują jego intelektualne i emocjonalne preferencje, priorytety w zakresie gatunków muzycznych i modeli stylistycznych, skłonność do pisania muzyki instrumentalnej, wokalne, chóralnej lub teatralnej, intensywność procesu twórczego etc. Należy zatem odpowiedzieć na następujące pytania:

1. Jaki jest psychogram kompozytora i jakie predyspozycje genetyczne odziedziczył?

2. Jakie są epigenetyczne okoliczności kształtowania zdolności muzycznych kompozytora?

3. Jakie muzyczne ideały preferował w początkowym etapie rozwoju osobowości?

4. Jakie były warunki jego rozwoju zawodowego i jaki system wartości duchowych ukształtował w czasie swej działalności?

Obszerne informacje o życiu i działalności Mikulego, którymi aktualnie dysponujemy, pozwalają zarówno ściśle nakreślić jego psychogram, jak i prześledzić dziedziczość genetyczną oraz epigenetyczne okoliczności kształtowania się jego osobowości.

Jeśli chodzi o predyspozycje genetyczne, to nazwisko przodków kompozytora brzmiało Axanian. Należeli oni do dawnej rodziny ormiańskiej przez kilka wieków związanej z Bukowiną.

Rodzina Mikulich w początkach XVIII w. związana była z ormiańskokatolicką parafią w Śniatynie. Jej członkowie zajmowali się głównie kupiectwem, gromadząc często pokaźne fortuny. Z nastaniem kolejnego stulecia, często przechodzili do warstw ziemiańskiej i inteligenckiej, dzierżawiąc i nabywając majątki, zwłaszcza na Bukowinie, oraz pnąc się po szczeblach urzędniczej kariery. W 1811 r. Jakub, Teodor, Stefan, Ariton i Mikołaj, synowie Krzysztofa, uzyskali w Galicji indygenat, potwierdzający ich szlachectwo mołdawskie. Syn Stefana, Jakub, piastował stanowisko radcy dworu. Kolejny syn, Karol, to znany i ceniony muzyk, kompozytor i uczeń Fryderyka Chopina. Sam Stefan był wła-

¹ Z. Helman, *Pojęcie stylu a muzyka XX wieku*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” 2006, s. 15–16.

ścicielem dobrze prosperującego domu handlowego w Czerniowcach. Mikulowie wchodzili w związki rodzinne z przedstawicielami znanych rodów, zwłaszcza związanych z Bukowiną rodzin polskich Ormian (m.in. Kaprich, Romaszkanów, Petrowiczów, Aywasów, Warteresiewiczów). Jakub baron Romaszkan żonaty był z córką Antoniny Mikuli. Żoną Mikulego była także Franciszka Wazłówna, kuzynka arcybiskupa Józefa Teodorowicza².

Ówczesne informacje prasowe świadczą o licznych zaletach Ludwika Mikulego – ojca Karola, m.in. o jego hojności, działaniach filantropijnych i zainteresowaniu sztuką:

Pomieszczenia na koncert zostały udostępnione bezpłatnie przez Ludwiga Mikulego, zarządzającego majątku Stefana Mikulego [...] nazwisko Mikuli można znaleźć na tej samej stronie [chodzi o ogłoszenie o koncercie charytatywnym w Czerniowcach – przyp. W.K.]³ w związku z ogłoszeniem charytatywnego koncertu zorganizowanego przez hrabiego Stażeńskiego w Tarnopolu, z którego połowa była przeznaczona na GMT⁴.

Tak więc uwarunkowania genetyczne przyszłego kompozytora były bardzo pomyślne. Możemy przyjąć, biorąc pod uwagę informacje o działalności ojca i rodzeństwa, że energię, zdolność samoorganizacji i racjonalnego zarządzania finansami, predyspozycje do prowadzenia wielkich przedsięwzięć i cechy lidera Karol Mikuli odziedziczył po ojcu. Od niego przejął również miłość do muzyki i sztuk pięknych oraz naturalną potrzebę działania na rzecz rozwoju kultury. Nic dziwnego, że po 5 latach medycyny na Uniwersytecie Wiedeńskim (1839–1844) Mikuli opuścił studia prawie przed ich ukończeniem i wyjechał do Paryża, aby zostać uczniem, a następnie prawdopodobnie i asystentem Chopina.

Analizując tzw. życiowótczość⁵ osobowości Mikulego, dochodzimy do wniosku, że skutecznie zrealizował on swój osobisty potencjał zdolności do pracy, do dynamicznego działania z entuzjazmem. Jego typ osobowości – złożony i sądząc na podstawie wspomnień uczniów i kolegów oraz badań nad jego spuścizną – wykazuje takie cechy, jak energiczność, rezolutność, niewiarygodna wprost pracowitość, pragmatyzm, perfekcjonizm, inteligencja, ale również wysoki poziom empatii, zdolność do poświęcenia się (co można zauważyć w jego wyjątkowej adoracji swego nauczyciela Chopina i zachowaniu tych uczuć przez całe życie). Według klasyfikacji Carla Gustava Junga Mikuli był raczej ekstra-

² Archiwum rodziny Mikulich, <https://szukajwarchiwach.pl/345/20/0/1.1#tabZespol> (27.10.2019).

³ „Mnemosyne” 1840, nr 30 (14 IV).

⁴ Cyt. za: T. Мазепа, *Соціокультурний феномен європейських музичних товариств XIX – початку XX століть на прикладі Галицького Музичного Товариства*. Монографія, Львів 2017, s. 78.

⁵ Ostatnio coraz częściej spotyka się to określenie w humanistyce ukraińskiej. Życiowótczość osobowości w filozofii egzystencjalnej pojmowana jako zaprojektowanie i realizacje przez człowieka wyznaczonej drogi życiowej.

wertykiem, miał niewątpliwy talent lidera, dar przekonywania i jednoczenia wokół siebie ludzi z różnych warstw społecznych, o różnych potrzebach i światopoglądzie. Taki zespół cech osobowości pozwolił mu z powodzeniem prowadzić niezwykle różnorodną działalność zawodową, a jednocześnie w każdej dziedzinie radzić sobie doskonale i osiągnąć najwyższe wyniki.

Na poparcie powyższego „portretu psychologicznego” przytoczę kilka refleksji o postaci Mikulego pochodzących z interesującej *Korespondencji* „Dziennika Literackiego” z 1860 roku, a zatem powstałej kilka lat po jego przybyciu do Lwowa. Pierwsze, co najwyraźniej zadecydowało o pozytywnym wizerunku Mikulego w oczach lwowskich melomanów, to jego pokrewieństwo z Chopinem, lecz ponadto autor korespondencji, podpisany K.U., czyli Kornel Ujejski, określa też inne cechy, które będą charakteryzować dyrektora GTM w ciągu kilku dziesięcioleci jego pobytu we Lwowie:

Miałem szczęście znać bliżej Szopena⁶; patrząc na Mikulego staję mi Szopen przed oczyma.; To samo natchnienie w twarzy, ta sama okrągła, choć nieco żywsza łagodność w ruchach, ta sama prostota i skromność, cechujące zawsze wielkiego mistrza. Mamże mówić o zasługach Mikulego dla naszego kraju? O jego grze niezrównanej? O jego kompozycjach równie genialnych jak dzieła Szopena, a z których tylko mała część jest znana dotąd publiczności?... Niezmordowany, gorączkowo-czynny, zawsze natchniony, zawsze otoczony rojami tonów – Mikuli żałuje, że doba ma tylko dwadzieścia cztery godzin, że nie może siebie samego rozerwać na więcej części. Pod jego dyrekcją wykonuje Towarzystwo dzieła, którym bez pomocy i natchnienia Mikulego nigdyby nie podołało⁷.

Perfekcjonizm dyrektora od początku wpłynął na jego relacje z otoczeniem i najwyraźniej sprawiał mu wiele problemów, chociaż jak pokazują kolejne wydarzenia, konsekwentna postawa zjednała mu również wielu zwolenników:

Śpiewające i nieśpiewające panie żądają wizyt proszących i dziękczynnych; Mikuli nie ma czasu – więc gniewają się. Małomiejskie arystokratki nie chcą łączyć swoich głosów do chóru, w którym ma także wystąpić jakaś sukienka perkalikowa; Mikuli mówi, że kiedy sztuka woła, ma ucichnąć próżność – więc gniewają się. Na próbach, dajmy na to jakiś wysoki urzędnik, n.p. konsyljarz-amator, gubi takt lub psuje charakter wykonywującej się kompozycji; dyrektor prosi, każe powtarzać, w końcu zniecierpliwi się; przedkładają więc dyrektorowi, że to przecież: Pan Konsyljarz! – Mikuli woła: U mnie ten konsyljarz, co dobrze gra! – gniewają się⁸.

O bardzo emocjonalnym i spontanicznym charakterze Mikulego świadczy jego stosunek do pamięci o Chopinie, którego dotyczy anegdotyczne zdarzenie opowiedziane przez jego ucznia Stanisława Niewiadomskiego: Mikuli niemal padł kiedyś do stóp nieznanego fryzjera tylko dlatego, że wyglądał jak Chopin⁹.

⁶ W cytatach została zachowana pisownia oryginału.

⁷ *Korespondencje (o Towarzystwie muzycznym we Lwowie)*, „Dziennik Literacki” 1860, nr 30 (13 IV), s. 237.

⁸ *Ibidem*, s. 238.

⁹ S. Niewiadomski, *Karol Mikuli. Wspomnienie pośmiertne*, „Dziennik Polski” 1897, nr 1–2 (styczeń), s. 15.

Przechodząc do pytania o epigenetyczne cechy Mikulego, a w związku z tym badając środowisko, w którym dorastał w Czerniowcach, również odnotowujemy szereg tkwiących w nim inspiracji pozytywnych. Choć Czerniowce były wciąż jeszcze uważane za dość prowincjonalne miasto, w latach 20. i 30. XIX wieku przyjeżdżali do niego z całego obszaru imperium Habsburgów prywatni nauczyciele będący wykształconymi muzykami, także niektórzy urzędnicy okazali się dobrymi amatorami. Ich nazwiska podaje współczesny badacz ukraiński, Igor Hlibowyci:

F. Pauer, K. Koenig, F. Zwoniczek, J. Kaufman, odznaczali się wysokim poziomem umiejętności wykonawczych i pedagogicznych. Nie tylko uczyli młodzież, ale także brali czynny udział w krzewieniu muzyki domowej. W latach 30. XIX wieku w domu barona E. Gormuzakiego lekcje muzyki z dziećmi prowadziła siostra słynnego francuskiego pisarza Viktora Hugo – Madame de Guye. Do najaktywniejszych wówczas animatorów życia muzycznego Czerniowiec należał Karl Umlauf – bliski przyjaciel i wykonawca pieśni F. Schuberta. W domu Umlaufa grano nie tylko muzykę wokálną i instrumentalną, ale również urządzano koncertowe wykonanie popularnych oper klasycznych¹⁰.

U kogo w tym mieście pobierał naukę muzyki młodociany Mikuli? Leszek Mazepa podaje, że początkowe lekcje gry na fortepianie Mikuli pobierał prawdopodobnie u wiedeńskiego profesora Greinera (Greynera), w ogóle pierwszego nauczyciela tego instrumentu w Czerniowcach, który przybył tu w 1830 roku¹¹. W tym samym czasie, tj. „w końcu lat trzydziestych [Mikuli – przyp. W.K.] poznał też po raz pierwszy utwory F. Chopina dzięki występującemu w Czerniowcach pianiście Kolbergowi i był na tyle przygotowany pianistycznie, by móc je odtworzyć (do tego z pamięci)”¹².

Co do odpowiedzi na trzecie i czwarte z postawionych uprzednio pytań, to są one tak oczywiste, że nie będziemy się nad nimi dłużej rozwodzić. Kształtowanie światopoglądu Mikulego jako muzyka przebiegało pod „znakiem Chopina”, polski geniusz wyznaczył kierunek jego dalszej działalności zawodowej i pozostał dla niego najwyższym ideałem. Inne wzory stylistyczne, również o proveniencji romantycznej, to przede wszystkim pieśń niemiecka (niemieckojęzyczna) i twórczość chóralna Franza Schuberta, Roberta Schumanna, Johannes Brahmsa, w mniejszym stopniu francuska kultura muzyczna. Tak więc genetyczne i epigenetyczne komponenty osobowości twórczej (ukształtowane w pierwszych latach życia oraz w okresie rozwoju zawodowego, a przed ukończeniem studiów) były bardzo sprzyjające dal-

¹⁰ І. Глібовицький, *Музичне життя Буковини ХІХ – початку ХХ століття як прояв полікультурного середовища*: автореф дис ... канд. мистецтвознав [rozprawa doktorska], Львів 2010, s. 9.

¹¹ L. Mazepa, *Karol Mikuli – uczeń Fryderyka Chopina* [w:] *Musica Galiciana*, t. 13, red. G. Oliwa, Rzeszów 2012, s. 33.

¹² *Ibidem*.

szej realizacji „projektu życiowego” i owocnie wykorzystywane przez Mikulego, zwłaszcza w jego „okresie lwowskim”.

Druga grupa zagadnień, dotyczących wartości estetycznej, aktualności i pozytywnego odbioru twórczości kompozytora w określonym czasie i miejscu, obejmuje okoliczności historyczne i społeczne, w których przyszło mu pracować. One mogły być najbardziej sprzyjające, neutralne lub nawet takie, w których twórczość najbardziej utalentowanego artysty nie miałaby szans na przebiście się. W tym zakresie należy więc wyjaśnić następujące kwestie:

1. Jakie czynniki wpływają na ten lub inny kierunek twórczości kompozytora?
2. Jakie jest otoczenie kompozytora, preferencje estetyczne, potrzeby i gusta tego otoczenia?
3. Na jakich wykonawców twórca może liczyć, kierując swoje dzieło do konkretnego solisty, zespołu, orkiestry czy teatru?
4. Jakie inne rodzaje działalności zawodowej kompozytor wykonuje i jak wpływa to na jego własną twórczość?
5. Jacy mecenas – publiczni, prywatni, fundusze specjalne czy stowarzyszenia – zajmują się promocją kompozytora i jakie stawiają mu warunki?

Za okoliczności sprzyjające można uznać intensywne życie kulturalne i artystyczne miasta, do którego Mikuli trafił w okresie swojej dojrzałości. Lwów w połowie XIX wieku stał się miastem choć w imperium austriackim nie najbardziej rozwiniętym gospodarczo, to bardzo zróżnicowanym kulturowo. Wszyscy badacze podkreślają nieustanne dążenie lwowian do najwyższego poziomu życia kulturalnego i przyswajania arcydzieł sztuki współczesnej tak szybko, jak tylko to było możliwe. Rząd austriacki przeznaczył znaczne środki na kulturę i edukację, o czym w interesujący sposób pisał historyk lwowski okresu międzywojennego, Fryderyk Papée:

Jeżeli porównamy szybkość wzrostu ludności z wzrostem wydatków, zobaczymy, że potrzeby cywilizacyjne Lwowa, których wyrazem jest wzrost dochodów i wydatków, nie wzrastały w tym samym stosunku, co jego ludność, lecz w stosunku nadzwyczajnie przyśpieszonym. Jest to objaw zupełnie normalny dla wzrostu wielkich miast, których wydatki wzrastają w miarę wzrostu potrzeb cywilizacyjnych ludności. I w budżecie miasta Lwowa zmniejszały się stale wydatki na administrację na korzyść potrzeb cywilizacyjnych, w pierwszym rzędzie na oświatę i sztukę¹³.

Właśnie dlatego pomimo konieczności załatwienia wielu formalności biurokratycznych Mikuli jako dyrektor miał realne możliwości finansowe i materialne prężnego rozwijania powierzonych mu instytucji muzycznych: Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego ze wszystkimi jego wydziałami i funkcjami oraz Konserwatorium. To wyjaśnienie stanowi też częściową odpowiedź na

¹³ F. Papée, *Historia miasta Lwowa w zarysie*, Lwów–Warszawa 1924, <http://www.lwow.com.pl/historia/papee2.html> (27.10.2019).

ostatnie z pytań, które powyżej postawiłem. Wszystkie imponujące osiągnięcia artysty na tym stanowisku zostały szczegółowo podsumowane przez prof. Leszka Mazepę w wielu artykułach¹⁴. W niniejszym artykule skupię się tylko na tych okolicznościach, które miały konkretny wpływ na twórczość kompozytora.

Jeśli chodzi o czynniki pobudzające twórczość kompozytorską Mikulego na płaszczyźnie historyczno-narodowej, można wskazać kilka fundamentalnych, uzupełniających się grup bodźców. Wiadomo, że Mikuli zaczynał karierę jako pianista koncertujący, który jednocześnie bardzo uważnie przestrzegał i przyswoił sobie pedagogiczne zasady Chopina. Następnie we Lwowie stał się centralną postacią życia muzycznego – przede wszystkim jako dyrektor Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego i animator, organizator wielu ważnych wydarzeń kulturalnych w mieście. Ale nie mniej intensywnie prowadził działalność jako pedagog fortepianu i przedmiotów teoretycznych; występował jako solista i kameralista. Uwzględnić należy i jego „wielonarodową” tożsamość kulturową: Ormianin z urodzenia, który należał do Kościoła katolickiego obrządku ormiańskiego, podlegał wpływom folkloru rumuńskiego z otoczenia Rumunów, wśród których dorastał jako dziecko; w dojrzałym wieku poprzez swojego nauczyciela Chopina i środowisko lwowskie identyfikował się jako przedstawiciel kultury polskiej; przez wiele lat pozostawał w kontakcie z wieloma wybitnymi przedstawicielami kultury francuskiej i niemieckiej (z Alfredem de Mussetem, Heinrichem Heinem i innymi), więc nieprzypadkowo komponował pieśni do tekstów niemieckich i francuskich, po niemiecku napisał prace teoretyczne *Kanon* (1864) i *Kontrapunkt*. Byłoby bardzo interesujące dowiedzieć się, w jakim języku mówił w domu, ale niestety nie udało się znaleźć żadnego materiału dokumentalnego ani pamiątek rodzinnych, które wyjaśniłyby tę kwestię.

Trudno jest zatem w jednoznaczny sposób odpowiedzieć na pytanie, w jakiej mierze korzystne dla twórczości kompozytorskiej Mikulego były okoliczności jego działalności zawodowej. Określiłbym je jako dość sprzeczne i uzupełniające się w każdym ich punkcie, będące jednocześnie potężną inspiracją, ale i w tym samym stopniu ograniczeniem w realizacji śmiałych pomysłów twórczych.

Odpowiadając na pytanie o czynniki, jakie wpłynęły na ten lub inny kierunek twórczości kompozytora, mogę stwierdzić, że całe jego doświadczenie we wszystkich wieloaspektowych formach działalności muzycznej znalazło mniej lub bardziej bezpośredni oddźwięk w jego twórczości. Przede wszystkim wpły-

¹⁴ Л. Мазепа, *Кароль Мікулі – мистецький директор Галицького музичного товариства Львові (1858–1887)*; idem, *Кароль Мікулі – професор і директор Консерваторії Галицького музичного товариства Львові*; idem, *Учні Кароля Мікулі [w:] Сторінки музичного минулого Львова (з неопублікованого)*, Львів 2001, s. 39–100.

wy Chopina zauważalne są w takich dziełach fortepianowych, jak *Prélude et presto agitato* op. 1, mazurki op. 2, 3, 4, 5, polonezy op. 8, ballady. Środowisko rumuńskie, w którym dorastał, stanowiło muzyczne inspiracje ujawniające się w jego zbiorze *48 Narodowych melodii rumuńskich* (*48 Airs nationaux roumains*) na fortepian wydany we Lwowie w 1863 roku w czterech zeszytach. Preferencje pedagogiczne Mikulego obserwujemy w licznych utworach, które powstały zarówno pod wpływem Chopina, jak i muzyki ludowej. Natomiast monumentalna fortepianowa *Ballada B-dur* op. 21, również zbliżona do stylu Chopina, swoją błyskotliwą i efektowną fakturą wskazuje na doświadczenie Mikulego jako pianisty-wirtuoza. Ukształtowana w dość dojrzałym wieku jego polska tożsamość przejawiała się – obok opusów fortepianowych pisanych pod wpływem Chopina – w wielu chóralnych dziełach religijnych. Są to m.in. *Dwa śpiewy religijne* op. 32 na głosy męskie i organy, *Veni Creator* op. 33 na chór mieszany i organy (lub fortepian), *Hymn jubileuszowy na cześć króla Jana III Sobieskiego* na sopran, alt i organy, *O, salutaris hostia* na tenor solo i orkiestrę. Mikuli był też autorem opracowań polskich kolęd: *Paraphrase sur un ancien chant de Noël polonais* op. 31 na 4 głosy solowe, chór, instrumenty smyczkowe i organy (lub fortepian na 4 ręce).

Bliższe kontakty Mikulego z niemieckim i francuskim środowiskiem artystycznym przejawiały się nie tylko w doborze odpowiednich tekstów Johanna W. Goethego, Hoffmanna von Fallerslebena do pieśni, lecz też w przyswojeniu zasad stylistycznych pieśni niemieckich romantyków, zwłaszcza Schuberta i Schumanna. Wpływy niemieckiego romantyzmu muzycznego zauważalne są w takich utworach, jak kantata *Die Reue* op. 30 (*Die Nacht war Schwarz*) na baryton, dwoje skrzypiec, altówkę, wiolonczelę i kontrabas (Lipsk 1880) zadeykowana Brahmsowi oraz *Zwei Duette* op. 28 na sopran i tenor z towarzyszeniem fortepianu do wierszy von Fallerslebena (1880)¹⁵. Głębsze zainteresowanie Karola tradycją niemiecką związane było również z jego predyspozycją genetyczną: Niemką była jego matka Maria Teresa Gullmann¹⁶. W tym aspekcie należy zwrócić uwagę, że chociaż sam Mikuli był wyznania ormiańskokatolickiego, jego pamiątkowa tablica umieszczona została na Katedrze Ormiańskiej we Lwowie, to w jego spuściźnie brak utworów nawiązujących do tradycji muzyki ormiańskiej. Wy tłumaczyć to można tym, że nie miał okazji poznać muzyki narodu, do którego należał jego ojciec wychowany w środowisku naturalnym.

Jeżeli zastanowić się nad kolejnymi bodźcami twórczości Mikulego, to przede wszystkim należy wspomnieć o jego pracy dydaktycznej, o możliwości

¹⁵ M. Piekarski, *Karol Mikuli*, <https://festiwal.nifc.pl/pl/2019/artysta/3243> (2.07.2020)

¹⁶ S. Mikuli, *Familienchronik Mikuli*, Czernowitz 1936, mps, k. 1, cyt. za: M. Piekarski, *Karol Mikuli*.

realizacji swoich planów twórczych w instytucji, na czele której stał prawie 30 lat. Dlatego też możemy znaleźć dość dokładną i wiarygodną odpowiedź na wszystkie pytania dotyczące otoczenia, preferencji, rodzajów działalności zawodowej Mikulego, jak też jego mecenasów i celów twórczości. W związku z całkowitym pochłonięciem przez pracę dla GTM i Konserwatorium oraz na rzecz kultury lwowskiej kompozytor miał z jednej strony niemal idealne warunki do sprawdzenia owoców swej twórczości i usłyszenia swoich dzieł na żywo, przede wszystkim w wykonaniu kolegów i uczniów, w starannym przygotowaniu i na należytym poziomie profesjonalnym. Od strony finansowej kompozytor nigdy nie cierpiał niedostatku, ponieważ GTM i wszystkie jego wydziały otrzymywały subwencję państwową, więc konieczność pisania muzyki dla zarobku, utrzymania siebie i swojej rodziny nie groziła Mikulemu. Ale z drugiej strony czy te względnie idealne warunki pozwalające mu nie troszczyć się zbytnio o stronę materialną i ofiarujące dogodne możliwości wykonania mogły inspirować kompozytora do realizacji swoich śmiałych pomysłów twórczych bez jakichkolwiek ograniczeń? Tego w stu procentach nie jestem pewny.

Główną przeszkodą do zrealizowania pełnego potencjału twórczego było, jak się wydaje, wspomniane pochłonięcie przez liczne funkcje dyrektora GTM i Konserwatorium. Do tego dochodziła działalność pedagogiczna, występy koncertowe, prowadzenie licznych zespołów chóralnych, dyrygowanie orkiestrą, udział w zespołach kameralnych i wiele innych czynności zawodowych. Na to, aby w pełni poświęcić się twórczości kompozytorskiej, nie miał Mikuli ani czasu, ani sił. Innym czynnikiem również wynikającym z jego trybu życia i ograniczającym niczym nieskrępowaną fantazję twórczą było jego otoczenie, na którego potrzeby i gusta z racji swej pozycji społecznej i pełnionych funkcji był wyjątkowo wyczulony. Pisząc utwory, *nolens volens*, uwzględniał potrzeby estetyczne lwowskiego środowiska i drzemiące w nim możliwości wykonawcze. W tym sensie jego spuścizna kompozytorska może być rozpatrywana w gronie tzw. kompozytorów-praktyków uwzględniających nie tyle przysłowiowy *Zeitgeist*, lecz przede wszystkim preferencje artystyczne i gusta swojego bezpośredniego otoczenia, względy praktyczne, na które skierowana jest jego twórczość. Sylwetka tego typu kompozytorów określona została przez lwowskiego badacza Ostapa Majczyka, który zwraca uwagę na to, że:

ważnym czynnikiem społecznym, wymagającym szerszego grona kompozytorów-praktyków, był rozkwit muzyki amatorskiej, w tym licznych towarzystw muzycznych i chóralnych różnych kierunków, a później – w oparciu o nie – intensywny proces profesjonalizacji ruchu chóralnego i innych instytucji muzycznych. Na przykładzie Galicji, Bukowiny i Zakarpacia można ocenić znaczenie rozległej sieci towarzystw amatorskich dla dalszego rozkwitu kultury na tych terenach, dla tworzenia obszernej infrastruktury kulturalnej i artystycznej nie tylko w dużych ośrodkach (jak

Lwów czy Czerniowce), ale także w małych miejscowościach. Oczywiście większość z takich ośrodków potrzebowała „własnego” kompozytora, który dostosowałby się do ich poziomu i potrzeb artystycznych. To samo dotyczy rosnącego poziomu edukacji muzycznej, która od kilku stuleci przejawia stałą tendencję do profesjonalizacji i zapewniania wyższego poziomu kultury muzycznej¹⁷.

Postać artysty na miarę Mikulego przerastała znacznie poziom zapotrzebowań amatorskich lub ściśle dydaktycznych, a jego styl indywidualny generalnie odpowiadał estetycznym ideałom jego czasów. Twórczość Mikulego na pewno nie jest jednak pod względem wartości artystycznej podrzędna czy „prowincjonalna”. Ale nie sposób też zaprzeczyć, że z racji swego stanowiska i nader ożywionych relacji ze społeczeństwem musiał on uwzględniać jego tradycje i nie posuwać się za daleko w swoim dążeniu do poszukiwań nowatorstwa wyrazu muzycznego. I tak nie zawsze jego język muzyczny był zrozumiały dla słuchaczy, o czym świadczy chociażby następujący akapit o walorach artystycznych *Hymnu jubileuszowego na cześć króla Jana III Sobieskiego* Mikulego, który recenzent „Gazety Narodowej” z 1883 roku ocenia w sposób następujący:

Mikuli, kontynuator w swych utworach fortepianowych chopinowskiej tradycji narodowej, tworzył muzykę na bazie środków, które na miarę swoich możliwości potrafił przyswoić ze szkoły romantyków. W muzyce *Hymnu* nie podtrzymał właściwości formalnych wiersza Belzy. Stworzył układ będący na pograniczu formy reprzyzowej i przekomponowanej, w którym przejawia się dążenie do rozluźnienia klasycznych zasad konstrukcji, i operuje frazami różnej długości i gęstości rytmicznej, nie przestrzega odpowiedniości cezur tekstu i przebiegu harmonii. Ekspresję wyrazową wiersza podkreśla śmiałą chromatyką, a stronę brzmieniową *Hymnu* wzbogaca różnicując fakturę przez rozszczepienie lub unisonowe łączenie głosów, przez wspomaganie ich towarzyszeniem instrumentu lub prowadzeniem a capella. W rezultacie *Hymn* Mikulego jest utworem, który na tle ówczesnej polskiej muzyki wokalne wykazuje ponadprzeciętne walory narracji muzycznej¹⁸.

Syntetyczne ujęcie stylu kompozytorskiego Mikulego podaje Luba Kijanowska, zaznaczając cechy tradycyjne i dążenie do innowacji, chociaż ostrożnych i niezbyt radykalnych:

Harmonia i faktura jego dzieł, choć w większości pozostają na poziomie myślenia artystycznego pierwszej połowy XIX wieku [czyli romantyzmu – przyp. W.K.], ale często zachwycają dość odważnymi efektami kolorystycznymi, wyrazistymi inwersjami, które świadczą o mistrzostwie warsztatu kompozytorskiego... Lata 1860–1880 (okres szczytowy w twórczości kompozytora)

¹⁷ О. Майчик, *Композиторська творчість західноукраїнський хорових диригентів-практиків другої половини XX ст.*, рукопис дисертації на здобуття наукового ступеня кандид. мистецтвознавств [rękopis pracy doktorskiej], Львів 2010, s. 24.

¹⁸ K. Mikuli, W. Belza, A. Nowak-Romanowicz (post.), *Hymn jubileuszowy na cześć króla Jana III Sobieskiego ułożony z powodu obchodu 200 letniej rocznicy odsieczy Wiednia 12 września 1883*, Kraków 1983, s. 17, cyt. za: M.M. Olszewska, *Udział Ormian w obchodzie uroczystości ku czci Jana III Sobieskiego we Lwowie w końcu XIX w.* [w:] *Ormianie między Wenecją a Lwowem. Materiały do dyskusji*, red. D.M. Macios, K.R. Nowak, M.M. Olszewska, Ostrawa–Warszawa 2018, s. 86–87.

nacechowane aktywnym poszukiwaniem nowych systemów wyrazu w muzyce, stopniowym przełamywaniem romantycznych tradycji, rozszerzaniem możliwości harmonii, polifonii itp. Ten nowy powiew czasu widoczny jest w twórczości Mikulego, zwłaszcza w pieśniach solowych i chórach czy też w większych kompozycjach fortepianowych¹⁹.

Oprócz wyżej wymienionych determinantów oceny twórczości kompozytorskiej Mikulego istnieje jeszcze jedna okoliczność, być może najważniejsza dla oceny spuścizny kompozytora, a mianowicie stworzenie odpowiedniego dla niej rezonansu społecznego nie tylko za jego życia, ale po tym, jak przeszedł on do „lepszego” świata. Przecież często zdarza się, że kompozytor uznawany przez współczesnych za wielkiego i znakomitego twórcę w ciągu kilku lat po śmierci zostaje odsunięty na margines zainteresowań artystycznych i zapomniany przez następne pokolenia.

Tak stało się z większością utworów Mikulego. W poszukiwaniu wykonania jego dzieł lub chociaż wzmianek o takich wykonaniach w poprzednich okresach dość długo przeglądałem recenzje wydarzeń artystycznych, koncertów, rocznic i niestety prawie nic nie znalazłem. Znamienne jest to, że nawet w programach koncertowych wspomniałych i trwałych obchodów 100-lecia urodzin Chopina we Lwowie w 1910 roku nie znalazło się jakiegokolwiek dzieło jednego z jego ulubionych uczniów, związanego przez 40 lat ze Lwowem. Jest to tym dziwniejsze, że obchody odbywały się raptem 13 lat po śmierci Mikulego, a w komitecie organizacyjnym zasiadało wielu jego uczniów. W programach koncertowych oddano hołd nauczycielowi Chopina, Józefowi Elsnerowi, który również przez pewien czas związany był ze Lwowem, tyle że ponad 100 lat wcześniej²⁰. Trudno wytłumaczyć przyczyny takiego zaniedbania w odniesieniu do różnorodnej i bogatej twórczości Mikulego, ponieważ nie widzę obiektywnego powodu, aby ją lekceważyć, jak to miało miejsce zaraz po jego śmierci i w następnych dziesięcioleciach. Romantyczna istota jego stylu indywidualnego nie straciła do dziś swego uroku, jego najlepsze utwory brzmią atrakcyjnie i poruszają. Chociaż ich autor nie był jednym z najodważniejszych innowatorów, posiadał wysoce profesjonalny warsztat kompozytorski i inwencję melodyczną, które stawiają go w szeregu interesujących i wartościowych twórców drugiej połowy XIX wieku. Dopiero w ostatnich latach odradza się zainteresowanie twórczością fortepianową, kameralną i wokalną Mikulego, czego wyrazem są liczne koncerty studentów i pedagogów Lwowskiej Narodowej Akademii Muzycznej im. M. Łysenki, zarówno w salach samej Akademii, jak i w Filharmonii Lwowskiej oraz podczas występów gościnnych. W Polsce w odrodzeniu zainteresowania nie tylko wszechstronną działalnością Mikulego, ale i jego spuścizną kompozytorską wielkie zasługi położył prof. Mazepa. Natomiast utwory Mikulego, głównie

¹⁹ Л. Кияновська, *Еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст.*, Чернівці 2007, s. 144.

²⁰ Т. Мазепа, *Соціокультурний феномен...*, s. 186–187.

jego 48 *Airs nationaux roumains*, są dość często wykonywane w Rumunii, a jego rolę w rozwoju profesjonalnej muzyki narodowej ze wszech miar akcentowano, co podkreśla autor monografii o kompozytorze Mircea Bejinariu²¹.

Uważam, że nadszedł czas, aby należycie docenić i przywrócić do repertuaru koncertowego i pedagogicznego twórczość utalentowanego i niesłusznie zapomnianego kompozytora – Karola Mikulego, który tak bezinteresownie służył polskiej kulturze i pielęgnował kult swojego genialnego nauczyciela Chopina.

Bibliografia

- Archiwum rodziny Mikulich, <https://szukajwarchiwach.pl/345/20/0/1.1#tabZespol>.
 Bejinariu M., *Carol Miculi. Viața și activitatea*, Cluj 1998.
 Helman Z., *Pojęcie stylu a muzyka XX wieku*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” 2006, s. 12–36.
Korespondencje (o Towarzystwie muzycznym we Lwowie), „Dziennik Literacki” 1860, nr 30, s. 235–239.
 Mazepa L., *Karol Mikuli – uczeń Fryderyka Chopina* [w:] *Musica Galiciana*, t. 13, red. G. Oliwa, Rzeszów 2012, s. 26–42.
 Niewiadomski S., *Karol Mikuli, Wspomnienie pośmiertne*, „Dziennik Polski” 1897, nr 1–2, s. 15.
 Olszewska M.M., *Udział Ormian w obchodzie uroczystości ku czci Jana III Sobieskiego we Lwowie w końcu XIX w.* [w:] *Ormianie między Wenecją a Lwowem. Materiały do dyskusji*, red. D.M. Macios, K.R. Nowak, M.M. Olszewska, Ostrawa–Warszawa 2018, s. 81–92.
 Papee F., *Historia miasta Lwowa w zarysie*, Lwów–Warszawa 1924, <http://www.lwow.com.pl/historia/papee2.html>.
 Piekarski M., *Karol Mikuli*, <https://festiwal.nifc.pl/pl/2019/artysta/3243>.
 Глібовицький І., *Музичне життя Буковини XIX – початку XX століття як прояв полікультурно-го середовища*: автореф дис ... канд. мистецтвознав. [rozprawa doktorska], Львів 2010.
 Кияновська Л., *Еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст.*, Чернівці 2007.
 Мазепа Л., *Сторінки музичного минулого Львова (з неопублікованого)*, Львів 2001.
 Мазепа Т., *Соціокультурний феномен європейських музичних товариств XIX – початку XX століть на прикладі Галицького Музичного Товариства*, Монографія, Львів, 2017.
 Майчик О., *Композиторська творчість західноукраїнський хорових диригентів-практиків другої половини XX ст.*, рукопис дисертації на здобуття наукового ступеня кандид. мистецтвозн [rękopis prac ydoktorskiej], Львів 2010.

PSYCHOSOCIAL AND RECEPTIVE CIRCUMSTANCES OF THE KAROL MIKULI'S COMPOSING OUTPUT

Abstract

The output of the famous Polish composer, Karol Mikuli, has been much more modestly assessed in contemporary musicology than his merits as a teacher and organizer of musical life in Galicia. To evaluate his output, however, we should take into account not only the existing

²¹ M. Bejinariu, *Carol Miculi. Viața și activitatea*, Cluj 1998.

“*a priori* distrust” towards works that are performed too rarely, but also consider the whole range of circumstances of his creative process, which this article is devoted to.

The methodological concept of the article is based on the relationships between “the individual style of the composer” and “the style of the epoch” and “social conditions”. On the basis of the defined predispositions it is possible to formulate own hypotheses on the individual compositional style of Karol Mikuli. I have divided them into three groups, metaphorically defined as “individual”, “social” and “receptive”. The romantic essence of his individual style has not lost its charm to this day, his best pieces sound attractive and moving.

Keywords: compositional style, Romanticism, social predispositions, genetic inheritance, reception of output