

Michał Piekarski

Instytut Historii Nauki PAN im. Ludwika i Aleksandra Birkenmajerów w Warszawie, Polska

PIEŚNI KAROLA MIKULEGO W KONTEKŚCIE POETYCKIEJ I MUZYCZNEJ TWÓRCZOŚCI ROMANTYCZNEJ

Spośród kompozycji Karola Mikulego znane są dziś przede wszystkim utwory fortepianowe. Ze względu na wartość artystyczną nie mniej istotne są kompozycje kameralne oraz pieśni. Podobnie jak utwory fortepianowe i kameralne, pieśni zostały wydane drukiem za życia kompozytora w znanych oficynach wydawniczych. Dwa opusy po sześć pieśni (op. 16 i op. 17) opublikowano w 1867 roku w Wiedniu (oficina wydawnicza Spinna)¹. Opus 27 liczące siedem pieśni ukazało się w 1880 roku w Lipsku (oficina wydawnicza Kistner)². Również w 1880 roku w Lipsku w tej samej oficynie ukazało się opus 29 zawierające siedem pieśni³.

Z pewnością część pieśni powstała wcześniej od ich opublikowania, możliwe, że nawet wszystkie. Wskazują na to dwie wzmianki prasowe. Pierwsza informacja została zamieszczona w „Ruchu Muzycznym” w 1857 roku przez Józefa Sikorskiego. Relacjonował on wykonanie pieśni *Sensucht* (*Tęsknota*) podczas koncertu Mikulego we Lwowie w 1854 roku⁴. W tym przypadku czas od powstania pieśni *Sensucht* (ukazała się jako op. 27) do jej opublikowania wynosi co najmniej 26 lat. Druga wzmianka to recenzja zamieszczona w „Wiener Zeitung” w 1863 roku, czyli 4 lata przed opublikowaniem op. 16 i 17. Nieznany nam autor recenzji informował, że opisywane przez niego pieśni poznał za sprawą rękopisów⁵. Choć nasuwa się przypuszczenie, że recenzja w „Wiener Zeitung” dotyczy pieśni opublikowanych nieco później jako op. 16 i op. 17, to wcześniejsza wzmianka w „Ruchu Muzycznym” wskazuje na to, że także w ramach op. 27 możemy znaleźć pieśń skomponowaną przed 1863 rokiem.

¹ „Musikalisch-literarischer Monatsbericht” 1867, no. 6, s. 100; no. 9, s. 154.

² „Musikalisch-literarischer Monatsbericht” 1880, no. 10, s. 302, 310; *Neue Musikalien*, „Musikalisches Wochenblatt” 1880, no. 46 (5 XI), s. 552.

³ *Neue Musikalien*, „Musikalisches Wochenblatt” 1880, no. 46 (5 XI), s. 552.

⁴ [J. Sikorski], *Raptularzyk podróżny XI*, „Ruch Muzyczny” 1857, nr 26 (11 IX), s. 207.

⁵ *Musik*, „Wiener Zeitung” 1863, no. 79 (8 IV), s. 314.

Trzy opusy pieśni na głos solowy z fortepianem zostały zadedykowane przedstawicielkom elity towarzyskiej Lwowa: Marcelli Lederer (op. 16), Karolinie Ohanowicz (op. 17) i Kornelii Hellmer z domu Zima (op. 27). Rodzina Ledererów mieszkała we Lwowie w drugiej połowie XIX wieku, o czym świadczy grobowiec Ledererów na Cmentarzu Łyczakowskim (pochówki są z lat 80. XIX wieku). Marcelina Lederer-Riedl była śpiewaczką-amatorką, która występowała w lwowskich salonach w latach 50. i 60. XIX wieku, m.in. w znanym domu pani Brühlowej, gdzie można było też usłyszeć Leonie Wildową, Rudolfa Schwarza, Józefa Nikorowicza oraz interpretującego swoje wiersze Wincentego Pola. Stanisław Moniuszko (odwiedzający Lwów w 1865 roku) wypowiedział się o niej jako „znakomitej amatorce”⁶. Rodzina Ohanowiczów należała do grona polskich Ormian zamieszkających od pokoleń w okolicach Lwowa. Adwokat Łukasz Antoni Ohanowicz (1775–1841) pochowany został na Cmentarzu Łyczakowskim w nagrobku znanym dziś jako „Anioł płaczący”. We Lwowie kamienicę posiadał jego syn, Alfred Klemens Ohanowicz, któremu cztery dekady wcześniej swój *Polonaise brillante* na fortepian (również wydany w Wiedniu) zadedykował Stanisław Serwaczyński⁷. Karolina z domu Tluck Toszanowicz (ur. ok. 1825 roku w Tarnopolu) była żoną Alfreda Klemensa Ohanowicza⁸. Możliwe, że należała do grona uczennic Mikulego. Obydwie dedykacje znanych kompozytorów – Serwaczyńskiego (z 1827 roku) i Mikulego (z 1867 roku) świadczą także o ważnej (i zapomnianej dziś) roli rodziny Ohanowiczów w życiu muzycznym Lwowa w XIX wieku. Kornelia Hellmer (z domu Zima) była krewną Zofii Zimy, która w latach 1885–1887 należała do uczennic Mikulego, ponadto Franciszek Zima, dyrektor Galicyjskiej Kasy Oszczędności, w latach 1877/1878 obejmował funkcję prezesa GTM⁹. Jak się wydaje, wszystkie trzy postacie brały aktywny udział w życiu muzycznym lwowskich salonów na początku drugiej połowy XIX wieku. W salonach tych pielęgnowano tradycje polskie, o czym świadczy chociażby aktywność Pola. Prawdopodobnie wykonywano również repertuar kręgu niemieckojęzycznego, w tym pieśni Mikulego.

Siedem pieśni op. 29 na cztery głosy *a cappella* Mikuli zadedykował ks. Jerzemu Konstantemu Czartoryskiemu (1828–1912). Był on politykiem i ziemia-

⁶ K. Fink, *Muzyka w życiu i twórczości Kornela Ujejskiego*, Rzeszów 2018, s. 44, 80, 143. Nazwisko Lederer figuruje też w wykazie pedagogów śpiewu solowego w Konserwatorium GTM ok. 1872 roku. J. I. Мазепа, Т. Мазепа, *Шлях до музичної академії Львові*, t. 1, Львів 2003, s. 193.

⁷ M. Piekarski, *Muzyka we Lwowie. Od Mozarta do Majerskiego. Kompozytorzy, muzycy, instytucje*, Warszawa 2018, s. 130.

⁸ Informację tę zawdzięczam pani Hannie Kopczyńskiej-Kłos za pośrednictwem pani Marii Ohanowicz, za co pragnę w tym miejscu podziękować. Informacja na podstawie dokumentów gromadzonych i pod zarządem Fundacji Kultury i Dziedzictwa Ormian Polskich.

⁹ T. Mazepa, *Statuty jako dokumenty prawne Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego we Lwowie* [w:] *Musica Galiciana*, t. 11, red. M. Wierzbieniec, Rzeszów 2008, s. 221.

ninem, posłem do Sejmu Krajowego Galicji (1867–1869) i Rady Państwa w Wiedniu (1879–1885), od 1891 roku dziedzicznym członkiem Izby Panów. W Wiedniu należał do zasłużonych działaczy na rzecz polskiej autonomii. Od 1866 roku obejmował dobra Pełkinie koło Jarosławia, gdzie fundował liczne szkoły, ochronki i czytelnie ludowe. Jego zasługi na rzecz kultury polskiej były szeroko znane. Odznaczył się też jako założyciel i prezes Polskiego Towarzystwa Pedagogicznego we Lwowie¹⁰. Mikuli mógł prawdopodobnie poznać ks. Czartoryskiego w 1864 roku, gdy otrzymał on godność honorowego członka GTM¹¹. Był też prezesem GTM (od 1868 roku)¹². Wcześniej, w okresie wiedeńskim Mikulego, ks. Czartoryski miał zaledwie kilkanaście lat, dlatego ich znajomość datować należy dopiero od czasów lwowskich.

Inspiracje poetyckie

Wszystkie pieśni op. 16, 17, 27 i 29 Mikuli skomponował do wierszy kręgu niemieckojęzycznego. Warto wspomnieć, że był też autorem pieśni do tekstów w językach polskim (4 pieśni wydane we Lwowie w 1910 roku)¹³, francuskim i rumuńskim¹⁴. Lista poetów kręgu niemieckojęzycznego pod względem doboru wierszy przedstawia się następująco: August Heinrich Hoffmann von Fallersleben (6 pieśni), Joseph von Eichendorff (4), Joseph Christian von Zedlitz (3), Emanuel Geibel (3), Johann Wolfgang von Goethe (2), Heinrich Heine (2), Robert Burns, Friedrich von Mathisson, Oscar von Redwitz-Schmöhl, Ludwig von Uhland, Friedrich Rückert, Nikolaus Lenau (po jednej pieśni). Biorąc pod uwagę wyłącznie pieśni na głos solowy z fortepianem (op. 16, 17, 27), lista poetów przedstawia się następująco: Fallersleben (5), Zedlitz (3), Eichendorff (2), Goethe (2), Heine (2), Burns, Mathisson, Uhland, Geibel, Redwitz-Schmöhl (po jednej pieśni). Mikuli najczęściej korzystał z poezji o pokolenie od niego starszych poetów romantycznych, jak: Fallersleben, Eichendorff, Zedlitz, Heine – którego znał osobiście¹⁵, Uhland, Lenau, Rückert. Warto dodać, że August Heinrich Hoffmann von Fallersleben (1798–1874), wykładowca Uniwersytetu Wrocławskiego, znany jest dziś przede wszystkim jako autor wiersza *Deutschland, Deutschland über alles* z 1841 roku. Oprócz pieśni przeznaczonych na głos solowy z fortepianem op. 17 i op. 27 oraz cztery głosy *a cappella* op. 29

¹⁰ <https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/jerzy-konstanty-czartoryski> (25.01.2020).

¹¹ T. Mazepa, *Statuty jako dokumenty...*, s. 218.

¹² *Ibidem*, s. 221.

¹³ W. Pigła, *Mikuli Karol* [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, cz. biograficzna, t. 6: *m*, red. E. Dziebrowska [dalej: *Encyklopedia muzyczna PWM*], Kraków 2000, s. 264.

¹⁴ O.K., *Karol Mikuli*, „Tygodnik Ilustrowany” 1865, nr 314 (30 IX), s. 134.

¹⁵ S. Mikuli, *Familienchronik Mikuli*, Czernowicz 1936, mps, k. 20.

Mikuli do wierszy Fallerslebena skomponował także dwa duety na sopran i tenor z towarzyszeniem fortepianu (1880)¹⁶. Był to zatem ulubiony poeta kompozytora. Z wyjątkiem Fallerslebena wymienieni autorzy tworzyli głównie w pierwszej połowie XIX wieku. Czterokrotnie Mikuli tworzył też pieśni do wierszy poetów o dwa pokolenia od niego starszych, jak Goethe, Burns, Mathisson. Tak samo często zwracał się do wierszy twórców z tego samego co on pokolenia, jak Geibel i Redwitz-Schmölz. Wszyscy należeli do kręgu niemieckojęzycznego z wyjątkiem szkockiego poety Roberta Burnsa, którego wiersz Mikuli opracował w przekładzie Wilhelma Gerharda. W czterech opusach pieśni Mikuli wykorzystywał zarówno cały wiersz, jak i wybrane zwrotki (np. tylko przedostatnią strofę wiersza *Der Pilger*).

Tab. 1. Karol Mikuli – pieśni op. 16, 17, 27, 29

<i>Sechs Lieder op. 16</i>		
1	2	3
Nr 1	<i>Mondnacht</i> („Es war, als hätt’ der Himmel”)	Josepf von Eichendorff
Nr 2	<i>Abschied</i> („In deinem Auge winket”)	Joseph Christian von Zedlitz
Nr 3	<i>Metamorphosen</i> („O ware mein Liebchen das Röslein roth”)	Robert Burns, tłum. Wilhelm Gerhard
Nr 4	<i>Elfenreigen</i> („Die silbernen Glöckchen”)	Friedrich von Mathisson
Nr 5	<i>O Tannenbaum</i> („O Tannenbaum, du grünes Reis”)	Ludwig Uhland
Nr 6	<i>Der Pilger</i> („Wie ein todeswunder Streiter”)	Josepf Eichendorff
<i>Sechs Lieder op. 17</i>		
Nr 1	<i>Zur Freude will sich nicht gestalten</i>	Hoffmann von Fallersleben
Nr 2	<i>Der Fichtenbaum</i> („Ein Fichtenbaum steht einsam”)	Heinrich Heine
Nr 3	<i>Eine Blum’ ist mir entsprungen</i>	Hoffmann von Fallersleben
Nr 4	<i>Die Wasserrose</i> („Die stille Wasserrose”)	Emanuel Geibel
Nr 5	<i>Mir ist so ernst und feierlich</i>	Hoffmann von Fallersleben
Nr 6	<i>Rastlose Liebe</i> („Dem Schnee, dem Regen”)	Johann Wolfgang von Goethe
<i>Sieben Lieder op. 27</i>		
Nr 1	<i>Es muss was Wunderbares sein</i>	Oscar von Redwitz-Schmölz
Nr 2	<i>Ich wolt’ meine Schmerzen ergössen sich</i>	Heinrich Heine
Nr 3	<i>Das Veilchen</i> („Veilchen sah ich”)	Hoffmann von Fallersleben
Nr 4	<i>Wanderer’s Nachtlied</i> („Der du von dem Himmel bist”)	Johann Wolfgang von Goethe

¹⁶ „Signale für die musikalische Welt” 1880, no. 47, s. 751.

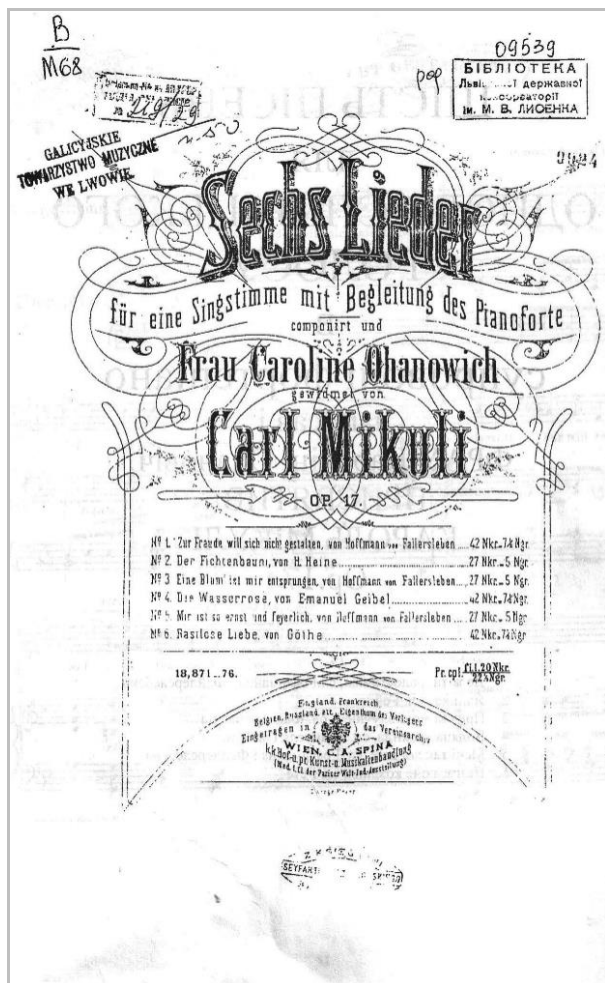
1	2	3
Nr 5	Du bist mein Frühling („Ich muss, ich muss hinaus”)	Hoffmann von Fallersleben
Nr 6	Sehnsucht („Als mein Auge sie fand”)	Joseph Christian von Zedlitz
Nr 7	Barcarole („Du aller Rosen Rose”)	Joseph Christian von Zedlitz
<i>Sieben Lieder op. 29</i>		
Nr 1	Abendlied („Sehe, wie die Sonne dort sinket”)	Hoffmann von Fallersleben
Nr 2	Waldeinsamkeit („Waldeinsamkeit du grünes Revier”)	Joseph von Eichendorff
Nr 3	Gondoliera („O komm zu mir”)	Emanuel Geibel na podst. Thomasa Moore’a
Nr 4	Fahr wohl („Wenn sich zwei Herzen scheiden”)	Emanuel Geibel
Nr 5	Waldlied („Der Nachtwind hat in den Bäumen”)	Nikolaus Lenau
Nr 6	Kehr ein bei mir („Du bist die Ruh”)	Friedrich Rückert
Nr 7	Steckbrief („Grüss euch aus Herzensgrund”)	Joseph von Eichendorff

W kontekście dokonań kompozytorów kręgu niemieckojęzycznego Mikuli trzykrotnie korzystał z tych samych wierszy co Franz Schubert – Goethego (2) i Rückerta (1). W przypadku Mikulego i Schumanna, mimo że podkreślano podobieństwo pieśni obydwu, przyrównując twórczość Mikulego do „największych osiągnięć Schumanna” (będzie o tym jeszcze mowa), przez obydwu kompozytorów opracowane zostały tylko dwa te same wiersze – autorstwa Eichendorffa i Burns’a. Obydwaj kompozytorzy korzystali jednak z różnych przekładów autorstwa Wilhelma Gerharda. Wszystkie pieśni Mikulego skomponowane zostały – co oczywiste – po ukazaniu się pieśni Schuberta, a także najprawdopodobniej już po opublikowaniu przez Schumanna jego najbardziej znanych zbiorów pieśni. Mikuli mógł zatem znać tę twórczość, orientując się, jakimi wierszami interesowali się obaj kompozytorzy. Warto nadmienić, że Ludwig van Beethoven skomponował pieśń *Adelaide* op. 46 do wiersza Friedricha von Mathissona (czyniąc z niego najlepiej znany utwór tego poety), jednak Mikuli sięgnął po inny wiersz tego autora.

Mikuli komponował swoje pieśni mniej więcej w tym czasie co Ferenc Liszt (starszy od niego o 10 lat) i Johannes Brahms (młodszy od niego o 12 lat). Z obydwoma kompozytorami Mikuli znał się osobiście. Z Lisztem łączyła go wieloletnia znajomość poczynając od czasów paryskich¹⁷. Mikuli z pewnością interesował się twórczością Liszta, który z kolei mógł znać kompozycje swojego kolegi z Czerniowiec. Część pieśni Liszta i Mikulego powstała w podobnym

¹⁷ S. Mikuli, *Familienchronik...*, k. 20.

czasie (*Ein Fichtbaum, Die Wasserrose*). Z Brahmssem Mikuli spotkał się w 1880 roku podczas wizyty i koncertu kompozytora we Lwowie¹⁸. Mikuli zadedykował właśnie Brahmsowi kantatę *Die Reue* op. 30 do wiersza Emanuela Geibela („Die Nacht war schwarz”) na baryton, dwoje skrzypiec, altówkę, wiolonczelę i kontrabas (oraz w wersji na baryton i fortepian). Kantata opublikowana została w Lipsku w 1880 roku¹⁹.



Ryc. 1. Karol Mikuli, *Sechs Lieder* op. 17 zadedykowane Karolinie Ohanowicz ze zbiorów Lwowskiej Narodowej Akademii Muzycznej im. Mykoły Łysenki

¹⁸ Joachim i Brahms, „Gazeta Lwowska” 1880, nr 34 (12 II), s. 3–4.

¹⁹ „Musikalisch-literarischer Monatsbericht” 1880, no. 10, s. 297, 310; W. Pigła, *Mikuli Karol*, s. 264.

Biorąc pod uwagę pieśni opublikowane i komponowane w podobnym okresie (od lat 40. do lat 80. XIX wieku), największą liczbę tych samych wierszy opracowali Mikuli i Liszt (4), którym za inspirację posłużyły utwory Goethego, Heinego, Redwitza i Geibela. Kolejni dwaj kompozytorzy, którzy inspirowali się tymi samymi wierszami co Mikuli, to: Brahms (2) z pieśniami do wierszy Fallerslebena i Eichendorffa oraz Felix Mendelssohn-Bartholdy (2) z pieśniami do wierszy Heinego i Geibela. Z kręgu polskiego podobną poezją interesował się Jan Gall (będzie jeszcze o tym mowa). Biorąc pod uwagę zarówno pieśni wydane drukiem, jak i pozostające w XIX wieku w rękopisach (opublikowane dopiero w drugiej połowie XX wieku lub w XXI wieku), uwagę zwraca wspólne zainteresowanie pięcioma tymi samymi wierszami przez Mikulego i Josefa Rheinbergera. Skomponowali oni pieśni do wierszy Burnsa, Eichendorffa, Goethego, Geibela i Zedlitza. Trudno stwierdzić, czy Mikuli znał twórczość Rheinbergera, młodszego od niego o niemal pokolenie. Interesujące jest też, czy do Rheinbergera dotarły wydania pieśni Mikulego. Dwie pieśni Mikulego opublikowane zostały wcześniej od powstania pieśni Rheinbergera do tych samych wierszy (*Metamorphosen*, *Sensucht*). We Lwowie twórczość Rheinbergera mogła być znana dzięki Gallowi, który w latach 70. w Monachium należał do jego uczniów. Gall od 1884 roku działał we Lwowie m.in. jako dyrygent Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego²⁰. Było to już jednak 4 lata po opublikowaniu ostatniego opusu pieśni Mikulego. Wiele wskazuje więc na to, że inspiracje dotyczące Rheinbergera i Mikulego były niezależne. Nie wiadomo w ogóle, czy Mikuli znał jego twórczość pieśniową do końca XIX wieku pozostającą częściowo w rękopisach.

Porównując twórczość Mikulego do pozostałych kompozytorów z drugiej połowy XIX wieku, warto dodać, że jego pieśń *Steckbrief* do wiersza Eichendorffa opublikowana została wcześniej od pieśni Hugo Wolffa do tych samych słów. Uwagę zwraca także zainteresowanie szeregu kompozytorów wierszem Heinego (*Ich wollt meine Schmerzen ergössen sich*), począwszy od Mendelssohna-Bartholdy'ego, poprzez Modesta Mussorgskiego, Piotra Czajkowskiego, po Mikulego. W przypadku Mendelssohna całkowicie inny charakter ma opracowanie muzyczne, co wiąże się z zastąpieniem słowa *Schmerzen* słowem *Liebe*. Dramatyczny charakter w warstwie muzycznej z zachowaniem słowa *Schmerzen* znajdziemy u pozostałych kompozytorów. Warto zauważyć, że Mikuli opublikował pieśń do tego właśnie wiersza wcześniej od Mussorgskiego.

²⁰ S. Lachowicz, *Gall Jan* [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, t. 3: *efg*, Kraków 1987, s. 216.

Wandrer's Nachtlid.
(Goethe.)

Andante religioso. (♩ = 82.) Carl Mikuli Op. 27, № 4.

Singstimme.

Pianoforte.

p gebunden

p

Der du von dem Himmel bist, Al-les Leid und Schmerzen stillst, den, der doppelt e-lend ist,

doppelt mit Er-quickung füllst, ach, ich bin des Treibens mi- de, was soll all- der Schmerz und

sehr sanft

Lust! Sü-sser Friede, steig' her- ab, komm', ach

sehr sanft

langsamer

komm' in mei-ne Brust, komm', ach komm' in meine Brust.

der Stimme folgend *pp*

Ryc. 2. K. Mikuli, *Wandrer's Nachtlid*, *Sieben Lieder* op. 27 nr 4. Nuty ze zbiorów
Lwowskiej Narodowej Akademii Muzycznej im. Mykoły Łysenki

Tab. 2. Wiersze wykorzystane przez Mikulego (op. 16, 17, 27, 29) w opracowaniu innych kompozytorów²¹

Autor	Tytuł	Kompozytor	Karol Mikuli
1	2	3	4
Robert Burns	<i>Metamorphosen</i> („A Red Red Rose”)	Robert Schumann <i>Roths Röslein (Dem roten Röslein)</i> , tłum. Wilhelm Gerhard <i>Lieder und Gesänge</i> op. 27 nr 2 (powst. 1840, opubl. 1849) Josef Rheinberger <i>Mein Schatz ist eine rote Roth</i> , tłum. Johann Philipp Kaufmann <i>Sieben Lieder</i> op. 26 nr 3 (powst. 1858–1866, opubl. 1871) Jan Gail <i>Ein Röslein</i> („Mein Lieb ist wie ein Röslein roth”), <i>Drei Lieder</i> op. 9 nr 3, opubl. 1889	<i>Metamorphosen</i> („O wäre mein Lieben das Röslein roth”), tłum. Wilhelm Gerhard, <i>Sechs Lieder</i> op. 16 (powst. przed 1863? opubl. 1867)
Joseph von Eichendorff	<i>Mondnacht</i> („Es war es hätt der Himmel”)	Robert Schumann <i>Mondnacht</i> <i>Liederkreis</i> op. 39 nr 5 (powst. 1840, opubl. 1842) Johannes Brahms <i>Mondnacht</i> nieopisowana (powst. 1853, opubl. 1854) Josef Rheinberger <i>Mondnacht</i> JWV 82 (powst. 1857, nieopubl.)	<i>Mondnacht</i> , <i>Sechs Lieder</i> op. 16 (przed 1863? opubl. 1867)
	<i>Steckbrief</i> („Grüß euch aus Herzensgrund”)	Hugo Wolf <i>Erwartung</i> <i>Gedichte von Eichendorff</i> nr 18 (powst. 1880, opubl. 1889)	<i>Steckbrief</i> , <i>Sieben Lieder</i> op. 29 (przed 1863? opubl. 1880)

²¹ Tabela sporządzona na podstawie: J. Durheim, *Schumann Robert* [w:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* [MGG], *Personenteil*, t. 15, red. L. Finscher, Kassel 2006, szp. 284; Ch.M. Schmidt, *Brahms Johannes* [w:] MGG, *Personenteil*, t. 3, Kassel 2000, szp. 653; M. Jestrzemska, *Wolf Hugo* [w:] MGG, *Personenteil*, t. 17, Kassel 2007, szp. 1084; A. Schröter, *Liszt Ferenc* [w:] MGG, *Personenteil*, t. 11, Kassel 2004, szp. 234, 235, 238; R. Wehner, *Mendelssohn-Bartholdy Felix* [w:] MGG, *Personenteil*, t. 11, Kassel 2004, szp. 1587, 1589; D. Redepenning, *Mussorgski Modest* [w:] MGG, *Personenteil*, t. 12, Kassel 2004, szp. 852; T. Kohlhase, *Čajkovski Pëtr* [w:] MGG, *Personenteil*, t. 3, Kassel 2000, szp. 1611; W. Dürr, *Schubert Franz* [w:] MGG, *Personenteil*, t. 15, Kassel 2006, szp. 115, 119, 134; W. Hochstein, *Rheinberger Josef* [w:] MGG, *Personenteil*, t. 13, Kassel 2005, szp. 1618; https://imslp.org/wiki/Category:Rheinberger,_Josef_Gabriel (13.12.2019).

1	2	3	4
August Heinrich Hoffmann von Fallersleben	<i>Du bist mein Frühling</i>	Johannes Brahms <i>Liebe und Frühling II</i> <i>6 Gesänge für Tenor oder Sopran</i> op. 3 nr 3 (opubl. 1853)	<i>Du bist mein Frühling,</i> <i>Sieben Lieder</i> op. 27 (przed 1863? opubl. 1880)
Heinrich Heine	<i>Der Fichtenbaum</i> („Ein Fichtenbaum steht einsam“)	Ferenc Liszt <i>Ein Fichtenbaum</i> (powst. 1845–1860, opubl. 1859)	<i>Der Fichtenbaum,</i> <i>Sechs Lieder</i> op. 17 (przed 1863? opubl. 1867)
	<i>Ich wollt' meine Schmerzen ergössen sich</i>	Felix Mendelssohn-Bartholdy <i>Ich wollt' meine Lieb' ergösse sich</i> (duet) <i>6 Lieder für 2 Singst. und Kl.</i> op. 63 nr 1 (powst. 1836–1844, opubl. 1844)	<i>Ich wollt' meine Schmerzen ergössen sich,</i> <i>Sieben Lieder</i> op. 27 (przed 1863? opubl. 1880)
		Modest Mussorgski, <i>Желание</i> (tłum. Lev Mej) (powst. 1866, opubl. 1911)	
		Piotr Czajkowski, <i>Хотел бы в единое слово</i> (tłum. Lev Mej) (powst. 1875, opubl. 1875)	
Johann Wolfgang von Goethe	<i>Rastlose Liebe</i> („Dem Schnee, dem Regen“)	Franz Schubert <i>Rastlose Liebe</i> <i>Lieder</i> op. 5 nr 1 (powst. 1815, opubl. 1821)	<i>Rastlose Liebe,</i> <i>Sechs Lieder</i> op. 17 (przed 1863? opubl. 1867)
	<i>Wanderers Nachtlied</i> („Der du von dem Himmel bist“)	Franz Schubert <i>Wanderers Nachtlied</i> <i>Lieder</i> op. 4 nr 3 (powst. 1815, opubl. 1821)	<i>Wanderers Nachtlied,</i> <i>Seieben Lieder</i> op. 27 (przed 1863? opubl. 1880)
		Ferenc Liszt <i>Der du von dem Himmel bist,</i> <i>Buch der Lieder I</i> (powst. 1842, rewizja: 1849, 1859; opubl. 1843)	
		Josef Rheinberger <i>Wanderers Nachtlied</i> WoO74 (powst. 1900, nieopubl.)	
Emanuel Geibel	<i>Die Wasserrose</i> („Die stille Wasserrose steigt aus dem blauen See“)	Ferenc Liszt <i>Die stille Wasserrose</i> (powst. 1860, opubl. 1860)	<i>Die Wasserrose,</i> <i>Sechs Lieder</i> op. 17 (przed 1863? opubl. 1867)
		Josef Rheinberger <i>Fünf Lieder</i> nr 1, JWV 131 (powst. 1861, nieopubl.)	

1	2	3	4
	<i>Fahr wohl</i> („Wenn sich zwei Herzen scheiden”)	Felix Mendelssohn-Bartholdy <i>Fahrwohl</i> <i>Sechs Gesänge für eine Singst. und Kl.</i> op. pośm. [99/5] (powst. 1845, opubl. 1845)	<i>Fahr wohl</i> , <i>Sieben Lieder</i> op. 29 (przed 1863? opubl. 1880)
Oscar von Redwitz-Schmölz	<i>Es muss was Wunderbares sein</i>	Ferenc Liszt <i>Es muss ein Wunderbares sein</i> (powst. 1852, opubl. 1859)	<i>Es muss was Wunderbares sein</i> , <i>Sieben Lieder</i> op. 27 (przed 1863? opubl. 1880)
Friedrich Rückert	<i>Kehr ein bei mir</i> („Du bist die Ruh”)	Franz Schubert <i>Du bist die Ruh</i> op. 59 nr 3 (powst. 1823, opubl. 1826)	<i>Kehr ein bei mir</i> , <i>Sieben Lieder</i> op. 29 (przed 1863? opubl. 1880)
Joseph Christian von Zedlitz	<i>Sehnsucht</i> („Als mein Auge sie fand”)	Josef Rheinberger <i>Liebeslieben</i> op. 55 nr 3 (1859, opubl. 1871)	<i>Sensucht</i> , <i>Sieben Lieder</i> op. 27 (przed 1854, opubl. 1880)

Tak jak dla kompozytorów kręgu niemieckojęzycznego częstym źródłem była poezja Goethego i Heinego, również wśród muzyków polskich zainteresowaniem cieszyła się poezja rodzima, zwłaszcza Adama Mickiewicza. Bywało jednak, że polscy kompozytorzy sięgali również po twórczość kręgu niemieckojęzycznego, zwykle w przekładach na język polski, jak w przypadku licznych pieśni Stanisława Moniuszki do wierszy Goethego (powstały głównie przed 1850 rokiem): *Do oddalonej* (przekład Walery Grzymałowski), *Nawrócona* (Kazimierz Brodziński), *Polna różyczka* (Józef Grajner), *Rybak* (T. Makuszewski)²², *Znaszli ten kraj* oraz *Zosia* do słów Mickiewicza według Goethego²³. Warto też wymienić pieśń Moniuszki *Rybaczka* do wiersza Heinego w przekładzie Antoniego Edwarda Żeligowskiego. Inspiracje twórczością Goethego i Heinego w pieśniach Moniuszki i Mikulego były niezależne. Poza tym Mikuli pisał do oryginalnych wierszy niemieckich. Łączyło jednak ich obu zainteresowanie poezją tych dwóch twórców, co mogło się przysłużyć w nawiązaniu relacji podczas spotkania we Lwowie w 1865 roku²⁴.

Wśród kompozytorów polskich w drugiej połowie XIX wieku szczególne zainteresowanie poezją kręgu niemieckojęzycznego wykazywał Gall. Mikuli i Gall napisali wiele pieśni do wierszy tych samych poetów: Heinego (Gall co

²² Tłumacz znany jedynie z inicjału imienia. Stanisław Moniuszko. *Dzieła. Pieśni*, t. 5: *Pieśni różne*, red. E. Nowaczyk, Kraków 1973, s. 59, 229.

²³ E. Dziębowska, K. Duszyk, *Moniuszko Stanisław* [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, t. 6: *m*, Kraków 2000, s. 309–319.

²⁴ Na temat wizyty Moniuszki we Lwowie zob. m.in. M. Piekarski, *Muzyka we Lwowie...*, s. 39.

najmniej 10), Burnsa (Gall co najmniej 2 razy), Eichendorfa (Gall co najmniej 1) i Fallerslebena (Gall co najmniej 1)²⁵. W odróżnieniu od Mikulego, Gall publikował pieśni zwykle z równoległym przekładem na język polski (również w Lipsku). Gall był jedynym znanym polskim kompozytorem, który zainspirował się tym samym wierszem co Mikuli. Pieśń Galla *Ein Röslein Roth* (opublikowana w 1889 roku) powstała do tłumaczenia nieznanego autorstwa wiersza Burnsa *A red, red Rose*²⁶. Mikuli i Gall byli też jedynymi znanymi kompozytorami romantycznymi działającymi na ziemiach polskich, którzy tworzyli do wierszy Eichendorfa²⁷. Wszystkie wspomniane pieśni Galla zostały opublikowane w latach 80. XIX wieku, a więc już po ukazaniu się drukiem dwóch opusów pieśni Mikulego w 1867 roku (Gall miał wtedy 11 lat) oraz w podobnym okresie do opublikowania op. 29 Mikulego (1880). Zastanawiające jest, czy w przypadku Mikulego i Galla inspiracja podobnym rodzajem poezji była całkowicie niezależna, zwłaszcza że obydwaj kompozytorzy działali w lwowskim środowisku muzycznym, choć Gall mocniej ze Lwowem związał się dopiero w 1884 roku.

Opracowanie muzyczne

Mikuli skomponował 19 pieśni na głos solowy z fortepianem: op. 16, op. 17 i op. 27. Druki muzyczne tych opusów przechowywane są m.in. w Bibliotece Akademii Muzycznej we Lwowie (op. 16, op. 17, op. 27) oraz w Österreichische Nationalbibliothek w Wiedniu (op. 16 i op. 17). Z powodu całkowicie innej obsady i charakteru pieśni op. 29 na cztery głosy *a cappella* zostaną w tym podrozdziale pominięte. Temat opracowania muzycznego op. 16, op. 17 i op. 27 nie był dotąd omawiany poza artykułem Luby Kijanowskiej-Kamińskiej²⁸. Ze względu na rozmiary samego zagadnienia (któremu można poświęcić osobny artykuł) zostaną tu jedynie zasygnalizowane niektóre problemy. Kijanowska dokonała próby przyporządkowania wierszy pod względem poruszanej w nich tematyki. Stwierdziła, że trudno wyznaczyć konkretną regułę pod względem doboru wierszy przez kompozytora. Jak pisze autorka, w wybranych przez Mikulego wierszach uwagę zwracają częste opisy piękna przyrody oraz przeżyć osobistych, najczęściej tragicznych, co ukazuje rozdwojenie osobowości pod-

²⁵ S. Lachowicz, *Gall Jan*, s. 217.

²⁶ J. Gall, *Drei Lieder* op. 9, nr 3, Lipsk 1889.

²⁷ Paulina Książek nie zwróciła uwagi na postać Galla, wskazując jedynie na Mikulego. P. Książek, *Joseph von Eichendorff i muzyka polska: Refleksja wstępna* [w:] *Joseph von Eichendorff (1788–1857) i czesko-polskie kulturowe i artystyczna pogranicza*, red. L. Martinek, M. Gamrat, Ostrava 2018, s. 127.

²⁸ L. Kijanowska-Kamińska, *Pieśni solowe Karola Mikulego* [w:] *Wokalistyka i pedagogika wokalna. Materiały pokonferencyjne i tematy badawcze*, red. E. Sasiadek, Wrocław 2001, s. 131–140.

miot lirycznego²⁹. Warto dodać, że kompozytor wyjątkowo chętnie odwołuje się też do takich kategorii, jak: chęć, nadzieja i uporczywość. Za sprawą opracowania muzycznego poprzez zastosowanie powtórzeń lub charakterystycznych zabiegów (np. skoków interwałowych, pauz) możemy zaobserwować, że słowa i wyrażenia najczęściej amplifikowane odwołujące się do przyrody to: *Eis, Schnee*, „Nacht”; nastroju: ciszy *schweigen* lub zniechęcenia *alles vergebens*; wyrażenia chęci lub nadziei: *Ich will, Hoffe du*; uporczywości: *immer zu*; ruchu *kommt*; bólu: *Schaffet das Schmerzen*; uczucia: *Herz*.

Pieśni są różnej długości, także w ramach tych samych opusów. W każdym opusie znajduje się jedna pieśń wyraźnie dłuższa od pozostałych, mieszcząc się na początku, na końcu lub wewnątrz cyklu: *Mondnacht* op. 16 (64 takty), *Rastlose Liebe* op. 17 (74 takty), *Du bist mein Frühling* op. 17 (57 taktów). W trzech omawianych opusach kompozytor nieco częściej stosuje tonacje durów, niejednokrotnie zmieniając tonację na paralelną lub jednoimienną. Poza metrum parzystym i trójdzielnym aż pięciokrotnie pojawia się metrum 6/8. Od strony formalnej często występuje budowa ABA¹ (*Eine Blum' ist mir entsprungen*, *Die Wasserrose*, *Es muss was Wunderbares sein*, *Ich wolt' meine Schmerzen ergössen*, *Du bist mein Frühling*, *Barcarole*), zwykle ze skróconą częścią A¹. Sześciokrotnie jest to forma dwuczęściowa – dwukrotnie AA¹ (*Abschied*, *O Tannenbaum*), czterokrotnie AB (*Der Pilger*, *Zur Freude will sich nicht gestalten*, *Der Fichtenbaum*, *Wanderer's Nachtlid*). Tylko dwie pieśni mają formę zwrotkową (*Elfenreigen*, *Metamorphosen*), przy czym w pieśni *Metamorphosen* przy kolejnej zwrotce zauważalne jest wariacyjne opracowanie partii fortepianu. Dwukrotnie możemy zaobserwować formę AA¹A² (*Mondnacht*, *Sehnsucht*), zaś pojedyncze pieśni wykazują następujące formy: A (*Mir ist so ernst und feierlich*), ABC (*Das Veilchen*), AA¹A²BA³ (*Rastlose Liebe*). Mikuli czterokrotnie stosuje technikę wariacyjną we wspomnianej pieśni *Metamorphosen* oraz: *Mondnacht*, *Sehnsucht*, *Rastlose Liebe*. Zauważalna jest tendencja kompozytora do częstego rozwijania początkowego motywu w dalszym przebiegu pieśni. Ponadto w pieśni *Mondnacht* możemy zaobserwować chęć odwzorowania za pomocą muzyki łączności nieba z ziemią (zgodnie z treścią wiersza jakby niebo „całowało” ziemię) za sprawą zastosowanej linii melodycznej składającej się ze skoku (kwarty w górę), po którym następuje ruch opadający. Stały akompaniament oddaje zaś nastrój księżycowej nocy³⁰.

Partia głosu wokalnego ukształtowana jest zgodnie z budową okresową. W niektórych jest ona bardzo regularna (np. *Eine Blum' ist mir entsprungen* oraz *Mir ist so ernst und feierlich*, *Die Wasserrose*). Większość pieśni (16) poprzedzona jest krótszym lub dłuższym wstępem w partii fortepianu, nieraz nieco dłuższym (8 lub 6 taktów). Charakterystyczną cechą wszystkich opusów jest

²⁹ *Ibidem*, s. 137.

³⁰ Zwróciła też na to uwagę P. Książek, *Joseph von Eichendorff...*, s. 128.

brak wstępu fortepianu w każdej pieśni rozpoczynającej dany cykl. Rozbudowana partia fortepianu, obejmująca częste wstępy, interludia i postludia, ukazuje Mikulego jako kompozytora pieśni, który fortepian traktuje nie mniej istotnie od głosu wokalnego. Dialog głosu wokalnego z fortepianem staje się bardzo ważnym czynnikiem kształtującym ich przebieg, w dużym stopniu wyznaczającym styl pieśni³¹. Partia fortepianu nie jest jednak nigdy tak wirtuozowska jak w utworach fortepianowych i kameralnych. Mikuli głosowi wokalnemu świadomie wyznacza więc główną (lub czasem równorzędną) rolę. Podejście do partii fortepianu w pieśniach jest zatem inne niż np. w *Serenadzie As-dur* op. 22 na klarnet i fortepian, w której niejednokrotnie na planie pierwszym pozostaje partia fortepianu.

Do innych częstych cech charakterystycznych w partii fortepianu należą takie zabiegi kompozytorskie, jak: zagęszczanie faktury w dalszych częściach oraz sama zmienność faktury, stosowanie kontrapunktu, częste modulacje, stosowanie motywu inicjalnego (obecnego w partii fortepianu i w partii wokalne). Bywa też, że w ramach całej pieśni zastosowana jest jednakowa faktura w partii fortepianu (*Mondnacht*, *Barcarole*, *Elfenreigen*). Pięć pieśni możemy uznać za charakterystyczne. W pieśni *Barcarole* przez cały czas zachowany jest stały rytm i rodzaj akompaniamentu. Charakterem tanecznym (o metrum trójdzielnym) odznacza się z kolei pieśń *Sensucht*. W pieśni *Wanderers Nachtlied* (w tempie *Andante religioso*) kompozytor stosuje melodykę zbliżoną do pieśni kościelnej kręgu niemieckojęzycznego z zastosowaniem jednostajnego akompaniamentu w regularnych pionach akordowych (na kształt chorału). W partii fortepianu występuje charakterystyczne dla Mikulego (użyte tu zresztą dwukrotnie) następstwo harmoniczo-melodyczne (takty 17–20), spotykane (ze zmianami) także w innych utworach. Znaczną część pieśni *Wanderers Nachtlied* kompozytor parafrazuje w swojej kantacie *Die Reue* op. 30 (z innym jednak wierszem) opublikowanej w tym samym czasie (Lipsk 1880). Podobnie charakter modlitwy (chorału) Mikuli stosuje w pieśni *Der Pilger* (zwłaszcza w drugiej części), chcąc w ten sposób podkreślić treść religijną (parareligijną) za pomocą środków właściwych dla muzyki kościelnej³². Są to jedyne pieśni, w których najwyższy głos w partii fortepianu dubluje w większości partię wokálną (co na krótszych odcinkach zdarza się też w innych pieśniach, np. *Eine Blum' ist mir Entsprungen*). W pieśni *Elfenreigen* (skomponowanej przed 1863 rokiem) został konsekwentnie zastosowany puls oparty na rytmie szesnastkowym (przez wszystkie trzy zwrotki). Kijanowska stwierdziła, że w pieśni *Elfenreigen* kompozytor uzyskał w ten sposób efekt *perpetuum mobile*, zbliżając się tym do kręgu muzyki instrumentalnej Mendelssohna³³. Z powstałych wcześniej pieśni kompozytorów

³¹ Na dialog między głosem wokalnym i fortepianem w pieśniach Mikulego uwagę zwróciła też L. Kijanowska-Kamińska, *Pieśni solowe...*, s. 137.

³² P. Książek, *Joseph von Eichendorff...*, s. 130.

³³ L. Kijanowska-Kamińska, *Pieśni solowe...*, s. 139.

kręgu niemieckojęzycznego do najbardziej znanych utworów o jednostajnym motorycznym rytmie należy *Gretchen am Spinnrade* Schuberta (opublikowana w 1821 roku), zaś w kręgu polskim podobny pomysł możemy zaobserwować w *Prząśniczce* Moniuszki (opublikowana w 1851 roku).

C. Mikuli, Op. 16, N^o 4.

Lebhaft und leicht. ♩ = 144.

Singstimme.

Pianoforte.

p

1. Die sil = ber = nen Glück = chen der Blu = me des
 2. Menschen, gleich Blät = tern ver = schwinden sie
 3. herrschen in Rei = chen, wo nim = mer dein

dimin.

p

Ryc. 3. K. Mikuli, *Elfenreigen*, *Sechs Lieder* op. 16, nr 4. Nuty ze zbiorów Lwowskiej Narodowej Akademii Muzycznej im. Mykoły Łysenki (fragment)

C. Mikuli, Op. 17, N^o 5.

Lungsam. (♩ = 72.)

Singstimme.

Pianoforte.

mf

Mir ist so ernst und fei = erlich, nich hat der Schmerz ver = klärt!, die

Lungsam.

f

Ryc. 4. K. Mikuli, *Mir ist so ernst und feierlich*, *Sechs Lieder* op. 17, nr 5. Nuty ze zbiorów Lwowskiej Narodowej Akademii Muzycznej im. Mykoły Łysenki (fragment)

Dwie pieśni Mikulego ukształtowane zostały (w całości lub częściowo) jak recytatyw: *Mir ist so ernst und feierlich* oraz *Du bist mein Frühling* (w części środkowej). Uwagę zwraca tu dramatyczno-recytatywne opracowanie głosu wokalnego połączone z rozwiniętą harmoniką partii fortepianu. Zdaniem Kijanowskiej-Kamińskiej zainteresowanie tego rodzaju opracowaniem może wskazywać na wpływ wagnerowskiego stylu operowego podjętego w zakresie pieśni przez Hugo Wolfa³⁴. Warto w tym miejscu dodać, że za samą twórczością Wagnera Mikuli podobno nie przepadał³⁵. W wielu pieśniach Mikuli osiąga głębię wyrazu poprzez zastosowanie szeregu wymienionych środków kompozytorskich. Czasami stosuje też świadome uproszczenie stylu, uzyskując efekt pieśni salonowej (*Abschied, Veilchen*). Wszystkie pieśni demonstrują bardzo dobry warsztat techniczny kompozytora³⁶. Od strony wykonawczej większość pieśni przeznaczona jest dla muzyków zawodowych (zarówno dla śpiewaków, jak i pianistów) i tylko niektóre z nich mogą się nadawać również dla lepiej przygotowanych amatorów (np. *Abschied, Veilchen, Wanderer's Nachtlied, Der Pilger, O Tannenbaum*).

Pieśni Mikulego, inaczej niż utwory fortepianowe, w żaden sposób nie odwołują się do stylu chopinowskiego – ani w warstwie melodycznej, ani harmoniczej. Nie mają też rytmiki żadnego z polskich tańców narodowych. Widoczne jest za to wyraźnie zainteresowanie estetyką niemiecką wyznaczoną przez Schuberta i Schumanna. Mimo że pieśni Mikulego nie wykazują jakichkolwiek polskich wpływów, odnajdujemy je z łatwością w jego utworach instrumentalnych powstałych w podobnym okresie. Oprócz mazurków i polonezów fortepianowych doskonałym przykładem jest *Polonaise e-moll* op. 7 na trójce skrzypiec wydany we Lwowie w 1862 roku (czyli jeszcze przed uzyskaniem przez Galicję autonomii), w którym w części środkowej rozbrzmiewa *Mazurek Dąbrowskiego*. Z tego powodu nie można w twórczości Mikulego rozdzielić oddzielnych okresów zainteresowania kulturą niemiecką i polską, które występowały równocześnie.

Recepcja pieśni

O pieśniach Mikulego bardzo pochlebnie wyrażono się na łamach „Wiener Zeitung” w 1863 roku. Jak już wspomniano, nieznanym nam z nazwiska autor poznał pieśni te w rękopisach. W obszernej wzmiance przyrównano je do najlepszych osiągnięć Schumanna³⁷:

³⁴ Zob. *ibidem*, s. 135.

³⁵ [En] Karol Mikuli, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1887, nr 185 (16 (4) IV), s. 196–197.

³⁶ L. Kijanowska-Kamińska, *Pieśni solowe...*, s. 137.

³⁷ *Musik*, „Wiener Zeitung” 1863, no. 79 (8 IV), s. 314.

Ostatnie nowości – pieśni p. Mikulego, dyrektora konserwatorium we Lwowie. Przypadkowo poznałem w rękopisach i nie mogę się nadziwić jak takie utwory mogą pozostawać całkowicie bez echa! [...] Mikuli z Bukowiny u Chopina wykształcony, w sile wieku jednak dziwak [„Sonderling”], w pewnym stopniu rękopisy te od niego trzeba było wymusić. Powiem krótko: pieśni te należą do najlepszych szlacheśnych osiągnięć w niemieckiej pieśni, są – żeby je scharakteryzować – naturalną odnogą dokonań Schumanna z jego najlepszego okresu³⁸.

Biorąc pod uwagę dokonania Schumanna oraz Mikulego, opinię wyrażoną na łamach prasy wiedeńskiej uważać możemy za słuszną. Ze względu na to, że Mikuli w stolicy Austrii nie obejmował żadnej posady, będąc dyrektorem konserwatorium w prowincjonalnym dla Wiednia Lwowie, wysoką ocenę wyrażoną na łamach znanego wiedeńskiego dziennika możemy też uznać za bezstronną. Do tej pory na temat pieśni Mikulego oraz ich wykonań nie posiadamy żadnej obszerniejszej informacji w prasie polskiej z XIX wieku oprócz cytowanej krótkiej wzmianki Sikorskiego o zaśpiewaniu *Sensuht* w 1854 roku. Poza tym wiemy jedynie, że pieśni op. 17 były wykonywane przez Frana (Franza) Gerbiča, słoweńskiego tenora, który w latach 80. XIX wieku obejmował we Lwowie klasę śpiewu w Konserwatorium GTM oraz należał do solistów Teatru Skarbkowskiego³⁹. Jak się wydaje, już na przełomie XIX i XX wieku pieśni Mikulego uległy zapomnieniu. Możliwe, że pamiętano o nich w gronie jego uczniów oraz członków rodzin osób, którym utwory te dedykowano. Na przełomie stuleci do znanych i cenionych kompozytorów należał uczeń Mikulego, Stanisław Niewiadomski, który zgodnie z zapotrzebowaniem społeczeństwa tworzył pieśni do wierszy Mickiewicza, Marii Konopnickiej i innych polskich poetów. Wkrótce we Lwowie coraz większym zainteresowaniem zaczęły się też cieszyć pieśni Mieczysława Karłowicza⁴⁰. Również w okresie międzywojennym pieśni Mikulego pozostawały w zapomnieniu. Niemalą rolę musiał odegrać mały dystans czasowy wobec okresu zaborów wraz z niedawnym odzyskaniem przez Polskę niepodległości. Łączyło się to z ogólnym brakiem zainteresowania polskich muzykologów utworami kompozytorów niemieckojęzycznych działających w Galicji⁴¹.

* * *

Pieśni Mikulego wpisują się w twórczość ogólnoeuropejskiego romantyzmu. Dobór wierszy ukazuje mocne związki kompozytora z kręgiem niemieckojęzycznym. Zarówno dedykacje, jak i przybliżony czas powstania pieśni wskazują, że zostały skomponowane, gdy Mikuli działał już na stałe we Lwowie,

³⁸ *Ibidem*. Cytat w tłumaczeniu autora.

³⁹ L. Kijanowska-Kamińska, *Pieśni solowe...*, s. 140; A. Neuer, *Gerbič Fran* [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, t. 3: *efg*, Kraków 1987, s. 270. Całkiem możliwe, że pieśni Mikulego śpiewali także uczniowie Gerbiča.

⁴⁰ Zob. m.in. M. Piekarski, *Muzyka...*, s. 98.

⁴¹ M. Piekarski, *Przerwany kontrapunkt. Adolf Chybiński i początki polskiej muzykologii we Lwowie 1912–1944*, Warszawa 2017, s. 304.

a zatem przede wszystkim w środowisku polskim. W tym okresie, w latach 60. XIX wieku, nastąpiły zasadnicze zmiany polityczne umożliwiające Polakom rozwój własnej kultury na terenie Galicji. W Galicyjskim Towarzystwie Muzycznym i Konserwatorium w czasach dyrekcji Mikulego, a zwłaszcza podczas pierwszego dziesięciolecia (1858–1868), dokonywały się istotne przemiany kulturowe zmierzające – zgodnie z wolą większości uczniów – do nadania instytucji polskiego charakteru. Zjawisko to w życiu muzycznym zaobserwował Józef Sikorski na przełomie 1856 i 1857 roku, czyli bezpośrednio przed objęciem przez Mikulego dyrekcji GTM. We Lwowie podczas koncertów organizowanych przez barona Józefa Kalchberga (wiceprezydenta Namiestnictwa i prezesa GTM w 1858 roku)⁴² oprócz muzyki instrumentalnej recytowano poezję, w tym Mickiewicza. Jak relacjonował Sikorski: „Deklamacja niemiecka i polska wspierały się (a raczej wypierały się) nawzajem”⁴³. Za dyrekcji Mikulego w 1860 roku do lwowskiego Konserwatorium został wprowadzony język polski jako wykładowy (w miejsce dotychczasowego języka niemieckiego)⁴⁴. Należy podkreślić, że w Konserwatorium język polski jako wykładowy wprowadzono wcześniej, niż nastąpiło to w galicyjskich gimnazjach (1867), i na szerszą skalę na uniwersytetach w Krakowie i we Lwowie (na przestrzeni lat 1879–1882)⁴⁵. W związku z coraz bardziej polskim charakterem GTM w 1861 roku w środowisku niemieckojęzycznym powstało we Lwowie Männergesang Musikverein „Harmonium”. Istniało ono jednak krótko, zamierając w końcu lat 60. XIX wieku. Nie są też znane szczególne dokonania tej organizacji⁴⁶. Do głównych przyczyn słabości towarzystwa z pewnością należała stosunkowo niewielka liczba osób narodowości niemieckiej (austriackiej) zamieszkających na stałe we Lwowie. W podobnym okresie w Teatrze Skarbkowskim w 1871 roku zakończył pracę nakazany dotąd przez władze niemiecki zespół operowy i teatralny, od 1872 roku pozostawiając miejsce już wyłącznie zespołowi polskiemu, którego działalność wcześniej była nieobowiązkowa.

W powyższym kontekście pieśni Mikulego wskazują, że mimo uzyskania przez Galicję polskiej autonomii kulturalnej wśród części miejscowej inteligencji wciąż obecne było zainteresowanie kulturą kręgu niemieckojęzycznego (za-

⁴² T. Mazepa, *Statuty jako dokumenty...*, s. 221.

⁴³ [J. Sikorski], *Towarzystwo muzyczne...*, s. 155.

⁴⁴ J. Mazepa, T. Mazepa, *Іллях до...*, s. 146–147; T. Mazepa, *Zagadnienia tożsamości narodowej w procesie powstawania i w działalności GTM [w:] Galicja 1772–1918. Problemy metodologiczne, stan i potrzeby badań*, t. 3, red. A. Kawalec, W. Wierzbieniec, L. Zaskilniak, Rzeszów 2011, s. 235.

⁴⁵ *Historia nauki polskiej*, t. 4, cz. 1–2, red. B. Suchodolski, Wrocław 1992, s. 249. Zob. S. Starzyński, *Historia Uniwersytetu Lwowskiego 1869–1894*, t. 2, Lwów 1894, s. 3–4.

⁴⁶ T. Mazepa, *Lwowskie towarzystwa muzyczne [w:] Musica Galiciana*, t. 9, red. L. Mazepa, Rzeszów 2005, s. 46–47.

równy wśród ludności niemieckojęzycznej, jak i polskojęzycznej), które jednak coraz bardziej malało – tak jak zmniejszało się zapotrzebowanie na niemiecki teatr. Zainteresowanie to było jeszcze obecne w okresie wydania dwóch pierwszych opusów w 1867 roku, jak i kolejnych w 1880 roku, już kilkanaście lat po przyznaniu autonomii. Co warto podkreślić, pieśni op. 29 do wierszy niemieckich zadedykowane zostały ks. Czartoryskiemu, znanemu polskiemu politykowi i filantropowi, zwolennikowi rezolucji wrześniowej 1868 roku. Pieśni te ukazały się drukiem w 1880 roku, gdy Czartoryski obejmował stanowisko posła do Rady Państwa w Wiedniu. Propolska działalność ks. Czartoryskiego nie musiała jednak stać w sprzeczności z zainteresowaniem wierszami niemieckich poetów, czego najlepszą ilustracją są właśnie pieśni Mikulego. W podobnym okresie, kiedy ukazały się dwa ostatnie opusy Mikulego (op. 27 i 29), swoje pieśni publikował również Gall. W odróżnieniu od Mikulego, obok oryginalnych wierszy niemieckich zamieszczał też ich literacki przekład na język polski, z pewnością licząc na ich szersze rozpowszechnienie także w środowisku lwowskiej inteligencji.

W twórczości Mikulego, podobnie jak w przypadku polskich i austriackich wpływów politycznych i kulturowych w Galicji, możemy zaobserwować dwa nurty: polski – w twórczości fortepianowej (częściowo także w kameralnej) oraz nurt ogólnoeuropejski kręgu niemieckojęzycznego – w twórczości pieśniowej. Pieśni Mikulego są tym samym świadectwem mniejszościowej i odchodzącej w przeszłość w drugiej połowie XIX wieku niemieckojęzycznej kultury muzycznej Galicji.

Bibliografia

Prasa

- „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1887, nr 185.
- „Gazeta Lwowska” 1880, nr 34.
- „Tygodnik Ilustrowany” 1865, nr 314.
- „Musikalisch-literarischer Monatsbericht” 1867, no. 6, no. 9; 1880, no. 10.
- „Musikalisches Wochenblatt” 1880, no. 10, no. 46.
- „Signale für die musikalische Welt” 1880, no. 47.
- „Wiener Zeitung” 1863, no. 79.

Opracowania

- Durheim J., *Schumann Robert* [w:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* [MGG], *Personenteil*, t. 15, red. L. Finscher, Kassel 2006, szp. 257–336.
- Dürr W., *Schubert Franz* [w:] MGG, *Personenteil*, t. 15, Kassel 2006, szp. 75–205.
- Dziębowska E., Duszyk K., *Moniuszko Stanisław* [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, cz. biograficzna, t. 6: m, red. E. Dziębowska, Kraków 2000, s. 303–335.
- Fink K., *Muzyka w życiu i twórczości Kornela Ujejskiego*, Rzeszów 2018.
- Historia nauki polskiej*, t. 4, red. B. Suchodolski, Wrocław 1992.

- Hochstein W., *Rheinberger Josef* [w:] MGG, *Personenteil*, t. 13, Kassel 2005, szp. 1615–1621.
- Jestremski M., *Wolf Hugo* [w:] MGG, *Personenteil*, t. 17, Kassel 2007, szp. 1075–1102.
- Kijanowska-Kamińska L., *Pieśni solowe Karola Mikulego* [w:] *Wokalistyka i pedagogika wokalna. Materiały pokonferencyjne i tematy badawcze*, red. E. Sasiadek, Wrocław 2001, s. 131–140.
- Kohlhase T., *Čajkovski Pëtr* [w:] MGG, *Personenteil*, t. 3, Kassel 2000, szp. 1596–1655.
- Książek P., *Joseph von Eichendorff i muzyka polska: Refleksja wstępna* [w:] *Joseph von Eichendorff (1788–1857) i czesko-polskie kulturowe i artystyczna pogranicza*, red. L. Martinek, M. Gamrat, Ostrava 2018, s. 127–149.
- Lachowicz S., *Gall Jan* [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, cz. biograficzna, t. 3: *efg*, red. E. Dziębowska, Kraków 1987, s. 216–218.
- Mazepa T., *Lwowskie towarzystwa muzyczne* [w:] *Musica Galiciana*, t. 9, red. L. Mazepa, Rzeszów 2005, s. 43–65.
- Mazepa T., *Statuty jako dokumenty prawne Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego we Lwowie* [w:] *Musica Galiciana*, t. 11, red. M. Wierzbieniec, Rzeszów 2008, s. 204–228.
- Mazepa T., *Zagadnienia tożsamości narodowej w procesie powstawania i w działalności GTM* [w:] *Galicja 1772–1918. Problemy metodologiczne, stan i potrzeby badań*, t. 3, red. A. Kawalec, W. Wierzbieniec, L. Zaszkilniak, Rzeszów 2011, s. 221–240.
- Mikuli S., *Familienchronik Mikuli*, Czernowit 1936 [maszynopis].
- Neuer A., *Gerbič Fran* [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, cz. biograficzna, t. 3: *efg*, red. E. Dziębowska, Kraków 1987, s. 270.
- Piekarski M., *Muzyka we Lwowie. Kompozytorzy, muzycy, instytucje*, Warszawa 2018.
- Piekarski M., *Przerwany kontrapunkt. Adolf Chybiński i początki polskiej muzykologii we Lwowie 1912–1944*, Warszawa 2017.
- Pigła W., *Mikuli Karol* [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, cz. biograficzna, t. 6: *m*, red. E. Dziębowska, Kraków 2000, s. 263–264.
- Redepenning D., *Mussorgski Modest* [w:] MGG, *Personenteil*, t. 12, Kassel 2004, szp. 844–869.
- Schmidt Ch.M., *Brahms Johannes* [w:] MGG, *Personenteil*, t. 3, Kassel 2000, szp. 626–716.
- Schröter A., *Lisz Ferenc* [w:] MGG, *Personenteil*, t. 11, Kassel 2004, szp. 203–311.
- Stanisław Moniuszko. *Dzieła. Pieśni*, t. 5, *Pieśni różne*, red. E. Nowaczyk, Kraków 1973.
- [Sikorski J.], *Raptularzyk podróżny XI*, „Ruch Muzyczny” 1857, nr 26, s. 206–208.
- Wehner R., *Mendelssohn-Bartholdy Felix* [w:] MGG, *Personenteil*, t. 11, Kassel 2004, szp. 1542–1642.
- Starzyński S., *Historia Uniwersytetu Lwowskiego 1869–1894*, t. 2, Lwów 1894.
- Мазепа Л., Мазепа Т., *Шлях до музичної академії у Львові*, т. 1, Львів 2003.

Netografia

- https://imslp.org/wiki/Category:Rheinberger,_Josef_Gabriel.
- <https://www.ipsh.nina.gov.pl/a/biografia/jerzy-konstanty-czartoryski>.

SOLO SONGS BY KAROL MIKULI IN THE CONTEXT OF THE ROMANTIC POETIC AND MUSICAL OUTPUT

Abstract

Among the works by Karol Mikuli the most well-known today are his piano pieces. He also composed chamber music and solo songs in the late romantic style. The three opuses of Mikuli's songs are for one solo voice and piano. The songs were published in Vienna and Leipzig in 1867 and 1880.

Compared to the other composers of the romantic period, Mikuli used very often the same poetry as the composers from the German-speaking circle. The same poems were used by: Franz Schubert (Goethe and Rückert), Robert Schumann (Eichendorff and Burns), Ferenc Liszt (Goethe, Heine, Redwitz and Geibel), Johannes Brahms (Fallersleben and Eichendorff) and Felix Mendelssohn-Bartholdy (Heineg and Geibel). The musical arrangement by Mikuli clearly shows his interest in German stylistics influenced by Schubert and Schumann.

Keywords: Karol Mikuli, song, Lviv, Johannes Brahms, Ferenc Liszt, Fallersleben