

Ewa Nidecka

Uniwersytet Rzeszowski, Instytut Muzyki Kolegium Nauk Humanistycznych, Polska

WIELONARODOWE ASPEKTY TWÓRCZOŚCI KAROLA MIKULEGO

W muzycznych dziejach Lwowa Karol Mikuli (1821–1897) to nietuzinkowa postać, której działalność wyrażała się na wielu polach twórczej aktywności. Jako kompozytor, pianista, dyrygent i organizator życia muzycznego XIX-wiecznego Lwowa sięgnął wyżyn szacunku i poważania wśród muzycznych elit. Przekazywane przez Mikulego wartości estetyczne, wzorce nauczania i propagowania muzyki ukształtowały przez ostatnie 40 lat życia kompozytora (1857–1897) osobną erę w dziejach Lwowa i Galicji. Wychował pokolenie pianistów, wcielając pewne ideały nabyte podczas studiów u Fryderyka Chopina, które były utrwalane do końca jego życia, aby dalej ustąpić miejsca nowym kierunkom i prądom, które stopniowo zaczęły się wyłaniać. Jak nadmieniał Stanisław Niewiadomski, także uczeń Mikulego, to, co wniósł on do życia muzycznego Lwowa, rozkwitało za jego życia i utrzymywało się dłużej niż gdzie indziej, niesione „powagą jego imienia”. Zdaniem Niewiadomskiego na pierwszym planie sytuuje się praca pedagogiczna Mikulego, która ustępuje działalności pianistycznej, kompozytorskiej i dyrygenckiej¹.

Jako pianista Mikuli odbywał tournée koncertowe, odwiedzając m.in. Czerńowiec, Kamieniec Podolski, Jassy, Kiszyniów, Kijów, Odessę, Bukareszt. Występował także we Francji, Austrii i Włoszech. Początkowo występował też we Lwowie, ale po osiedleniu się w tym mieście nie koncertował już przed lwowską publicznością. Potwierdza to brak wzmianek w lwowskiej prasie wydawanej w drugiej połowie XIX wieku (m.in. w „Mnemosyne”, „Słowie Polskim”, „Kurierze Lwowskim”). Jako uczeń Chopina przejął od swojego mistrza sposób gry, który daleki był od brawury oraz imponowania siłą i techniką. Jego gra była elegancka, szlachetna, pełna poetyckiego wydźwięku, arystokratycznego wyrazu i co najważniejsze – niosła estetyczne przesłanie sztuki². Te walory gry oraz sztukę interpretacji muzyki Chopina przekazał następnym pokoleniom pianistów.

Mikuli jako kompozytor w pełni korzystał z całego zasobu europejskiego dziedzictwa kulturowego, zaznaczając związek z korzeniami własnego pochodzenia oraz

¹ S. Niewiadomski, *Karol Mikuli. Wspomnienie pośmiertne*, „Słowo Polskie” 1897, nr 151, s. 1.

² *Ibidem*; Karol Mikuli [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, cz. biograficzna, t. 6: *m*, red. E. Dziębowska, Kraków 2000, s. 263.

wybranej narodowości polskiej, którą w pewnym sensie umacniał za pośrednictwem spuścizny Chopina. Czerpał również z zasobów kulturowych terytorium, na którym żył, kształcił się i tworzył. Stąd w jego twórczości znajdziemy wpływy – obok polskich – także rumuńskie i niemieckie. W spuściznie Mikulego jest wiele dowodów na jego związek z kulturą rumuńską. Jest wielce prawdopodobne, że przodkowie Mikulego osiedlili się w miejscowości położonej na Bukowinie o nazwie Pojana Mikuli (rum. Poiana Micului, obecnie terytorium Rumunii³). Nazwa pochodzi od chłopca o nazwisku Mikuli, który osiedlił się na tym terenie w XIX wieku (w 1869 roku Pojanę Mikuli – w tłum. – Polanę Mikuli – zamieszkiwało ok. 1000 Polaków). Obok Polaków tereny te zamieszkiwali także Rumuni, Niemcy i Ormianie. Pojana Mikuli wraz z Czerniowcami jako część państwa mołdawskiego w różnych okresach historycznych wchodziła w obręb różnych struktur administracyjno-państwowych. Należała m.in. do Galicji (jako część imperium Habsburgów), a także do Rumunii⁴. Pojana Mikuli to miejscowość położona o ponad 100 kilometrów od Czerniowców, która za czasów dzieciństwa i wczesnej młodości Mikulego należała do okręgu administracyjnego tego miasta. W akcie urodzenia kompozytora, znajdującym się w Państwowym Archiwum w Czerniowcach (również jego mieście urodzenia), uwagę zwraca informacja dotycząca wyznania rzymskokatolickiego⁵.

Nomen		Pater et Conditor		Mater		Nominis		Cognom	
Proles	Religio	Patris	Matris	Patris	Matris	Nominis	Cognom	Religio	Patris
Michael	Catholica	Michael	Maria	Michael	Maria	Michael	Maria	Catholica	Michael
Carolus	Catholica	Carolus	Maria	Carolus	Maria	Carolus	Maria	Catholica	Carolus
Michael	Catholica	Michael	Maria	Michael	Maria	Michael	Maria	Catholica	Michael

Ryc. 1. Akt urodzenia Mikulego

Źródło: Archiwum Państwowe w Czerniowcach (zdjęcie pozyskane z otwartego dostępu w 2019 roku, obecnie niedostępne).

³ Mikuli pochodził z ormiańskiej rodziny kupców o nazwisku Axanian, osiadłej w Mołdawii; Karol Mikuli [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, s. 263.

⁴ https://pl.wikipedia.org/wiki/Pojana_Mikuli (17.08.2019).

⁵ Przez wiele lat błędnie podawano rok urodzenia Mikulego jako 1819 (taką informację podaje *Encyklopedia muzyczna PWM*, s. 263), gdy tymczasem o Mikulim pisano już w XIX-wiecznej prasie, np. Aleksander Poliński we wzmiance prasowej na łamach „Kłosów” z 1888 roku podaje właściwy rok urodzenia Mikulego – 1921. Por. A. Poliński, *Karol Mikuli*, „Kłosy” 1888, nr 1190, s. 255.

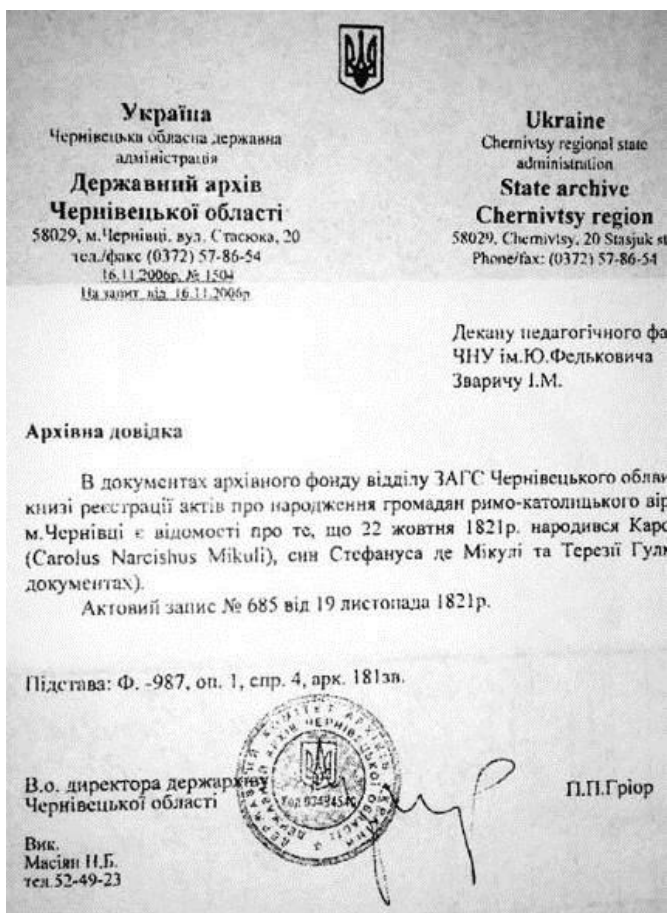


Рис. 2. Odpis aktu urodzenia Mikulego

Źródło: Archiwum Państwowe w Czerniowcach (zdjęcie pozyskane z otwartego dostępu w 2019 roku, obecnie niedostępne).

Zarówno pochodzenie ormiańskie Mikulego, polskość z wyboru oraz fakt, że od wczesnego dzieciństwa dorastał w międzynarodowym środowisku, wskazują na to, że kwestie narodowościowe w aktywności zawodowej nie miały dla niego większego znaczenia. Od dzieciństwa musiał znać języki: polski, niemiecki, rumuński, potem z racji pobytu w Paryżu i studiów u Chopina i Napoléona-Henriego Rebera – także francuski. Jego szeroka działalność dowodzi otwartości na różnorakie bodźce kulturowe, z których w pełni czerpał na polu artystyczno-twórczym. Z muzycznej kultury polskiej i rumuńskiej w największym stopniu wykorzystał elementy ludowe, z kultury niemieckiej – formę, nawiązując do suity barokowej (o czym będzie mowa dalej).

Związki muzyki Mikulego z rumuńską i niemiecką tradycją kulturową

Związek z kulturą rumuńską wyraża cykl *48 airs nationaux roumains (balades, chants des bergeres, airs de dance etc.)* w układzie na fortepian wydany po raz pierwszy we Lwowie ok. 1855 roku. Mikuli opracował w nim popularne rumuńskie melodie ludowe z gatunku *doina* (śpiewne, nierzadko ornamentalne, zbliżone do dumki), *hora* (szybkie, energiczne) oraz inne występujące na terenie Bukowiny⁶. Melodie rumuńskie Mikuli umieszczał także w innych swoich zbiorach, jako części utworów cyklicznych, np. *Dix pieces pour piano (Dziesięć utworów na fortepian)* dedykowanych Eduardowi Hanslikowi, zebranych w dwóch zeszytach, wydanych w 1880 roku w Lipsku. Każdy zeszyt zawiera pięć utworów: zeszyt I – *Prelude, Romance, Impromptu, Prelude, Alla rumana*; zeszyt II – *Mazurka, Alla rumana, Etude, Cantilene, Impromptu*. Obydwa zbiory są przykładem romantycznej liryki instrumentalnej, zaś tym, co zwraca uwagę, są właśnie dwa utwory *Alla rumana*⁷.

Obok wspomnianych wyżej opracowań pieśni rumuńskich na fortepian wyrazistym przykładem wielokulturowych tradycji, z których czerpał Mikuli, są pieśni do tekstów niemieckich autorów, jak *Sechs Lieder* op. 16 oraz *Sechs Lieder* op. 17 na głos i fortepian wydane w Wiedniu w 1867 roku oraz *Sieben Lieder* op. 27 i *Zwei Duette* op. 28 wydane w Lipsku w 1880 roku. W tym samym roku również w Lipsku kompozytor wydał jeszcze jeden zbiór zatytułowany *Sieben Lieder* op. 29 na sopran, alt, tenor i bas. Osobną pozycję z tego kręgu stanowi cykl *Six dances allemandes* op. 13 wydany w 1887 roku w Wiedniu. W grupie dzieł z wpływami niemieckimi są to jedyne utwory na fortepian⁸. Zarówno wybór gatunku *allemande*, nawiązującego do suity barokowej, jak i występowanie elementów polifonicznych w niektórych utworach Mikulego (np. w obydwóch utworach *Alla rumana* z I i II zeszytu z cyklu *Dix pieces pour piano*) świadczą o pewnym zwrocie kompozytora w kierunku tradycji baroku, co jest raczej rzadkim przykładem w twórczości kompozytorów romantycznych korzystających w pełni z osiągnięć IX-wiecznej epoki.

Six dances allemandes to urocze miniatury o różnym charakterze, które z powodzeniem mogły być grywane w salonach XIX-wiecznego Lwowa. Pisząc je, Mikuli znał wszystkie dzieła Chopina i niesiony przez nie przekaz opowiadający o tragicznych losach historii kraju, którego nie było na mapie świata. Wy-

⁶ Typologii pieśni bukowińskich dokonał Alexsandru Voevidca w pracy *Cinteci populare din Bucovina*, Bukareszt 1990.

⁷ Zarówno *48 airs nationaux roumains* oraz obydwie utwory *Alla rumana* ze zbioru *Dix pieces pour piano* z zeszytu I i II omawiam w artykule *Elementy folkloru rumuńskiego w twórczości fortepianowej Karola Mikulego* [w:] *Musica Galiciana*, t. 11, red. M. Wierzbieniec, Rzeszów 2008, s. 49–61.

⁸ Por. Karol Mikuli [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, s. 264.

daje się, że cykl Mikulego stanowi w pewnym, chociaż ograniczonym sensie analogię do przekazu Chopina, w którym z jednej strony jest budowany sielski nastrój podparty narodowymi cechami tańców polskich, z drugiej – występują elementy niepewności czy zagrożenia. Ograniczenie polega jednak na braku typowo chopinowskiej narracji muzycznej, widocznej np. w mazurkach i polonezach Mikulego (o czym będzie dalej mowa). Wspólną cechą wszystkich utworów cyklu tańców niemieckich, w odróżnieniu od typowego *allemande* (które ma metrum parzyste), jest metrum $\frac{3}{4}$ charakterystyczne dla większości polskich tańców ludowych. Z *allemande* Mikuli zachował jedynie przedtakt, ale tylko wnieparzystych numerach cyklu⁹. Z tego względu niektóre z nich charakterem bardziej zbliżają się do walców, względnie do mazurka.

Pierwsze *Allemande* to krótka, zaledwie 24-taktowa miniatura w tonacji *e-moll* (zob. przykł. 1), o pogodnym charakterze, którą rozpoczyna 8-taktowy wstęp oparty na dwutaktowym motywie – strukturalnej podstawie tańca. Nie ma tu jeszcze zmian chromatycznych (poza incydentalnym przykładem we wstępie, t. 4–5), które występują w późniejszych utworach cyklu.

Przykl. 1. K. Mikuli, *Six dances allemandes*, *Allemande nr 1*

⁹ Elementem charakterystycznym dla niemieckiego *allemande* jest występowanie odbitki. W *Six dances allemandes* Mikulego odbitkę zawiera *Allemande nr 3*, a przedtakt – wszystkie nieparzyste utwory tego cyklu.

Płynna narracja melodyczna i łagodna harmonia kształtują liryczny, pogodny nastój spokojnego walca. Jeszcze drugie *Allemande* utrzymane jest w podobnym klimacie, chociaż jest tu więcej repetowanych dźwięków oraz zmian artikulacyjnych, harmoniczných i rytmicznych. Kompozytor jednak zrezygnował tutaj z typowego dla walca akompaniamentu. Kolejne tańce są w różnych tonacjach (nr 2 *A-dur*, nr 3 *E-dur*, nr 4 *Es-dur*, nr 5 *g-moll/G-dur* i nr 6 *B-dur*) i co najważniejsze, następuje w nich stopniowa zmiana charakteru, w której aura beztróskiego spokoju zostaje zaburzona. Trzecie *Allemande* (zob. przykl. 2) poprzez występowanie ozdobników w linii melodycznej na różnych miarach taktu zbliża się do mazurka. Co ciekawe, kompozytor niekiedy wprowadza narrację melodyczną do basu, jak to nieraz czynił Chopin w swoich mazurkach. Jednak już w tym utworze idylliczny spokój zakłócają pochody chromatyczne w oktawach w lewej ręce w niskim rejestrze, podkreślone rytmem punktowanym, które występują w zakończeniu i złowieszczo zwiastują nastrój zagrożenia.



Przykl. 2. K. Mikuli, *Six dances allemandes*, *Allemande nr 3*

Czy w kontekście ówczesnej sytuacji państwa polskiego i w obliczu przesłania twórczości Chopina, którym Mikuli dogłębnie był przepojony, nie należy interpretować wymowy tych miniatur jako pewnej aluzji do tragicznej historii Polski, która w tym czasie znajdowała się pod zaborami? Wydaje się, że tak jak twórczość Chopina „opowiada” o tragicznych losach narodu polskiego, tak wprowadzenie elementu zagrożenia zakłócającego pogodny nastrój omawianych

miniatur Mikulego może nawiązywać do losów Polski. Taką tezę można przyjąć z uwagi na głębokie przesiąknięcie kompozytora z Czerniowiec ideą muzyki Chopina i jej dalekosiężnego przekazu przemawiającego do narodów świata swym zrozumiałym dla wszystkich językiem dźwięków.

W kolejnych tańcach nasila się element zagrożenia. Są one również nieco dłuższe i bardziej rozbudowane fakturalnie. Chromatyka nabiera także coraz większego znaczenia strukturalnego, co ma skutki w aspekcie harmoniczno-melodycznym, figuracyjnym oraz wirtuozowskim. O ile przebiegi chromatyczne początkowo są jedynie ledwo zaznaczone, to począwszy od czwartego tańca o charakterze walca są już bardziej widoczne. Wprawdzie występują tu jeszcze nieśmiało, w dynamice *piano* (*pianissimo*; zob. przykł. 3), to w piątym *Allemande* wyrażają już pełny dramatyzm (zob. przykł. 4).



Przykł. 3. K. Mikuli, *Six dances allemandes, Allemande nr 4, t. 1–30*

Jak wyżej zaznaczono, za sprawą chromatyki najbardziej dramatyczne jest piąte *Allemande*, w którym pierwsza część zatraciła charakter taneczny na rzecz mrocznej, wirtuozowskiej etiudy. Równolegle prowadzone figuracje w obu rękach ulokowane w niskim rejestrze w dynamice *forte* i charakterze *agitato* stanowią najbardziej dramatyczny moment cyklu (można się tu również dopatrywać pewnej analogii do *Etiudy h-moll* z op. 25 nr 10 Chopina). Uwagę zwraca

także kwestia tonalna, mianowicie pierwsza część, jako jedyna w zbiorze, jest w tonacji *g-moll*, zaś druga w *G-dur*. W drugiej części powraca charakter tańeczny. Jest to w zasadzie szalony walc, w którym chromatyka zdominowała narrację melodyczną. Ostatecznie jednak za sprawą tonacji mroczny charakter został „rozjaśniony” pozytywnym „tchnieniem” i nadzieją.



Przykł. 4. K. Mikuli, *Six dances allemandes*, *Allemande nr 5*

W ostatnim, szóstym *Allemande* powraca mazurkowy charakter (zob. przykł. 6). Występują tu mazurkowe przednutki i mordenty oraz rytmy punktowane. Powraca również lżejszy, niefrasobliwy nastrój. Występują jeszcze elementy chromatyczne, ale w mniejszym zakresie. Nawiązanie do cech mazurka w zakresie wykorzystanego materiału motywicznego nie skutkuje typowym dla Chopina zakorzenieniem w polskiej muzyce ludowej, objawiającym się śpiewnością melodyczną. Obok mazurkowych ozdobników pewien związek z polską muzyką ludową przejawia natomiast krótka, „zamknięta”, powtarzalna motywika oparta przeważnie na skali wąskozakresowej. Ostatnia miniatura stanowi optymistyczny akcent całego cyklu.



Przykł. 5. K. Mikuli, *Six dances allemandes*, *Allemande nr 6*

Nie wiadomo, dlaczego Mikuli nazwał zbiór sześciu drobnych utworów o charakterze tanecznym *Allemandes*, skoro nie został spełniony podstawowy wyróżnik tego tańca pochodzenia niemieckiego – metrum parzyste (2_4 lub 4_4). Jedynym elementem wspólnym miniatur Mikulego z *allemande* jest faktura homofoniczna. Wprowadzając metrum trójdzielne, Mikuli nawiązał do polskich tańców ludowych, a także w mniejszym lub większym stopniu zbliżył się do nich pod względem charakteru. Jednak widoczne są tu wpływy walca, którego elementy zawiera pierwsze, czwarte i piąte *Allemande*. Należy jednak dodać, że walc był również gatunkiem eksplorowanym przez Chopina, co zapewne miało

wpływ na decyzje twórcze Mikulego. Niewątpliwie ze względu na walory artystyczne ten zapomniany we współczesnej literaturze muzycznej cykl sześciu *allemandes* na fortepian zasługuje na przywrócenie do muzycznego obiegu.

W omawianiu wielokulturowych wpływów na twórczość Mikulego warto odnotować też pewien fakt związany z jego miejscem urodzenia – Czerniowcami, gdzie m.in. uczęszczał do miejscowego gimnazjum. Po studiach w Wiedniu i Paryżu, zanim osiedlił się we Lwowie, spędził tam kilka lat, piastując posadę profesora gry fortepianowej w tamtejszej szkole. W 1864 roku, kiedy objął stanowisko dyrektora Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego we Lwowie (od 1858 roku), skomponował *Mszę na poświęcenie katedry w Czerniowcach*. Ukończona w 1864 roku budowla Soboru Zstąpienia Ducha Świętego w Czerniowcach przynależała wówczas do Ukraińskiego Kościoła Prawosławnego Patriarchatu Moskiewskiego i działała prawie 100 lat, do 1961 roku, zanim nie zamknięto jej na polecenie władzy radzieckiej¹⁰. Nie ma obecnie dostępu do partytury *Mszy na poświęcenie katedry w Czerniowcach* Mikulego, zatem nie wiadomo, w jakim stylu została napisana. Można jednak skonstatować, że skomponowanie tego dzieła było dowodem poszanowania, otwartości, a być może i wykorzystania przez Mikulego elementów charakterystycznych dla kultury prawosławnej, a więc jednej z tradycji wielokulturowego środowiska, w którym wrastał, z którego czerpał i które było częścią ówczesnego dziedzictwa europejskiego.

Mikuli a polskie tradycje narodowe

Chociaż Mikuli nie miał polskiego pochodzenia, to był wielkim patriotą zakorzenionym w polskich tradycjach narodowych. Przemawiają za tym jego słowa będące wyrazem szacunku dla Chopina, kompozytora, którego cenił najwyżej spośród kompozytorów europejskich, jak i ziemi ojczystej, którą Mikuli jako obywatel o korzeniach ormiańskich wybrał, osiedlając się we Lwowie:

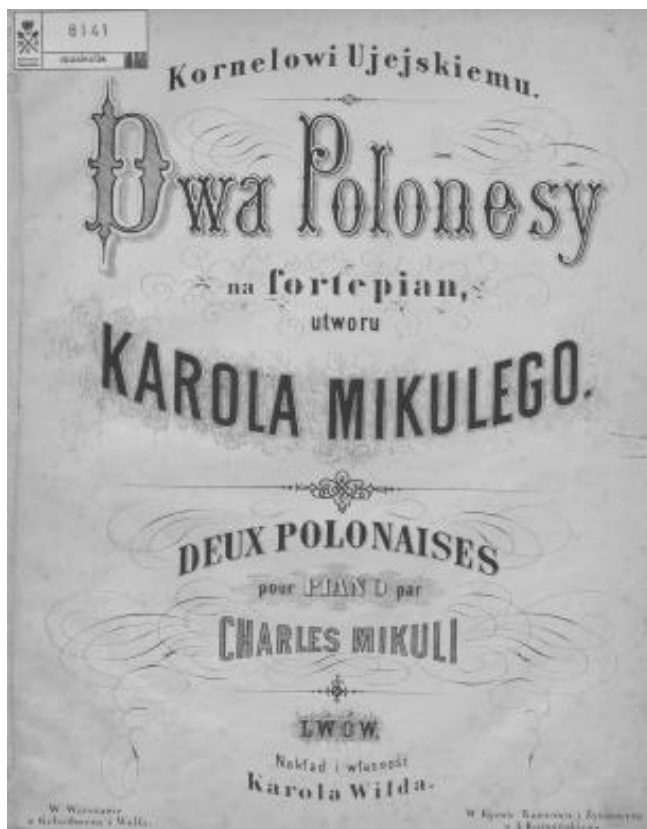
„Za to jedno, iż miałem szczęście zbliżyć się do niego [Chopina – przyp. E.N., wyróżnienie oryginalne], winienem życie całe poświęcić temu narodowi, z którego on wyszedł”¹¹.

Z perspektywy czasu należy stwierdzić, że w pełni słowa dotrzymał. Jak nadmienia Niewiadomski, pomimo niewątpliwego talentu pianistycznego to jednak działalność pedagogiczna Mikulego odegrała kluczową rolę w kształtowaniu tradycji pianistycznych Lwowa. Wypowiedziane przez Mikulego słowa oddające hołd Chopinowi kompozytor z Bukowiny realizował, przekazując swo-

¹⁰ Por. https://pl.wikipedia.org/wiki/Sob%C3%B3r_Zst%C4%85pienia_Ducha_%C5%Awi%C4%99tego_w_Czerniowcach (26.08.2019); <https://chernivtsi-sob.church.ua/istoriya/> (15.01.2020); Karol Mikuli [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, s. 263.

¹¹ S. Niewiadomski, *Karol Mikuli...*, s. 2.

im uczniom sposób rozumienia muzyki Chopina, jej aspektów interpretacyjnych oraz akcentując wagę muzyki jako sztuki w życiu narodu i jego tożsamości, z jakże istotną jej stroną estetyczną. Jako pianista i kompozytor o międzynarodowych korzeniach dobrowolnie zadeklarował się być Polakiem i do końca życia działać na rzecz kultury polskiej.



Ryc. 3. K. Mikuli, *Dwa polonezy*

Źródło: Biblioteka Jagiellońska, sygn. 8141.

W działalności Mikulego polskie tradycje narodowe realizowane były w trzech wymienionych wyżej zakresach: twórczym, pedagogicznym i wirtuozowsko-pianistycznym. Ze względu na trwałość owego przekazu największy ślad w kulturze pozostawiła jego twórczość, chociaż należy dodać, że obecnie zapomniana. Po osiedleniu się we Lwowie Mikuli dzielił działalność kompozytorską z pracą pedagogiczną (w Galicyjskim Towarzystwie Muzycznym we Lwowie uczył fortepianu, harmonii, kompozycji, kontrapunktu, teorii rytmu, form muzycznych i innych przedmiotów z zakresu teorii muzyki), która jak wie-

le razy podkreślano, pochłaniała go w największym stopniu¹². Dlatego też jego twórczość kompozytorska nie jest rozległa. Na wzór Chopina komponował uprawiane przez swojego mistrza gatunki muzycznego, jak: mazurki, polonezy, walce, nokturny, etiudy, jedną balladę i drobne utwory na fortepian. Dokonał także transkrypcji niektórych utworów Chopina. Jednak w odróżnieniu od Chopina, również tworzył muzykę kameralną oraz orkiestrową. W polskie tradycje narodowe wpisuje się opracowanie na fortepian Mikulego *6 Pieśni ludu polskiego* ze zbioru Oskara Kolberga, wydanych w *Albumie Towarzystwa Muzycznego we Lwowie za rok 1862*, oraz hymnu *Z dymem pożarów* Józefa Nikorowicza do tekstu Kornela Ujejskiego na chór mieszany i fortepian pt. *Chorał („Z dymem pożarów”)* (Lwów 1867). Zarówno opracowania pieśni zaczerpniętych z popularnych w XIX wieku śpiewników zawierających melodie ludowe, jak i hymnów przemawiają za patriotycznym wydźwiękiem twórczości Mikulego i kultywowaniem tego, co rdzennie polskie.



Przykl. 6. F. Chopin, *Polonez fis-moll op. 44*, t. 1–9

Kontynuacja tradycji Chopina znalazła także wyraz w tworzeniu przez Mikulego ważnego dla Chopina polonezów. Od czasów Chopina obok mazurków polonez stał się tańcem o największym narodowo-patriotycznym przekazie; pozostał nim zresztą do dziś. W 1862 roku Mikuli napisał *Dwa polonezy op. 8* wydane przez Karola Wilda w tym samym roku we Lwowie. Kompozytor zade-

¹² Po objęciu przez Mikulego stanowiska dyrektora Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego często na lwowskiego estradzie występowali jego uczniowie (nierzadko z programem chopinowskim), zaś on sam był organizatorem licznych koncertów, które odbywały się w sali koncertowej Towarzystwa. Relacje z działalności artystycznej Mikulego publikowano w lwowskiej prasie, m.in. w „Kurjerze Lwowskim” z lat 80. XIX wieku. Por. „Kurjer Lwowski” 1883, nr 2, s. 2.

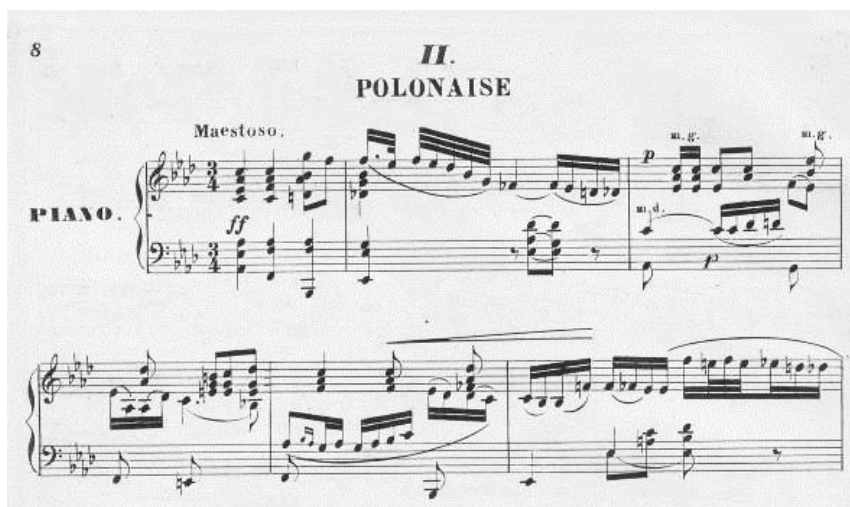
dykował je Ujejskiemu, którego prawdopodobnie znał z racji jego związków ze Lwowem oraz pobytu w Paryżu (od 1847 roku). Obydwa polonezy nawiązują do stylistyki Chopina. Zawierają zarówno silny ładunek dramatyczny z istotną rolą chromatyki przeplatanej melodyjnymi sekwencjami zakorzenionymi w mazurkowej oraz liryczno-nokturnowej tradycji.

Polonez g-moll op. 8 nr 1 jest wyrazistym przykładem wpływów chopinowskich. Utwór pod względem motywiki i ogólnego wyrazu można porównać do pełnego dramatyzmu *Poloneza fis-moll* op. 44 Chopina (por. przykł. 6). Podobieństwo to dotyczy zwłaszcza wykorzystania niskiego rejestru na początku utworu, wielokrotnego podkreślenia dźwięku *d* oraz motywicznego zastosowania ugrupowania czterech szesnastek (zob. przykł. 7).



Przykł. 7. K. Mikuli, *Polonez g-moll* op. 8 nr 1, t. 1–19

Zarówno u Chopina, jak i u Mikulego występują zmiany nastroju, w których dominuje przepełniona tęsknotą płynna narracja melodyczna. U Chopina sprowadza się ona do mazurkowej melodii w części *Doppio Movimento: Tempo di Mazurka*. O ile u Chopina taka zmiana występuje jednokrotnie, to u Mikulego – znacznie częściej. Jak pisze Mieczysław Tomaszewski, w *Polonezie fis-moll* op. 44 Chopin zawarł dwa odmienne style tańca. W skrajnych częściach, w których rycersko-szlachecki idiom o cechach heroicznej ekspresji łączy się z idiomem ludowym o cechach idyllicznych, wyrażonych mazurkiem ulokowanym w środkowej części. Jak dalej pisze autor, *Polonez fis-moll* doczekał się szeregu interpretacji hermeneutycznych. Na przykład Stanisław Przybyszewski widział w utworze wyraz wzlotów i cierpień narodu, zaś Jim Samson określił utwór „kwintesencją ducha polskiego”¹³. Nie dziwi zatem fakt, że magii dzieła uległ także Mikuli. Liryczne melodie mazurkowe występują u Mikulego na tle typowo polonezowego akompaniamentu w rytmie ósemki, dwóch szesnastek i czterech ósemek (jak w przykładzie 7, t. 9, w dolnym planie fortepianu). Mikuli wprowadził fragmenty dramatyczne i zdominowane „polską” nutą w rytmie mazurka, które występują naprzemiennie. Kompozytor przejął jeszcze od Chopina bogatą, schromatyzowaną harmonikę obfitującą w liczne „dygresje” harmoniczne, typowe dla Chopina tempo *rubato* oraz operowanie rozległymi rejestrami i wirtuozowskimi elementami w konstrukcji faktury.



Przykl. 8. K. Mikuli, *Polonez As-dur* op. 8 nr 2, t. 1–6

Drugi *Polonez* Mikulego z opusu 8 jest utrzymany w tonacji *As-dur*, która w twórczości Chopina w gatunku poloneza ma najbardziej bohaterski i patrio-

¹³ M. Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Kraków 2005, s. 343.

tyczny wydźwięk. Podobnie jak u Chopina, *Polonez As-dur* Mikulego ma wiele fragmentów dramatycznych, pełnych patosu i uniesienia. Jednak w porównaniu z *Polonezem As-dur* op. 53 Chopina utwór ten jest bardziej zmienny pod względem nastroju. U Mikulego fragmenty dramatyczne przeplatane są sekwencjami o ludowej proveniencji i podobnie jak w pierwszym polonezie z op. 8, naprzemiennosc ta wpływa na ogólną zmienność nastroju w utworze. Mikuli po dwutaktowym burzliwym wstępie wprowadza liryczny temat w niskim rejestrze silnie zakorzeniony w ludowej melodyce (zob. przykł. 8). Można przypuszczać, że zawiera tęsknotę za urokami wsi polskiej i typowo polskim krajobrazem spowitym pagórkami i wierzbą płaczącą, które Mikuli jako wykonawca i interpretator dzieł Chopina przejął, idąc śladem mistrza.

W *Polonezie As-dur* op. 53 Chopin jednorazowo wprowadza liryczną melodię, która na krótką chwilę uspokaja burzliwą atmosferę (zob. przykł. 9).



Przykł. 9. F. Chopin, *Polonez As-dur* op. 53, t. 128–133

Pod względem ogólnych założeń *Polonez As-dur* Mikulego jest zbudowany na podobnej zasadzie jak *Polonez g-moll* jego autorstwa, a więc zawiera elementy pełne lirycznych, melodyjnych motywów. Porównując obydwa utwory z op. 8, jedyną różnicą jest większy patos, wzburzenie czy wręcz bunt, jakie znajdziemy w *Polonezie As-dur* kompozytora z Czerniowiec.

Do dzieła Chopina w omawianym polonezie Mikuli nawiązał również w zakresie tonalnym i formalnym. W jednym ze środkowych ogniw Mikuli wprowadził w tonacji *E-dur* motywikę w typowo polonezowym rytmie (zob. przykł. 11). U Chopina także w jednym z wewnętrznych ogniw w tonacji *E-dur* występuje motoryczne *ostinato*, na tle którego kompozytor wprowadza energiczny, polonezowy motyw o znacznym potencjale rozwojowym (zob. przykł. 10). Cały fragment tworzy długie, wyrazowo-dynamiczne *crescendo*, które rozciąga się na dłuższym odcinku i narasta aż do wystąpienia dramatycznej eksplozji.



Przykł. 10. F. Chopin, *Polonez As-dur* op. 53, fragment ostinatowy w tonacji E-dur, t. 81–92

U Mikulego analogiczny odcinek jego poloneza jest zredukowany do dwóch taktów, ale jednak wielokrotnie powtarzany (zob. przykł. 11).



Przykł. 11. K. Mikuli, *Polonez As-dur* op. 8 nr 2, t. 33–46

Czy Mikuli świadomie nawiązał do bohaterskiego *Poloneza As-dur* op. 53 Chopina? Można odnieść takie wrażenie, gdyż na pewno dramatyzm jest jedną z istotnych cech w utworze Mikulego, a analogie dostrzega się także w zakresie faktury. Ten znany polonez Chopina uznawany jest za szczyt polonezowej twórczości tego kompozytora, a zarazem za najdoskonalszy utwór w historii tego gatunku, który wyraża w sposób najbardziej porywający „wszystko, co pod względem blasku, dostojęstwa, siły i entuzjazmu tkwi w polonezie”¹⁴. Można sądzić, że wypowiedziane przez Mikulego słowa oddające hołd Chopinowi, wedle których winien on „życie całe poświęcić temu narodowi, z którego on [Chopin – przyp. E.N.] wyszedł”¹⁵, znalazły wyraz w obydwu omówionych w niniejszym artykule polonezach Mikulego. Nawiązanie do tych najbardziej dramatycznych polonezów Chopina świadczy nie tylko o doskonałej znajomości przez Mikulego twórczości polskiego wieszca muzyki epoki romantyzmu, lecz również o właściwej jej ocenie i wyborze najbardziej znaczących utworów, które w sposób szczególny zapisały się w dorobku Chopina, a zarazem w muzyce europejskiej XIX wieku. Niewątpliwie obydwie utwory są też przykładem największych wpływów Chopina, jakie znajdziemy w spuściźnie kompozytora z Czerniowiec.

Podsumowując twórczość Mikulego, należy stwierdzić, że jest ona interesującym przykładem rezonansu, jaki wywołał dorobek Chopina, zarówno w zakresie pedagogicznym, ideowym, jak i twórczym. Wydaje się, że nie znajdziemy drugiego kompozytora, który w tak wielu wymiarach wzorował się na dziedzictwie oraz przesłaniu Chopina i tak gorliwie to przesłanie realizował. Jednocześnie Mikuli świadomie czerpał z zasobów kulturowych wielu narodów, z którymi po części się identyfikował, jawiąc się jako otwarty twórca i artysta, którego z pewnością można zaliczyć do wyróżniających się osobowości XIX stulecia.

Wielokulturowe wpływy na twórczość Karola Mikulego			
polskie wpływy Chopina	rumuńskie	niemieckie	cerkwi prawosławnej
1	2	3	4
utwory na fortepian <i>Prelude et presto agitato</i> op. 1 (Paryż ok. 1850, Kijów 1859 ¹⁶) <i>Quatre mazurkas</i> op. 2 (Kijów 1859)	utwory na fortepian <i>48 airs nationaux roumains</i> (Lwów 1855)	pieśni do tekstów niemieckich <i>Sechs Lieder</i> op. 16 na	<i>Msza na poświęcenie katedry w Czerniowcach</i> (1864)

¹⁴ Mieczysław Tomaszewski przytacza szereg opinii różnych autorów na temat *Poloneza As-dur* op. 53, m.in. Zdzisława Jachimeckiego i Hugona Leichtentritta. Por. *idem, Chopin. Człowiek...*, s. 344.

¹⁵ Por. przyp. 12.

¹⁶ Wedle informacji zawartej w *Encyklopedii muzycznej PWM* większość dat powstania utworów oznaczone są jako daty w przybliżeniu. Por. *Karol Mikuli*, s. 264.

1	2	3	4
<i>Mazurka Des-dur</i> op.3 (Lwów 1859, 1891) <i>Mazurka f-moll</i> op. 4 (Lwów 1860, 1891) <i>Mazurki</i> op. 5 (Lwów 1860) <i>Mazurka G-dur</i> op. 10 (Wiedeń 1866) <i>Mazurka h-moll</i> op. 11 (Wiedeń 1866) <i>Dwa polonezy</i> op. 8 (Lwów 1862, 1900, Wiedeń 1865) <i>Six valse</i> op. 18 (Wiedeń 1869) <i>Deux nocturnes</i> op. 19 dedyk. Marcelinie Czartoryskiej (Wiedeń 1869) <i>Valse A-dur</i> 90. 20 (Wiedeń 1869) <i>Ballade B-dur</i> op. 21 (Wiedeń 1870) <i>Etude en si majeur</i> op. 12 (Wiedeń 1867) transkrypcje utworów Chopina <i>Allegro de concert</i> op. 46 na 2 fort. (Lipsk 1885) <i>Praeludium aus op. 28</i> na sopr. solo chór ż., skrz., wioloncz., org. lub fisharm. I fort. do sł. <i>Vater im Himmel</i> (Lipsk 1888)	<i>Dix pieces pour piano</i> (Lipsk 1880)	głos i fortepian (Wiedeń 1867) <i>Sechs Lieder</i> op. 17 na głos i fortepian (Wiedeń 1867) <i>Sieben Lieder</i> op. 27 <i>Zwei Duette</i> op. 28 (Lipsk 1880) <i>Sieben Lieder</i> op. 29 na sopran, alt, tenor i bas (Lipsk 1880) utwory na fortepian <i>Six dances allemandes</i> op. 13 (Wiedeń 1867)	

Bibliografia

Opracowania

- Nidecka E., *Elementy folkloru rumuńskiego w twórczości fortepianowej Karola Mikulego* [w:] *Musica Galiciana*, t. 11, red. M. Wierzbieniec, Rzeszów 2008, s. 49–61.
- Niewiadomski S., *Karol Mikuli. Wspomnienie pośmiertne*, „Słowo Polskie” 1897, nr 151, s. 1–2.
- Poliński A., *Karol Mikuli*, „Kłosa” 1888, nr 1190, s. 255.
- Tomaszewski M., *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Kraków 2005.
- Voevidca A., *Cintete populare din Bucovina*, Bukareszt 1990.

Prasa

- „Kłosa” 1888, nr 1190.
- „Kurier Lwowski” 1883, nr 2.
- „Słowo Polskie” 1897, nr 151.

Encyklopedie

Encyklopedia muzyczna PWM, cz. biograficzna, t. 6: *m*, red. E. Dziębowska, Kraków 2000.

Netografia

https://pl.wikipedia.org/wiki/Pojana_Mikuli.

https://pl.wikipedia.org/wiki/Sob%C3%B3r_Zst%C4%85pienia_Ducha_%C5%9Awi%C4%99tego_w_Czerniowcach.

MULTINATIONAL ASPECTS OF THE KAROL MIKULI'S OUTPUT**Abstract**

Karol Mikuli's artistic performance encompassed many musical fields. He was a composer, pianist, conductor and organizer of musical life of the second half of the 19th century in Lviv. At that time he played the main role, which shaped the separate epoch in the musical life of Lviv. As a Fryderyk Chopin's student he raised generations of pianists, incorporating Chopin's ideas, which were preserved until the end of his life.

Karol Mikuli's works contain multinational influences. He wrote German and Romanian dances for the piano, songs with the texts of German poets, a mass for the consecration of the Orthodox cathedral in Chernivtsi (*Msza na poświęcenie katedry w Czerniowcach*) and, above all, Polish dances such as mazurkas and polonaises. The last compositions show the most meaningful influences of Fryderyk Chopin.

Keywords: Karol Mikuli, Galicia, composers work, foreign influences