

Agata Glińska

Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi, Polska

KAROL MIKULI JAKO PROPAGATOR MUZYKI POLSKIEJ NA ZIEMIACH DAWNEJ GALICJI

Karol Mikuli (1821–1897) – polski pianista, kompozytor, pedagog. Uczył się gry na fortepianie u Franciszka Kolberga, a po wyjeździe do Paryża kształcił muzyczne umiejętności pod kierunkiem Fryderyka Chopina. Jako dyrektor Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego dbał o rozwój świadomości kulturowej społeczeństwa, organizując wieczory muzyczne, prelekcje oraz koncerty. Ponadto kierował szkołą muzyczną działającą przy Towarzystwie, która podczas jego dyktury zyskała status konserwatorium. Występując we Lwowie, propagował twórczość Chopina, kontynuował jego idee kompozytorskie i stylistyczne. Wśród jego kompozycji znajdują się zarówno utwory wirtuozowskie i gatunki charakterystyczne dla epoki romantyzmu (m.in. *Ballada B-dur* op. 21, *Nokturny* op. 19), jak i pozycje nawiązujące do rodzimego folkloru oraz tradycji narodowych, np. *Mazurki*, *Polonezy* czy *Pieśni ludu polskiego* będące opracowaniem wybranych melodii ludowych zebranych przez Oskara Kolberga. Niniejszy artykuł stanowi próbę zbadania źródeł powstania tego cyklu oraz wskazania odstępstw od oryginału na drodze analizy zapisu nutowego w oparciu o materiały historyczne.

Słowa kluczowe: Karol Mikuli, Galicyjskie Towarzystwo Muzyczne, *Pieśni ludu polskiego*

Karol Mikuli urodził się 22 października 1821 roku w Czerniowcach. Była to miejscowość położona na terenie Bukowiny (dzisiejsza Ukraina) należącej wówczas do jednej z prowincji wchodzącej w skład Cesarstwa Austrii. Rodzina Mikulich wywodziła się z Ormian pochodzących z Grecji i Mołdawii. Ojciec Karola, Stefan Mikuli, był kupcem i prowadził w Czerniowcach dom handlowy. W 1804 roku poślubił Marię Teresę Gullmann. Małżeństwo Mikulich doczekało się dwięciorga dzieci (dziesięciorga, licząc zmarłego przedwcześnie syna), Karol był czwarty w kolejności. Pierwszego kontaktu z muzyką doświadczył w domu rodzinnym, gdzie gry na fortepianie uczyła go matka, potem lekcji udzielał mu Franciszek Kolberg. Za jego sprawą Karol zainteresował się twórczością Fryderyka Chopina, która nie była jeszcze rozpowszechniona w tamtym czasie (sam kompozytor miał wówczas nieco ponad 20 lat). Według *Kroniki rodu Mikuli*

w końcu lat 30-ch, kiedy w ojcowskim domu usłyszał po raz pierwszy pianistę wirtuoza Kolberga, grającego kompozycje Chopina, utwory te wywarły na nim tak głębokie wrażenie, że je potem powtarzał z pamięci, i zrodziły w nim najgorętsze pragnienie, żeby zostać uczniem Chopina. W roku 1841 życzenie jego zostało spełnione, wyjechał on do Paryża, po egzaminie został przez Chopina

przyjęty jako uczeń i, jako jeden z najlepszych uczniów, przejął w roku 1847 – wskutek ciężkiej choroby swego nauczyciela – kierownictwo jego szkoły¹.

W 1839 roku Mikuli rozpoczął naukę na Wydziale Medycyny Uniwersytetu Wiedeńskiego, jednak fascynacja postacią Chopina była tak silna, że wkrótce porzucił studia medyczne, by wyjechać do Paryża i rozwijać swe muzyczne pasje, kształcąc i doskonaląc umiejętność gry na fortepianie pod kierunkiem wielkiego polskiego kompozytora. We wspomnieniach Mikulego był on

daleki od tego, aby uważać nauczanie [...] za wielki ciężar, poświęcał mu Chopin z prawdziwą przyjemnością wszystkie swe siły przez wiele godzin dziennie. Jednak jego surowe wymagania, którym niełatwo było sprostać, gorąca pasja, z jaką Mistrz próbował wznieść uczniów do swego poziomu, upór, z jakim powtarzał dany pasaż dopóty, dopóki ten nie został zrozumiany – wszystko to świadczy z pewnością, jak bardzo leżał mu na sercu postęp ucznia².

Paryż okazał się dla Mikulego miejscem, w którym rozkwitła jego fascynacja muzyką – chłonał wszystko, co miało później wpływ na jego twórczą działalność, nie ograniczając się do gry na fortepianie, ale także zdobywając wiedzę z zakresu harmonii pod kierunkiem Napoleona Henriego Rebera czy teorii muzyki u Matthäusa Nagillera. Aktywnie uczestniczył w życiu kulturalnym Paryża, nawiązując wiele znajomości w środowisku muzyków, pisarzy i poetów. Niektóre z tych relacji przetrwały długie lata – przyjacielskie stosunki utrzymywali z nim m.in. Ferenc Liszt, George Sand czy Heinrich Heine.

Na przełomie 1847 i 1848 roku Mikuli z powodów politycznych opuścił Paryż i wrócił do Czerniowiec, gdzie poświęcił się działalności koncertowej i pracy dydaktycznej. W 1854 roku po raz pierwszy wystąpił we Lwowie, grając utwory Chopina. W Kronice „Gazety Lwowskiej” (nr 6) z 9 stycznia 1854 roku ukazała się recenzja tego koncertu:

Wczoraj (w sobotę) dawał p. Karol Mikuli koncert na fortepianie w sali teatru hr. Skarbka, i roczniki muzyki we Lwowie zapiszą z chlubą pamięć Mistrza i wdzięki gry jego, niemniej zapal i uniesienie jakie na publiczność wywarły tony płynące z pod jego ręki. Wdzięczny uczeń, pierwszy p. Mikuli przemówił do nas tchnieniem Chopina, i pierwszy urzeczywiścił słuchaczom geniusz muzyki polskiej, która Chopinowi pod obcym niebem zjednała sławę nieśmiertelną a panu Mikulemu zaręcza wdzięczność narodu, że z taką prawdą, z takim wdziękiem wysłowia uczucia nasze, i nadawać umie lubą wdzięczną szatę naszym żalom i naszym nadziejom, naszej radości i smutkom naszym, tęsknocie i weselu z tą barwą, z tą słodyczą i z tym wyrazem, jakim tchnie dusza całego narodu. Wielu mistrzów i sławnych mistrzów dawało koncerta u nas, ale po pierwszy raz może rozumiała się publiczność z artystą i ztąd też owe uniesienie i zapal dla niego był niezmierny³.

¹ L. Mazepa, *Karol Mikuli – uczeń Fryderyka Chopina* [w:] *Musica Galiciana*, t. XIII, red. G. Oliwa, Rzeszów 2012.

² J.-J. Eigeldinger, *Chopin w oczach swoich uczniów*, Kraków 2000, s. 21; M. Piekarski, *Karol Mikuli, uczeń Fryderyka Chopina i dyrektor Konserwatorium we Lwowie. W 200. rocznicę urodzin pianisty i kompozytora (1821–2021)*, „Studia Chopinowskie” 2021, t. 8, nr 2.

³ „Gazeta Lwowska” 1854, nr 6 (9 I), s. 24.

Wczoraj (w sobotę) dawał p. Karol Mikuli koncert na fortepianie w sali teatru hr. Skarbka, i roczniki muzyki we Lwowie zapiszą z chlubą pamięć Mistrza i wdzięki gry jego, niemniej zapal i uniesienie jakie na publiczność wywarły tony płynące z pod jego ręki. Wdzięczny uczeń, pierwszy p. Mikuli przemówił do nas tchnieniem Chopina, i pierwszy urzeczywistnił słuchaczom geniusz muzyki polskiej, która Chopinowi pod obcym niebem zjednała sławę nieśmiertelną a panu Mikulemu zaręcza wdzięczność narodu, że z taką prawdą, z takim wdziękiem wysławia uczucia nasze, i nadawać umie lubą wdzięczną szalę naszym żalom i naszym nadziejom, naszej radości i smutkom naszym, tęsknocie i weselu z tą barwą, z tą słodyczą i z tym wyrazem, jakim tchnie dusza całego narodu. Wielu mistrzów i sławnych mistrzów dawało koncerty u nas, ale po pierwszy raz może zrozumiała się publiczność z artystą i zład też owe uniesienie i zapal dla niego był niezmierny.

Ilustracja 1. Wycinek z „Gazety Lwowskiej” – recenzja pierwszego koncertu Karola Mikulego we Lwowie

Źródło: „Gazeta Lwowska” 1854, nr 6 (9 I), s. 24, Jagiellońska Biblioteka Cyfrowa.

W 1858 roku, przy okazji kolejnego koncertu we Lwowie, Mikuli otrzymał ofertę objęcia stanowiska dyrektora Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego – instytucji założonej 20 lat wcześniej na wzór Wiener Musikverein, której głównym celem było rozpowszechnianie muzyki wśród obywateli poprzez organizację cyklicznych koncertów. Zakres działalności oraz kwestie związane ze sprawowaniem funkcji placówki edukacyjnej określał odpowiedni dokument – *Statuta Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego*.

Statuta Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego (wydanie z 1872 roku):

I. Postanowienia ogólne

§ 1 Cel Towarzystwa:

Galicyjskie Towarzystwo muzyczne ma na celu pielegnować i rozkrzewiać muzykę w kraju, a w szczególności: kształcić gust muzyczny publiczności i miłośnikom wykonywającym podać sposobność do dalszego wydoskonalenia się, a młodzieży ułatwić nabycie gruntownej nauki w sztuce.

W tym celu Towarzystwo urządza publiczne produkcje, wykonywa utwory muzyki kościelnej i utrzymuje z własnych funduszy we Lwowie publiczną szkołę muzyczną⁴.

W koncertach brali udział zarówno profesjonalni muzycy, jak i amatorzy:

Kto posiada dostateczną biegłość w muzyce, czy to instrumentalnej, czy w śpiewie, aby w produkcjach Towarzystwa mógł brać udział, może być przyjętym na członka wykonywającego, jeżeli się zobowiąże brać regularnie udział w ćwiczeniach, próbach i produkcjach Towarzystwa⁵.

Sekcja II pt. „Produkcje i ćwiczenia Towarzystwa” mówi o działalności koncertowej Towarzystwa oraz wskazuje na współpracę z innymi placówkami o po-

⁴ *Statuta Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego*, wydane nakładem Towarzystwa Muzycznego, Drukarnia Kornela Pillera, Lwów 1872, s. 3. Egzemplarz pochodzi ze zbiorów Biblioteki Uniwersyteckiej Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II w Lublinie.

⁵ *Ibidem*, s. 3.

dobnym charakterze. Warto zauważyć, że podkreśla też nacisk położony na twórczość kompozytorów polskich:

§ 11 Koncerta zwyczajne.

Towarzystwo urządzi co roku cztery koncerty zwyczajne.

Na tych koncertach będą wykonywane przeważnie większe utwory klasyczne, tak wokalne jak instrumentalne, orkiestrowe.

Szczególnie też przy wyborze sztuk do tych koncertów dyrekcja zwracać będzie uwagę na znaczniejsze dzieła własnych kompozytorów narodowych.

§ 12 Koncerta nadzwyczajne. Wieczorki muzyczne.

Oprócz koncertów zwyczajnych Towarzystwo urządzi co roku wedle możliwości jeden lub kilka większych koncertów nadzwyczajnych, tudzież pewną liczbę wieczorków muzycznych.

§ 13 Muzyka kościelna.

Dla podniesienia muzyki kościelnej, Towarzystwo wykona co roku kilka wielkich mszy w kościołach i jedno Requiem za zmarłych członków Towarzystwa.

[...]

§ 15 Produkcje wspólne z innemi Towarzystwami.

Towarzystwo ułoży się według swego uznania z innemi istniejącymi we Lwowie stowarzyszeniami muzycznymi, szczególnie z Towarzystwami śpiewu, o warunki odbywania wspólnych ćwiczeń i wykonywania wszelkimi siłami wspólnych zbiorowych produkcji muzycznych⁶.

W celu popularyzacji nauki gry na instrumentach, a także poszerzania wiedzy o teoretycznych zagadnieniach z zakresu muzyki utworzono przy Galicyjskim Towarzystwie Muzycznym szkołę muzyczną, która stała się powszechną i przystępną finansowo formą kształcenia muzycznego:

III Szkoła Towarzystwa

§ 16 Towarzystwo utrzymuje we Lwowie dla praktycznej i teoretycznej nauki muzyki szkołę publiczną, do której przyjmowani będą uczniowie za opłatą należności ustanowionej wedle tych statutów.

§ 17 Przedmioty nauki

Staraniem Towarzystwa będzie w miarę funduszy rozporządzalnych istniejącą szkołę śpiewu choralnego i solowego, harmonji i kompozycji, tudzież nauki gry na skrzypcach i fortepianie, rozszerzyć pod względem przedmiotów nauki, a szczególnie zaprowadzić naukę gry na organach i śpiewu kościelnego.

§ 18 Kurs nauki

Kurs nauki w szkole Towarzystwa trwa bez przerwy 10 miesięcy: od 1. października do końca lipca następnego roku.

§ 19 Opłaty uczniów. Nauka bezpłatna.

Opłatę szkolną za naukę każdego z przedmiotów powyżej w §. 17. wymienionych oznacza co roku Wydział Towarzystwa; w czym ma być raz na zawsze zachowana zasada, że opłaty powinny być ile możności niskie, aby także uczniowie mniej zasobni mogli korzystać z tej nauki.

Korporacjom jak i pojedynczym osobom, które wspierają Towarzystwo roczną znaczniejszą subwencją, służy prawo przedstawić co roku odpowiednią, według umowy, liczbę uczniów do bez-

⁶ *Ibidem*, s. 5–6.

płatnej nauki. Nadto Wydział Towarzystwa będzie upoważnionym przyjąć co roku na bezpłatną naukę kilku uczniów odznaczających się talentem muzycznym.

§ 20 Popisy uczniów publiczne.

Każdego roku przy końcu kursu nauki odbędą się ze wszystkich przedmiotów popisy publicznie uczniów, którzy pobierali naukę w tej szkole.

§ 21 Regulamin szkoły.

Szczegółowe przepisy co do liczby godzin nauki, tygodniowo na każdy przedmiot wyznaczonych, dziennego porządku lekcji itp. będą zawarte w regulaminie szkoły, który Wydział ułożyć ma i podać do wiadomości walnego Zgromadzenia⁷.

Wkrótce po objęciu stanowiska dyrektora przez Mikulego Galicyjskie Towarzystwo Muzyczne zażegnało kryzys spowodowany m.in. marginalizacją języka polskiego w repertuarze wokalnym i zaczęło znów prężnie działać. Mikuli zainicjował utworzenie klasy fortepianu, ale prowadził również zajęcia z zakresu kompozycji i teorii muzyki. W Szkole Muzycznej rozpoczął się proces stopniowej polonizacji, którego wynikiem było wprowadzenie w 1860 roku języka polskiego w miejsce dotychczasowego wykładowego niemieckiego. Mikuli mocno angażował się w pracę dydaktyczną, a jego działania na rzecz Szkoły przyniosły spektakularny efekt w postaci uzyskania przez nią w 1880 roku statusu konserwatorium.

Działalność koncertowa Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego rozkwitła pod dyktando Mikulego. Repertuar organizowanych koncertów i wieczorów muzycznych był bardzo bogaty i zróżnicowany. Mikuli aktywnie propagował twórczość Chopina, ale prezentował też utwory klasyków wiedeńskich czy współczesnych kompozytorów polskich, m.in. Stanisława Moniuszki, Karola Lipińskiego, Ignacego Dobrzyńskiego.



Ilustracja 2. Afisz wieczoru muzycznego z 22 marca 1878 roku

Źródło: Jagiellońska Biblioteka Cyfrowa.

⁷ *Ibidem*, s. 6–7.

W prasie pojawiały się recenzje i zapowiedzi koncertów Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego:

(Czwarty koncert towarzystwa muzycznego) odbył się przedwczoraj (we czwartek) po południu w sali ratuszowej. Przedmioty programu były: Symfonia Es-Dur Mozarta, aria z opery „Guttenberg”, Capriccio Mendelsohna na fortepian z towarzyszeniem orkiestry i marsz turecki Mozarta. Dobór utworów świadczy o szczytnym kierunku artystycznym, w jaki postępuje nasze towarzystwo muzyczne pod przewodnictwem powagi tak znakomitej w świecie muzycznym, jaką jest p. Karol Mikuli. Wykonanie każdego numeru z osobna wykazało dowodnie, że gorliwa praca p. Mikulego jako dyrektora, równie jak usilna pilność czynnych członków towarzystwa, piękne wydają owoce. — W sztuce zamiłowana publiczność licznie zebrana na koncercie objawiała też przy każdym wykonanym utworze żywymi oklaskami wdzięczne uznanie, należące się połączonym zasługom talentu i pracy⁸.

(Czwarty koncert towarzystwa muzycznego) odbył się przedwczoraj (we czwartek) po południu w sali ratuszowej. Przedmioty programu były: Symfonia Es-Dur Mozarta, aria z opery „Guttenberg”, Capriccio Mendelsohna na fortepian z towarzyszeniem orkiestry i marsz turecki Mozarta. Dobór utworów świadczy o szczytnym kierunku artystycznym, w jakim postępuje nasze towarzystwo muzyczne pod przewodnictwem powagi tak znakomitej w świecie muzycznym, jaką jest p. Karol Mikuli. Wykonanie każdego numeru z osobna wykazało dowodnie, że gorliwa praca p. Mikulego jako dyrektora, równie jak usilna pilność czynnych członków towarzystwa, piękne wydają owoce. — W sztuce zamiłowana publiczność licznie zebrana na koncercie objawiała też przy każdym wykonanym utworze żywymi oklaskami wdzięczne uznanie, należące się połączonym zasługom talentu i pracy.

Ilustracja 3. Wycinek z „Gazety Lwowskiej” – recenzja czwartego koncertu Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego (7 maja 1854)

Źródło: „Gazeta Lwowska” 1864, nr 104 (7 V), s. 419, Jagiellońska Biblioteka Cyfrowa.

Jutro pierwszy Koncert galicyjskiego Towarzystwa muzycznego we Lwowie w sali ratuszowej. Program:

1) Symfonia (z G.dur) Haydena. 2) Ballada o Floryanie Szarym, St. Moniuszki, odśpiewa chór męzki. 3) Fr. Chopina Waryacje na temat z Don Juana, na fortepian z towarzyszeniem orkiestry. odegra p. W...⁹, uczennica Towarzystwa muzycznego. 4) Adagio z 3. Symfonii Bethowena¹⁰.

Jutro pierwszy Koncert galicyjskiego Towarzystwa muzycznego we Lwowie w sali ratuszowej. Program: 1) Symfonia (z G. dur) Haydena. 2) Ballada o Floryanie Szarym, St. Moniuszki, odśpiewa chór męzki. 3) Fr. Chopina Waryacje na temat z Don Juana, na fortepian z towarzyszeniem orkiestry. odegra p. W... uczennica Towarzystwa muzycznego. 4) Adagio z 3 Symfonii Bethowena.

Ilustracja 4. Wycinek z „Gazety Lwowskiej” – zapowiedź pierwszego koncertu Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego w sali ratuszowej (4 czerwca 1854)

Źródło: „Gazeta Lwowska” 1864, nr 104 (7 V), s. 419, Jagiellońska Biblioteka Cyfrowa.

⁸ „Gazeta Lwowska” 1864, nr 104 (7 V), s. 419.

⁹ Prawdopodobnie chodzi o L. Wildową, która była jedną z najzdolniejszych uczennic Mikulego. Por. K. Fink, *Leonia Wildowa – lwowska pianistka, wielbicielka muzyki Chopina* [w:] *Musica Galiciana*, t. XIII, red. G. Oliwa, Rzeszów 2012, s. 140–145.

¹⁰ „Gazeta Lwowska” 1864, nr 126 (4 VI), s. 510.

W 1864 roku Mikuli wraz z Wincentym Polem zorganizował cykl koncertów muzyki dawnej, które połączone były z prelekcjami mającymi na celu przedstawienie publiczności kontekstu wykonywanych dzieł. Było to pierwsze tego typu wydarzenie artystyczne we Lwowie¹¹.

Twórczość kompozytorska Mikulego jest niezbyt obszerna, za to mocno zróżnicowana. Wśród jego kompozycji znajdują się zarówno utwory wirtuozowskie i gatunki charakterystyczne dla epoki romantyzmu (m.in. *Prelude et Presto agitato* op. 1, *Ballada B-dur* op. 21, *Nokturny* op. 19), jak i pozycje nawiązujące do rodzimego folkloru oraz tradycji narodowych (np. *Mazurki* op. 3, 4, 10 i 11, *Polonezy* op. 8 czy *Pieśni ludu polskiego*).

Pieśni ludu polskiego to opracowanie wybranych wątków balladowych zaczerpniętych z tomu I obszernego wielotomowego cyklu monografii Oskara Kolberga pt. *Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce*. Autor podzielił dzieło na dwie części – w pierwszej z nich znajdują się teksty i melodie 41 ballad w zróżnicowanych regionalnie wariantach (łącznie 444 pieśni), natomiast druga zawiera 466 ludowych melodii tanecznych wraz z przyspiewkami. *Pieśni ludu polskiego* zostały wydane w ramach *Albumu Towarzystwa Muzycznego we Lwowie za rok 1862*¹².



Ilustracja 5. Strona tytułowa *Albumu Towarzystwa Muzycznego we Lwowie* – wydanie z 1862 roku zawierające *Pieśni ludu polskiego* w opracowaniu Karola Mikulego

Źródło: *Album Towarzystwa Muzycznego we Lwowie za rok 1862*, wydany nakładem Towarzystwa, Lwów 1862, biblioteka cyfrowa Polona.

Mikuli zdecydował się na opracowanie sześciu melodii rozpoczynających się od incypitów:

¹¹ Por. M. Piekarski, *Karol Mikuli. Pianista, kompozytor, dyrygent i pedagog, uczeń Fryderyka Chopina, dyrektor Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego i Konserwatorium we Lwowie*, <https://portalmuzykipolskiej.pl/pl/osoba/3243-karol-mikuli/biografia/2-biografia-pelna> (10.02.2024).

¹² *Album Towarzystwa Muzycznego we Lwowie za rok 1862*, wydany nakładem Towarzystwa, Lwów 1862 – zbiory polskiej biblioteki cyfrowej Polona, [https://polona.pl/sets?page=0&size=24&sort=OLDEST&contributorForSearch=Mikuli,%20Karol%20\(1819-1897\).%20Pie%C5%9Bni%20ludu%20polskiego.%20Fortepian%20z%20tekstem%20pod%C5%82](https://polona.pl/sets?page=0&size=24&sort=OLDEST&contributorForSearch=Mikuli,%20Karol%20(1819-1897).%20Pie%C5%9Bni%20ludu%20polskiego.%20Fortepian%20z%20tekstem%20pod%C5%82) (2.03.2024).

1. „Którędy Jasiu pojedziesz?”
pochodzenie: „od Wyszkowa (Dąbrowa)”.
2. „A w Krakowie na ulicy”
pochodzenie: „od Pilicy, Kromołowa (Szyce, Dzwonowice)”.
3. „A wygnał Jasiunio konika”
pochodzenie: „od Bodzanowa (Mąkolin, Łętowo)”.
4. „Da jest ci tam masło”
pochodzenie: „od Szkalmierza (Charzewice)”.
5. „W surmy grają”
pochodzenie: „od Kałuszyna (Wiszniew)”.
6. „Wyjechał Jasieńko”
pochodzenie: „Od Staszowa i Szydłowa”.

Opracowania Mikulego wykazują pewną korespondencję stylistyczną z romantyczną liryką wokalną uprawianą przez Franza Schuberta czy Roberta Schumann. Już we wczesnych latach nauki zetknął się on z twórczością obu kompozytorów, zanim jeszcze fascynacja postacią Chopina odcisnęła piętno na niemalże wszystkich aspektach jego działalności artystycznej.

Tekst słowny *Pieśni ludu polskiego* wraz z zapisem linii melodycznej pochodzą z monografii Kolberga poświęconej polskiej kulturze, będąc pisemnym świadectwem wieloletniej tradycji ustnego przekazu form wokalnych. To niezwykle cenne dziedzictwo polskiego folkloru stało się inspiracją dla Mikulego do stworzenia artystycznych opracowań melodii ludowych z różnych regionów Polski. Cykl obejmuje sześć pieśni w formie zwrotkowej, przy czym nie wszystkie zwrotki znajdują się w wydany w 1862 roku *Albumie Towarzystwa Muzycznego we Lwowie*. Pod względem formalnym zapis tekstu muzycznego zamyka się w strukturach odpowiadających budowie poszczególnych zwrotek, bez wstępu instrumentalnego. Warto zauważyć, że w analizowanym opracowaniu nie wyodrębniono osobnego głosu solowego – zapis tekstu w formie sylabizowanej jest rozwinięciem zapisu partii fortepianu w tradycyjnym systemie dwóch pięciolinii połączonych akoladą. W ten sposób najwyższa warstwa brzmieniowa akompaniamentu odpowiada głównej linii melodycznej w zapisie oryginalnym. Analiza *Pieśni ludu polskiego* pozwala stwierdzić, iż opracowania Mikulego zawierają pewne odstępstwa od oryginalnego zapisu melodii zebranych przez Kolberga.

W pieśni nr 1 pt. *Którędy Jasiu pojedziesz?* w takcie 10 pojawia się krzyżyk przy dźwięku c² (pomimo oktawy C i c w partii lewej ręki w akompaniamencie). Wykluczając możliwość, iż może to być wynik pomyłki edytorskiej, należy przypuszczać, iż zabieg ten został podyktowany względami brzmieniowymi i efekt był zamierzony przez kompozytora.

Utwór rozpoczyna akord D-dur w czterogłosowym układzie rozległym, gdzie najwyższy plan brzmieniowy stanowi główną linię melodyczną. Najniższy dźwięk d

pozostaje przytrzymany przez trzy kolejne takty jako nuta pedałow, a pozostałe dwa głosy występują w roli wypełnienia harmonicznego. Następnie funkcję stałej nuty pedałowej przejmują dźwięk f¹ w drugim głosie partii prawej ręki, natomiast w rejestrze lewej ręki akompaniament zostaje wzmocniony zdwojeniami oktawowymi, które występują już niemal do końca utworu. To właśnie ten ciąg oktafów ma znaczący wpływ na interpretację wspomnianego wcześniej fragmentu w takcie 10. Dźwięk c²

pozostaje podwyższony krzyżykiem, ponieważ należy do głównej linii melodycznej, natomiast oktawa C-c (opatrzone kasownikami) w niższym rejestrze zostaje uwarunkowana trwającym od taktu 8 pochodem oktafów w ruchu chromatycznym, który zostałby zaburzony zastosowaniem w tym miejscu krzyżyka. Napięcie harmoniczne zbudowane przez zagęszczenie chromatyki zostaje rozładowane przez akord toniczny i nutę pedałow w środkowym rejestrze w takcie 10, a następnie kadencję z wprowadzoną mollową subdominantą rozwiązującą się w takcie 12.

Pieśni ludu polskiego.

ze zbioru O. Kolberga. 19

Con tenerezza. skrz. Karol Mikuli,

Któ - rę - dy Ja - siu po - je - dziesz czy po za sto - dół czy przez wieś.

I. *p legato.*

Po za sto - do - lu po - ja - dę, do swej ko - chan - ki na ra - dę.

1. Którędy Jasiu pojedziesz? 2. Po za stodołę pojedę
Czy po za stodołę, czy przez wieś. Do swej kochanki na radę.

3. A co tam będzie za rada,
Kiedy kochanka nie rada.

Ilustracja 7. Karol Mikuli, *Pieśni ludu polskiego* – opracowanie pieśni pt. *Którędy Jasiu pojedziesz?*

Źródło: *Album Towarzystwa Muzycznego we Lwowie za rok 1862*, wydany nakładem Towarzystwa, Lwów 1862, biblioteka cyfrowa Polona.

13. n.

od Wyszkowa, (Dąbrowa).

Któ - rę - dy Ja - siu po - je - dziesz czy po za sto - dół czy przez wieś

po - za sto - do - lu po - ja - dę do swej ko - chan - ki na ra - dę.

- | | |
|------------------------------------|----------------------------|
| 1. Którędy Jasiu pojedziesz? | do swej kochanki na radę. |
| czy po za stodołę, czy przez wieś. | 3. A co tam będzie za rada |
| 2. Po za stodołę pojedę | Kiedy kochanka nie rada. |

Ilustracja 6. Oskar Kolberg, *Pieśni ludu polskiego* – pieśń pt. *Którędy Jasiu pojedziesz?*

Źródło: zbiory cyfrowe Instytutu im. Oskara Kolberga, Collegium Historicum Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.

W pieśni nr 2 pt. *A w Krakowie na ulicy* Mikuli zmienia całkowicie charakter akompaniamentu. Na podstawie kwinty G-d w partii lewej ręki pełniącej funkcję nuty pedalowej rozwijana jest główna linia melodyczna. Po trzech taktach kwinta w akompaniamentcie zostaje powtórzona i przytrzymana ligaturą na kolejne trzy takty, nadając temu fragmentowi surowe brzmienie nawiązujące do muzyki ludowej. Warto również podkreślić, że kwinty są interwałami, które służą strojeniu instrumentów strunowych, a zastosowane dźwięki składowe – G i d – odpowiadają dźwiękom wydawanym przez dwie środkowe struny wiolonczeli. Gra na tzw. pustych strunach jest podstawową techniką gry, charakterystyczną dla kompozycji z wykorzystaniem skal muzycznych wywodzących się z folkloru.

Druga połowa pieśni wskazuje już na odmienny sposób prowadzenia akompaniamentu w stosunku do linii melodycznej oraz ingerencję w jej przebieg. Pierwsza rozbieżność pojawia się w takcie 7. Mikuli dodał w swoim opracowaniu przednutkę h^1 przed dźwiękiem a^1 . Podobny zabieg ma miejsce na końcu utworu (w ostatnim takcie), gdzie taka sama przednutka pojawia się w analogicznym miejscu melodii. Bardziej istotną ingerencją jest natomiast zmiana przednutki z h^1 na g^1 w takcie 10, spowodowana prawdopodobnie względami technicznymi z zakresu wykonawstwa. W tej części akompaniament zostaje znacznie rozbudowany, zyskując rolę odrębnych planów brzmieniowych. Polifonizacja faktury daje efekt napięcia spowodowany stopniowym nawarstwianiem niezależnych głosów, które zostaje rozładowane harmonicznym rozwiązaniem dominanty na tonikę.

35. h.

od Pileicy, Kromołowa (Szyce, Dzwonowice).



1. A w Krakowie na ulicy
piją piwko pacholicy.
2. Piją, piją nalewają
Marysię se namawiają.
3. Jak ci se ją namawiali
ojciec matka nie słychali.
4. Jak się matka dowiedziała
swoim synom powiedziała.
p. N. 25 b. od wiersza 5 do 8.
9. A on stoi na ganeczku
w złotym ślubnym kaftaneczku.
N. 25. b. od wiersza 8 do 13.
14. Ciął go jeden wedle szyje:

- już się szwagier krwie napije.
15. Ciął go drugi wedle pasa:
przypatrz że sie siostró nasza.
16. Ciął go trzeci pod kolana:
patrzaj siostró jaka rana!
17. Ciął go czwarty wedle pięty
już ci jest Jasio zacięty.
18. „Siadaj, siadaj siostró nasza
bo już nie masz swego Jasia.”
19. „Jakże ja siadał z wami mam
kiedy ja Jasia chować mam.
20. „Bądź że zdrową siostró nasza
i pochowaj swego Jasia.”

Ilustracja 8. Oskar Kolberg, *Pieśni ludu polskiego – pieśń pt. A w Krakowie na ulicy*

Źródło: zbiory cyfrowe Instytutu im. Oskara Kolberga, Collegium Historicum Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.

II.

Aw Krako-wie na u - li - cy pi-ja pi-wo pa - cho - li - cy.

Allegro.

marcato.

pi-ja, pi-ja na - le - wa - ją Mary-się se na - ma - wia - ją.

p e un pochettino più lento.

Ilustracja 9. Karol Mikuli, *Pieśni ludu polskiego* – opracowane pieśni
pt. *A w Krakowie na ulicy*

Źródło: *Album Towarzystwa Muzycznego we Lwowie za rok 1862*, wydany nakładem Towarzystwa, Lwów 1862, biblioteka cyfrowa Polona.

A wygnał Jasiunio konika (nr 3) to pierwsza pieśń cyklu utrzymana w tonacji minorowej. Stanowi to istotne przełamanie dotychczasowej konwencji harmoniczej. W początkowej fazie cały ciężar fakturalny spoczywa na partii prawej ręki w akompaniamencie – rejestr basowy pełni jedynie rolę podstawy harmoniczej w postaci pojedynczych dźwięków. Środkowy rejestr stanowi jedno- lub dwudźwiękowe wypełnienie, uzupełniając półnuty w linii melodycznej tercjami (w taktach 2 i 4). W tym miejscu partia akompaniamentu zaczyna się usamodzielniać poprzez wprowadzenie zindywidualizowanych linii melodycznych w rytmie ósemek, przechodzących kolejno od najwyższego do najniższego głosu (drugi głos w taktach 5 i 8, następnie trzeci i czwarty głos w takcie 9), pojawiając się też ponownie w drugim głosie w takcie 10. Przebieg polifonizujących motywów zostaje zakłócony jedynie w taktach 6 i 7, gdzie dominującą rolę w akompaniamencie przejmują piony akordowe w pulsie metrycznym.

Linia melodyczna pieśni zawiera tylko jedną zmianę – w takcie 6 na ostatnią miarę taktu zamiast dźwięku h^1 w opracowaniu Mikulego znajduje się dźwięk c^2 . Można przypuszczać, iż zmiana ta miała na celu upłynnienie przebiegu melodii poprzez uniknięcie repetycji dźwięku h^1 , który jest następnie powtarzany w takcie 7. Po etapie polifonizacji następuje uspokojenie przebiegu melodyczno-harmonicznego zakończone kadencją.

5 II.

od Bodzanowa (Makolm, Łętowo).

A wygnał Ja - siu - nio ko - ni - ka na po - traw i za -
 czął so - bie dziewczynę na - ma - wiad i za - czął so - bie
 dzie-wczy-nę na - ma - wiad.

- | | |
|--|---|
| 1. A wygnał Jasienio
konika na potraw,
i zaczął sobie
dziewczynę namawiać (<i>bis</i>) | „zdejmał Marysieńku
te złote pierścienie.” |
| 2. I zaczął namawiać
i zaczął jej prosić,
nabierz że Marysiu
srebra złota dosyć. | 11. I zawędrowali
do zimnego źródła
„rozbieraj się Maryś
z francuskiego stroju.” |
| 3. Matuli fortuna
w komórce nietknięta,
u mojej matuli
komora zamknięta. | 12. I zawadził jej się
warkoczek na kole,
wziął Jasio toporka
przeciął go na dwoje. |
| — | 13. I wzięła się sama
i jęła się koła
„ratuj mnie Jasiulu
ty pociecho moja.” |
| 8. I zawędrowali
trzy mile z wieczora:
„wróć że się Marysiu
do swej matki dwora.” | 14. „Na to bym cię wrzucił
aby cię ratować”
a musiałby ci ja
dunajek zgruntować. |
| 9. U mojej matuli
zielone podwoje (<i>albo pokoje</i>)
wróć wa się Jasiulu
wróć wa się oboje. | 15. Nadobna Kasieśka
już do dna gruntuje,
niechaj że cię teraz
zdroik (<i>albo woda</i>) wyratuje. |
| 10. I zawędrowali
na bite gościeńce | |

A wygnał Ja. siu - nio koni - ka na po - traw i za - czął so - bie

III. *legato.*

dzie-w.-czy-ne na - ma - wiad i za - czął so - bie dziewczynę na - ma - wiad.

**Ilustracja 11. Karol Mikuli, *Pieśni ludu polskiego* – opracowanie pieśni
pt. *A wygnał Jasiunia konika***

Źródło: *Album Towarzystwa Muzycznego we Lwowie za rok 1862*, wydany nakładem Towarzystwa, Lwów 1862, biblioteka cyfrowa Polona.

**Ilustracja 10. Oskar Kolberg, *Pieśni ludu polskiego* – pieśń
pt. *A wygnał Jasiunia konika***

Źródło: zbiory cyfrowe Instytutu im. Oskara Kolberga, Collegium Historicum Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.

Opracowanie pieśni nr 4 pt. *Da jest ci tam masło* utrzymane jest w niemal jednolitym układzie czterogłosowym. Taki sposób kształtowania akompaniamentu nawiązuje do chorałowych technik kompozytorskich. Utwór rozpoczyna akord C-dur ze zdwojoną kwintą. Już w pierwszym takcie następuje zatrzymanie jednego ze środkowych głosów, co ma również miejsce w takcie 3; w taktach 2 i 3 półnuty najniższego planu brzmieniowego wstrzymują ruch harmoniczny, stanowiąc podstawę w postaci powtarzanego dźwięku c. Przebieg pozostałych głosów pozostaje do tego miejsca osadzony w wąskim ambitusie, niemniej ruch linearny jest mocno schromatyzowany. W takcie 5 zmienia się charakter akompaniamentu, począwszy od septymy zmniejszonej przypadającej na pierwszą miarę taktu, która inicjuje równoległy ruch oktaw w najniższej warstwie brzmieniowej. Pozostałe głosy stanowią w tym fragmencie wypełnienie harmoniczne, a dwie ostatnie szesnastki w takcie 6, powiązane z główną linią melodyczną, prowadzą do dźwięku e² przypadającego na pierwszą miarę taktu 7. Dwutaktowa fraza kończąca pieśń wykazuje większą niezależność poszczególnych planów – głosy zostają stopniowo wygaszane, począwszy od nuty pedałowej w rejestrze basowym, a następnie przytrzymanego dźwięku f¹ w drugim głosie, by po krótkiej korespondencji motywicznej między pozostałymi głosami doprowadzić do rozwiązania na akordzie C-dur w układzie bez kwinty, za to z potrojoną prymą, stanowiąc silne i zdecydowane rozwiązanie wcześniejszych zawiłości harmoniczných spowodowanych zastosowaną chromatyką.

38. m.

od Szakalmierza, (Charzewice).



- | | |
|---|--|
| 1. Da jest ci tam masło
co się z faską trzasło —
da jest ci tam sery
dwadzieścia i cztery. | 4. Siadajcie siadajcie
z karczmy wyjeżdżajcie,
ja za wami jadę
na mnie poczekajcie. |
| 2. Da jest ci tam sadło
co jej z pieca spadło,
kiełbasy na kolku
i to będzie w worku. | 5. Siwego mi konia
u płota uwiążcie,
ja pojedę w lasy
wy za mną podążcie. |
| 3. Pieniądze we skrzyni
bierz je do kieszeni.
W pólkskrzynku korale
i to będzie moje. | 6. Bywaj że mi zdrowa
karczmareczko moja —
o bo już fortuneczka
za granicą twoja. |

Ilustracja 12. Oskar Kolberg, *Pieśni ludu polskiego* – pieśń pt. *Da jest ci tam masło*

Źródło: zbiory cyfrowe Instytutu im. Oskara Kolberga, Collegium Historicum Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.

Zapis linii melodycznej pieśni *Da jest ci tam masło* nie wykazuje odstępstw od oryginału, warto jednak zaznaczyć, iż w wydaniu Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego z 1862 roku występuje niespójność dotycząca lokalizacji oryginału – w opracowaniu Mikulego widnieje oznaczenie „38.l.”, natomiast w zbiorze Kolberga pieśń ta została zapisana pod numerem „38.m.”. Warto też zwrócić uwagę na fakt, iż Mikuli zdecydował się w swoim opracowaniu na pierwszą z proponowanych przez Kolberga wersję melodii, która jest zdecydowanie bardziej rozdrobniona rytmicznie niż wariant podany jako alternatywny zapis nutowy tego fragmentu. Zabieg ten mógł być podyktowany względami formalnymi – zastosowanie struktur rytmicznych nawiązujących do występujących już wcześniej w przebiegu utworu jest środkiem scalającym cały utwór, ujednolicając jego budowę formalną i wpływając na płynne prowadzenie narracji muzycznej.

IV.

mf

Da jest ci tam ma - sło, co się z fas - ką trza - sło

Oj da da dy da dy da co się z fas - ką trza - sło

1. Da jest ci tam masło
Co się z faską trzasło –
Da jest ci tam aery
Dwadzieścia i cztery.
2. Da jest ci tam sadło,
Co jej z pieca spadło,
Kiełbasy na kółku
J to będzie w worku.
3. Pieniądze we skrzyni
Bierz je do kieszeni.
W półskrzynku korale
J to będzie moje.
4. Siadajcie, siadajcie
Z karczem wyjeżdżajcie,
Ja za wami jadę,
Na miłe poczekajcie.

Ilustracja 13. Karol Mikuli, *Pieśni ludu polskiego* – opracowanie pieśni
pt. *Da jest ci tam masło*

Źródło: *Album Towarzystwa Muzycznego we Lwowie za rok 1862*, wydany nakładem Towarzystwa, Lwów 1862, biblioteka cyfrowa Polona.

Pieśń nr 5 pt. *W surmy grają* stanowi ciekawy przykład operowania tonalnością przez kompozytora. Składa się z dwóch części, które różni zarówno sposób kształtowania akompaniamentu, jak i zmiana centrów tonalnych. Utwór rozpoczyna się od trójdźwięku e-moll zgodnie z oznaczeniem tonacji głównej. Każdy ze składników akordu staje się początkiem linearnych narracji, które w perspektywie wertykalnej składają się na konstrukcję harmoniczną osadzoną

w tonacji e-moll, z wychyleniem do tonacji paralelnej w takcie 2. Utrwalenie tego centrum tonalnego jest dodatkowo podkreślone rozwiązaniem dominanty na tonikę na przełomie taktów 3 i 4. Jednak już w następnym takcie pojawia się oktawa h-h¹, a także przygodne znaki chromatyczne (krzyżyki przy dźwiękach c¹ i a¹), wskazujące na zmianę kierunku ciężarów harmoniczych. Poszczególne głosy towarzyszące głównej linii melodycznej kształtowane są bardziej samodzielnie, na co wskazuje rozdrobnienie rytmiczne i ruch sekundowy. W wyniku tego procesu harmonika zaczyna oscylować wokół akordu septymowego Fis-dur, a rozwiązanie w takcie 5 na akord H-dur (bez kwinty) utrwała nowe centrum tonalne. Proces modulacyjny podkreślony przez polifonizację środkowego i najniższego planu prowadzi do kadencyjnego rozwiązania na akord H-dur kończący utwór.

W pieśni *W surmy grają* jedyną drobną ingerencją w zapis nutowy oryginalnej melodii jest przednutka dodana przez Mikulego do dźwięku d¹ w takcie 2, pełniąca funkcję ozdobnika. Oryginalna melodia z uwagi na swoje pochodzenie nie podlega ściśle zasadom harmonizacji w kontekście tonalnego systemu dur-moll, jednak dzięki zastosowaniu odpowiednich środków kompozytorskich utwór stanowi przykład implementacji klasycznej harmoniki w odniesieniu do źródła inspiracji muzyką ludową.

22. d.

od Kałuszyna (Wiszniew).

W sur-my gra-ją psy szcze-ka-ją a wyjr-zyj-cież co tam ma-ją a wyj-
rzyj cież co tam ma-ją.

- | | |
|---|--|
| 1. „W surmy grają, psy szczekają
a wyjrzyjcież co tam mają. | 6. „Podaj chłopcze skrzypce moje
pójdę jej grać na wesele, |
| 2. „A wyjrzyjcież za nowy dwór
czy nie jedzie kawaler mój.” | 7. Stane ja se u podwoja
zobaczy mnie Kasia moja.” |
| 3. „Jedzie jedzie z cudzej strony
płasa pod nim konik wrony.” | 8. Kasia Jasia zobaczyła
cztery stoły przeskoczyła,
na piątym się ukloniła.” |
| 4. I przyjechał do podwoja:
„pomaga – Bóg matko moja,
czyli żyje Kasia moja?” | 9. „Kłaniam, kłaniam Jasiu pierwszy
a ty sobie szukaj inszej. |
| 5. „Wydalam ją za inszego
za muzyka królewskiego.” | 10. Szukaj sobie inszej żony
że ten obiad sporządzony.” |

Ilustracja 14. Oskar Kolberg, *Pieśni ludu polskiego* – pieśń pt. *W surmy grają*

Źródło: zbiory cyfrowe Instytutu im. Oskara Kolberga, Collegium Historicum Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.



Ilustracja 15. Karol Mikuli, *Pieśń ludu polskiego* – opracowanie pieśni pt. *W surmy grają*

Źródło: *Album Towarzystwa Muzycznego we Lwowie za rok 1862*, wydany nakładem Towarzystwa, Lwów 1862, zbiory polskiej biblioteki cyfrowej Polona.

Pieśń nr 6 pt. *Wyjechał Jasieńko* jest utrzymana w melancholijnym charakterze, korespondującym ze stylem romantycznej liryki wokalne. Pod względem budowy można ją podzielić na trzy części, przy czym ostatnia z nich stanowi wariacyjne opracowanie drugiej części. Znajduje to odzwierciedlenie w 12-taktowej strukturze formalnej podzielonej na trzy 4-taktowe fragmenty, zróżnicowane melodycznie, harmonicznie i fakturalnie. Utwór otwiera główna linia melodyczna z towarzyszeniem jednostajnego, ćwierćnutowego akompaniamentu w środkowym i najniższym planie, półnuty pojawiają się jedynie w takcie 4, stanowią podkreślenie i dopełnienie melodii. Harmonika kształtowana jest w oparciu o harmoniczną i naturalną odmianę tonacji a-moll. Na przestrzeni taktów 5–7 akompaniament ulega przeobrażeniu – staje się bardziej niezależny, występuje również zatrzymanie ruchu na wydłużonym ligaturą dźwięku a w partii lewej ręki. W takcie 7 faktura ulega zagęszczeniu, budując coraz większe harmoniczne napięcie. Opadające tercje w najniższym rejestrze prowadzą do powtórzenia linii melodycznej ze zvariantowanym opracowaniem akompaniamentu. Melodia pojawia się w zdwojeniach oktawowych, które wzmacniają siłę muzycznego przekazu. Towarzyszy jej pochod opadających chromatycznie tercji w rejestrze basowym, zakończony rozwiązaniem na oktawę A-a. Na tle brzmiącej oktawy rozwijana jest narracja muzyczna wypełniona harmonicznymi opadającymi tercjami w ruchu sekundowym. Wraz z zakończeniem utworu kadencją plagalną następuje rozładowanie napięcia harmonicznego budowanego stopniowo przez zastosowanie dynamicznych i fakturalnych środków artystycznego wyrazu.

Opracowanie pieśni *Wyjechał Jasieńko* autorstwa Mikulego nie nosi znamion ingerencji w tekst muzyczny, jednak w analizowanym wydawnictwie brakuje odnośnika do lokalizacji opracowanego materiału w monografii Kolberga. W wyniku

przeprowadzonego procesu badawczego zidentyfikowano tekst i melodię pieśni, która znajduje się w I tomie *Pieśni ludu polskiego* na stronie 45, pod numerem „5. t.”

Tradycje polskie są głęboko zakorzenione w twórczości Mikulego. Pełna szacunku postawa wobec postaci Chopina – mistrza zarówno w kontekście pedagogiki fortepianowej, jak i twórczości kompozytorskiej – wywarła znaczący wpływ na wybór form i gatunków muzyki, którym poświęcił się Mikuli. Wśród jego kompozycji znalazły się polonezy, mazurki, walce, a także miniatury fortepianowe, nokturny, etiudy oraz ballada. Autorytet Chopina przejawia się w nawiązaniach stylistycznych, elastycznym operowaniu wirtuozowską techniką i melancholijną melodią, dramatyzmie rozbudowanej narracji muzycznej i intymnym nastroju głębokiej osobistej zadumy. Akcenty narodowe pełnią w kompozycjach wysoce znaczącą rolę, a zróżnicowane środki artystycznego wyrazu podkreślają wagę przekazywanej treści, w której można znaleźć nawiązania do muzycznej interpretacji burzliwej historii Polski w okresie zaborów.



- | | |
|---|--|
| <p>1. Wyjechał Jasienio
konika napawać,
i napotkał Kasinię
począł ją namawiać.</p> <p>2. „Kasiu moja heliś
nabierz złota dosyć,
żeby miał ten konik
co za nami nosić.”</p> <p>3. „A Jasiu mój, Jasiu
nie po mojej woli,
zabrała matula
klucze od komory.”
<i>t. p. Nr. 5. g.</i></p> <p>8. I przywędrowała
w jaworowy lasek,
„a mój drogi Jasiu
spocznijmy tu kąsek”.</p> <p>9. Ona se spoczywała
pod jaworem w chłodzie,
a Jasio se spoczął
na bieżącej wodzie.</p> <p>10. „Kasiu moja Kasiu
co ty teraz wolisz,</p> | <p>czy do matki wrócić
czy w dunaik wrzucić?”</p> <p>11. „A wolę ja wolę
po dunaju pływać,
niżli u matusi
niewoli używać.”</p> <p>12. Wziął ci ją za rączki
wziął ci ją za boczki,
wrzucił-ci ją wrzucił
w ten dunaj głęboczki.</p> <p>13. I uwiesił jęć się
fartuszek na kole
„patrzaj-że Jasiuniu
żem kochanie twoje.”</p> <p>14. Siciarze, rybarze
sici zastawiajcie,
Kasińkę helisję
na brzeg wyciągajcie.</p> <p>15. I siadła se Kasia
na białym kamieniu,
rozpuściła warkocz
po prawem ramieniu.</p> |
|---|--|

Ilustracja 16. Oskar Kolberg, *Pieśni ludu polskiego* – pieśń pt. *Wyjechał Jasiu*

Źródło: zbiory cyfrowe Instytutu
im. Oskara Kolberga, Collegium
Historicum Uniwersytetu im.
Adama Mickiewicza w Poznaniu.

VI.

Wy - je - chał Ja - sień - ko ko - ni - ka na - pu - wać.

1 na - po - tkał Ka - siu - nię, po - czął ją na - ma - wiać,

i na - po - tkał Ka - siu - nię po - czął ją na - ma - wiać.

piu f

1. Wyjechał Jasiu
koniką napawać.
I napotkał Kasinię
począł ją namawiać.

2. „Kasiu moja heliś
nabierz złota dosyć,
zeby miał ten konik
co za nami nosić.”

3. „A Jasiu mój, Jasiu
nie po mojej woli,
zabrał matula
klucze od koniory.”

4. „Powiedź że Marysia
że cię główka boli
ona ci pozwoli
kluczy od koniory.”

5. Nabrała Marysia
srebra złota dosyć
aż się już i konik
nie mógł z miejsca ruszyć.

6. Matula myślała
że Marysia spała
a curuła przecził
z Jasiem wędrowała.

Ilustracja 17. Karol Mikuli, *Pieśni ludu polskiego* – opracowanie pieśni pt. *Wyjechał Jasiu*

Źródło: *Album Towarzystwa Muzycznego we Lwowie za rok 1862*, wydany nakładem Towarzystwa, Lwów 1862, biblioteka cyfrowa Polona.

Niewątpliwie zamiłowanie Mikulego do muzyki polskiej dotyczyło zarówno uznanych dzieł wielkich mistrzów, jak i nurtu folklorystycznego. Znajduje to przejaw w cyklu *Pieśni ludu polskiego*. Partia fortepianu nawiązuje do liryki wokalnej Schuberta czy Schumanna, przejawiając cechy stylu romantycznego. Mikuli elastycznie operuje fakturą, wychodząc często z układu czterogłosowego (np. w pieśni *Którędy Jasiu pojedziesz?* czy *A wygnął Jasiu konika*), na tle którego rozwijane są motywy polifonizujące. Stosowanie zdwojeń oktawowych w strukturach o ruchu chromatycznym dynamizuje przebieg harmoniczny, a podstawa basowa w postaci zatrzymanej nuty pedałowej w interwale kwinty nadaje całości brzmienie charakterystyczne dla muzyki ludowej (*A w Krakowie na ulicy*). Układ czterogłosowy przywołuje na myśl chorałową technikę kompozytorską (*Da jest ci tam masło*), której kontrapunktowe rozwinięcie wprowadza efekt polifonizacji

(*W surmy grają*), a chromatyka i zagęszczenie fakturalne podkreślają powtórzenia w tekście (*Wyjechał Jasieńko*). Sposób kształtowania harmoniki podporządkowany jest głównej linii melodycznej, jednak pomimo niewielkiej obszerności materiału wykazuje syntetyczne zastosowanie różnorodnych technik kompozytorskich. Budowana w ten sposób narracja muzyczna kształtuje przekaz nierozdzielnie związany z oryginalnym pochodzeniem melodii, nawiązując do elementów ludowych w romantycznym stylu liryki wokalne.

Wydanie *Pieśni ludu polskiego* w 1862 roku pozwala na zbudowanie szerszego kontekstu wpływów polskich w twórczości kompozytora. W tym samym roku Mikuli skomponował i oddał do druku *Dwa polonezy* op. 8 dedykowane Kornelowi Ujejskiemu, które pod względem stylistyki nawiązują do wzorców zaczerpniętych z dzieł Chopina. Zastosowane w obu kompozycjach środki muzycznego wyrazu budują syntetyczny obraz formy łączącej charakterystyczne cechy polskiego tańca narodowego z ludowymi znamionami mazurka i elementami narracji nokturnu. Na gruncie twórczości wokalne Mikuli inspirował się liryką niemieckojęzyczną, komponował pieśni do tekstów takich autorów, jak: August Heinrich Hoffmann von Fallersleben, Joseph Christian von Zedlitz, Joseph von Eichendorff, Johann Wolfgang von Goethe czy Heinrich Heine. Dobór tekstów z niemieckojęzycznego kręgu kulturowego dotyczył zwłaszcza zbiorów pieśni przeznaczonych na głos solowy z towarzyszeniem fortepianu: *Sechs Lieder* op. 16 dedykowane Marcelli Lederer oraz *Sechs Lieder* op. 17 poświęcone Karolinie Ohanowicz (zbiory wydane w 1867 roku), a także *Sieben Lieder* op. 27 z dedykacją dla Kornelii Hellmer, opublikowane w 1880 roku. W tym samym roku wydano zbiór siedmiu pieśni na kwartet wokalny op. 29, dedykowany polskiemu księciu Jerzemu Konstantemu Czartoryskiemu. Mikuli uhonorował w ten sposób przedstawicieli lwowskich elit, którzy aktywnie brali udział w życiu muzycznym miasta, działając na rzecz propagowania muzyki polskiej. Działania Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego dążące do polonizacji instytucji oraz zachodzące w tym czasie przemiany polityczne sprzyjały rozwojowi polskiej autonomii, co przekładało się bezpośrednio na rozprzestrzenianie polskiej kultury, sztuki i tradycji¹³.

Jako aktywnie koncertujący pianista Mikuli propagował twórczość Chopina, kontynuował jego idee kompozytorskie i stylistyczne. Ponadto zredagował i opatrzył komentarzem pierwsze polskie wydanie wszystkich dzieł polskiego kompozytora. Jako dyrektor artystyczny Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego organizował koncerty, które często stanowiły premierowe wykonania dzieł Lipińskiego, Dobrzyńskiego czy Moniuszki.

¹³ Por. M. Piekarski, *Pieśni Karola Mikulego w kontekście poetyckiej i muzycznej i muzycznej twórczości romantycznej* [w:] *Musica Galiciana*, t. XVII: *Karol Mikuli i jego uczniowie w kontekście rozwoju szkolnictwa muzycznego Galicji (z okazji 200. rocznicy urodzin kompozytora)*, red. G. Oliwa, K. Fink, T. Mazepa, Rzeszów 2021, s. 69–89.

Mikuli jest niewątpliwie postacią znaczącą dla kultury muzycznej Lwowa, a jego twórczość kompozytorska i działalność artystyczna wywarły istotny wpływ na kształtowanie tożsamości kulturowej społeczeństwa. Jako podsumowanie i dowód na prawdziwość tej tezy niech posłuży cytat z nekrologu opublikowanego przez „Gazetę Lwowską” 22 maja 1897 roku:

We Lwowie rozwinął Mikuli czynność nadzwyczajną, stwarzając poniekąd na nowo zamarłe poprzednio życie muzyczne, budząc świetnym wykonaniem utworów Chopina zamiłowanie do genialnej, natchnionej pieśni polskiej. – Był nie tylko świetnym wykonawcą, ale pojmował posłannictwo muzyki w szerszym stylu, a głównie w kierunku narodowym, któremu też dał wyraz w całym szeregu własnych wielce cennych kompozycji¹⁴.

Bibliografia

Źródła

Album Towarzystwa Muzycznego we Lwowie za rok 1862, wydany nakładem Towarzystwa, Lwów 1862, [https://polona.pl/sets?page=0&size=24&sort=OLDEST&contributorForSearch=Mikuli,%20Karol%20\(1819-1897\).%20Pie%C5%9Bni%20ludu%20polskiego.%20Fortepian%20z%20tekstem%20pod%C5%82](https://polona.pl/sets?page=0&size=24&sort=OLDEST&contributorForSearch=Mikuli,%20Karol%20(1819-1897).%20Pie%C5%9Bni%20ludu%20polskiego.%20Fortepian%20z%20tekstem%20pod%C5%82) (2.03.2024).

„Gazeta Lwowska” 1854, nr 6, 104, 126; 1897, nr 116.

Kolberg O., *Pieśni ludu polskiego*, wydane nakładem wydawcy w Drukarni J. Jaworskiego, Warszawa 1857.

Statuta Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego, wydane nakładem Towarzystwa Muzycznego, Drukarnia Kornela Pillera, Lwów 1872.

Opracowania

Fink K., *Leonia Wildowa – lwowska pianistka, wielbicielka muzyki Chopina* [w:] *Musica Galiciana*, t. XIII, red. G. Oliwa, Rzeszów 2012, s. 136–150.

Mazepa L., *Karol Mikuli – uczeń Fryderyka Chopina* [w:] *Musica Galiciana*, t. XIII, red. G. Oliwa, Rzeszów 2012, s. 26–42.

Nidecka E., *Wielonarodowe aspekty twórczości Karola Mikulego* [w:] *Musica Galiciana*, t. XVII: *Karol Mikuli i jego uczniowie w kontekście rozwoju szkolnictwa muzycznego Galicji (z okazji 200. rocznicy urodzin kompozytora)*, red. G. Oliwa, K. Fink, T. Mazepa, Rzeszów 2021, s. 50–68.

Piekarski M., *Karol Mikuli. Pianista, kompozytor, dyrygent i pedagog, uczeń Fryderyka Chopina, dyrektor Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego i Konserwatorium we Lwowie*, <https://portal-muzykipolskiej.pl/pl/osoba/3243-karol-mikuli/biografia/2-biografia-pelna> (10.02.2024).

Piekarski M., *Karol Mikuli, uczeń Fryderyka Chopina i dyrektor Konserwatorium we Lwowie. W 200. rocznicę urodzin pianisty i kompozytora (1821–2021)*, „Studia Chopinowskie” 2021, t. 8, nr 2, s. 4–21.

Piekarski M., *Pieśni Karola Mikulego w kontekście poetyckiej i muzycznej i muzycznej twórczości romantycznej* [w:] *Musica Galiciana*, t. XVII: *Karol Mikuli i jego uczniowie w kontekście rozwoju szkolnictwa muzycznego Galicji (z okazji 200. rocznicy urodzin kompozytora)*, red. G. Oliwa, K. Fink, T. Mazepa, Rzeszów 2021.

¹⁴ *Karol Mikuli*, „Gazeta Lwowska” 1897, nr 116 (22 V), s. 4.

THE GALICIA-ORIENTED ARTISTIC LEGACY OF KAROL MIKULI

Abstract

Karol Mikuli (1821–1897) – Polish pianist, composer, and educator. He studied piano under Franciszek Kolberg, and after moving to Paris, further honed his musical skills under the guidance of Frédéric Chopin. As the director of the Galician Music Society, he promoted cultural awareness by organizing musical evenings, lectures and concerts. Additionally, he directed the music school affiliated with the Society, which gained the status of a conservatory during his tenure as director. Performing in Lviv, he promoted Chopin's works, continuing his compositional and stylistic ideas. Among his compositions are both virtuosic pieces and genres emblematic of the Romantic era (including *Ballade in B-flat major*, Op. 21, and *Nocturnes*, Op. 19), as well as works inspired by native folklore and national traditions, e.g., *Mazurkas*, *Polonaises* and *Songs of the Polish People*, which are arrangements of selected folk melodies collected by Oskar Kolberg. This article is an attempt to examine the sources of the creation of this cycle and to identify disparities from the original through an analysis of the musical notation based on historical materials.

Keywords: Karol Mikuli, Galician Music Society, *Pieśni ludu polskiego* [*Songs of the Polish People*]