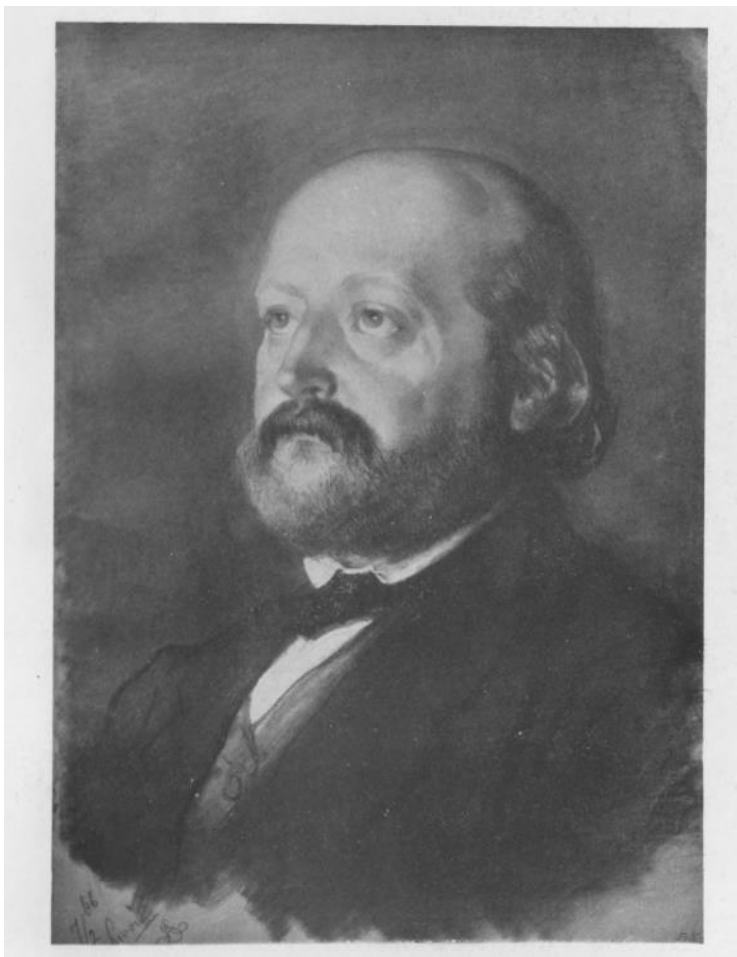


# MUSICA GALICIANA



Artur Grottger, *Portret Karola Mikulego*, rysunek kredką sygn. monogramem „AG”, datowany „7.II.66 we Lwowie”. Źródło: Antoni Potocki, *Grottger*, Lwów 1931.

# MUSICA GALICIANA

**Kultura muzyczna Galicji  
w kontekście stosunków polsko-ukraińskich**

## **TOM XVII**

**Karol Mikuli i jego uczniowie w kontekście  
rozwoju szkolnictwa muzycznego Galicji  
(z okazji 200. rocznicy urodzin kompozytora)**

pod redakcją

**GRZEGORZA OLIWY, KINGI FINK i TERESY MAZEPY**



**WYDAWNICTWO  
UNIWERSYTETU RZESZOWSKIEGO  
RZESZÓW 2021**

Recenzowali

prof. dr hab. MAŁGORZATA WOŹNA-STANKIEWICZ

dr hab. JURIJ CZEKAN, prof. Ukraińskiej Akademii Muzycznej im. Piotra Czajkowskiego w Kijowie

dr hab. GRZEGORZ ZIEZIULA, prof. Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk

Rada Naukowa tomu XVII „Musica Galiciana”

prof. UR dr hab. Mirosław Dymon

prof. dr hab. Luba Kijanowska-Kamińska

prof. dr hab. Grzegorz Oliwa

prof. dr hab. Olga Popowicz

dr Kinga Fink

dr Marzena Lubowiecka

dr Teresa Mazepa

Opracowanie redakcyjne i korekta

BERNADETA LEKACZ

Redakcja techniczna

EWA KUC

Łamanie

TOMASZ TWARDOWSKI

© Copyright by

Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego

Rzeszów 2021

**ISBN 978-83-7996-952-4**

**ISSN 1899-2080**

1916

WYDAWNICTWO UNIWERSYTETU RZESZOWSKIEGO

35-959 Rzeszów, ul. prof. S. Pigoń 6, tel. 17 872 13 69, tel./fax 17 872 14 26

e-mail: [wydaw@ur.edu.pl](mailto:wydaw@ur.edu.pl); <https://wydawnictwo.ur.edu.pl>

wydanie I; format B5; ark. wyd. 17,1; ark. druk. 17,5; zlec. red. 94/2021

---

Druk i oprawa: Drukarnia Uniwersytetu Rzeszowskiego

## SPIS TREŚCI

<b>Kinga Fink, Teresa Mazepa, Wstęp</b> .....	7
---	---

### KAROL MIKULI I JEGO EPOKA

<b>Walentyna Węgrzyn-Klisowska, Przyczynki do biografii Karola Mikulego</b> .....	15
<b>Luba Kijanowska-Kamińska, Działalność i twórczość Karola Mikulego: pomiędzy uniwersalizmem romantycznym a pozytywistycznym</b> .....	25
<b>Wiktor Kamiński, Psychospołeczne i receptywne uwarunkowania twórczości kompozytorskiej Karola Mikulego</b> .....	37
<b>Ewa Nidecka, Wielonarodowe aspekty twórczości Karola Mikulego</b> .....	50
<b>Michał Piekarski, Pieśni Karola Mikulego w kontekście poetyckiej i muzycznej twórczości romantycznej</b> .....	69
<b>Tomasz Baranowski, „Dziady ogromne zrobiły wrażenie na Lwowie...” O sukcesach Stanisława Moniuszki w stolicy Galicji</b> .....	90
<b>Helmut Loos, Leo Kestenberg and the Beethoven myth. Social democratic cultural policy in the 20th century / Leo Kestenberg i mit Beethovena. Socjaldemokratyczna polityka kulturalna w XX wieku</b> .....	100

### KAROL MIKULI I JEGO UCZNIOWIE, NAŚLADOWCY, KONTYNUATORZY

<b>Богдан Сюта, Школа Кароля Мікулі у фортепіанній педагогіці: реконструкція маловідомого / Szkoła Karola Mikulego w pedagogice pianistycznej: rekonstrukcja mało znanych faktów</b> .....	113
<b>Уляна Молчко, Музично-критичні публікації Дениса Січинського на сторінках часопису „Діло” / Krytyczno-muzyczne publikacje Denysa Siczyńskiego na łamach czasopiśma „Dilo”</b> .....	132
<b>Kinga Fink, Z Grabownicy Starzeńskiej do Lwowa. O drodze artystycznej Jana Czubskiego, ucznia Karola Mikulego</b> .....	143
<b>Оксана Фрайт, Українські композитори Галичини першої третини XX століття в амплуа піаністів, концертмейстерів і ансамблістів / Українські композитори Галиції першого тридцятиліття XX століття як піаністи, акомпаніатори і камералисти ...</b> 162	

### MUZYCZY I INSTYTUCJE MUZYCZNE GALICJI

<b>Тетяна Прокопович, Князь Казімеж Любомірський і Галицьке Музичне Товариство: штрихи до біографії / Książę Kazimierz Lubomirski i Galicyjskie Towarzystwo Muzyczne we Lwowie: przyczynki do biografii</b> .....	181
---	-----

<b>Леся Романюк</b> , <i>Освітня діяльність Консерваторії ім. Станіслава Монюшка у Станіславові в контексті полінаціонального культурно-мистецького середовища Галичини / Działalność edukacyjna Konserwatorium im. Stanisława Moniuszki w Stanisławowie w kontekście wieloetnicznego środowiska kulturalno-artystycznego Galicji</i> .....	191
<b>Teresa Mazepa</b> , <i>Z dziejów uczelni muzycznej Anny Niementowskiej we Lwowie</i> .....	204
<b>Якум Норак</b> , <i>Документы і матеріали Товариства Музичного ім. М. Лисенки oraz Wyższego Instytutu Muzycznego w zbiorach muzeum Stanisława Ludkiewicza we Lwowie</i> .....	220
<b>Liubow Nazar</b> , <i>Współpraca polskich i ukraińskich uczestników ruchu Dalcroze'a we Lwowie w dwudziestoleciu międzywojennym</i> .....	235
<b>Ірина Бермес</b> , <i>Роль Богдана П'юрка і Наталі Кулицької у підготовці професійних музичних кадрів Дрогобиччини (30-ті роки XX ст.) / Rola Bohdana Piurki i Natalii Kułyckiej w profesjonalnym przygotowaniu kadry muzycznej ziemi drohobyckiej (lata 30. XX wieku)</i> .....	242

#### MUZYCZNE DZIEDZICTWO GALICJI

<b>Іванна Олійник</b> , <i>Естрадна музика Львова: до пісенної творчості Бонді Весоловського / Muzyka estradowa we Lwowie: o twórczości pieśniarskiej Bohdana (Bondi) Wesołowskiego</i> .....	257
<b>Вероніка Левко</b> , <i>Творчість Богдана Весоловського в культурно-мистецькому просторі України початку XXI століття / Twórczość Bohdana Wesołowskiego w przestrzeni kulturalno-artystycznej Ukrainy początku XXI wieku</i> .....	265
<b>Світлана Заря</b> , <i>Галицькі музичні традиції в сучасних рекламних аудіовізуальних творах / Galicyjskie tradycje muzyczne we współczesnych reklamowych utworach audiowizualnych</i> .....	273

## Kinga Fink, Teresa Mazepa

### WSTĘP

Wybitne jednostki i ich działania kreują i przekształcają przestrzeń społeczno-kulturową swojej epoki, a w dłuższej perspektywie historycznej mogą nawet wpływać na bieg wydarzeń. Ich rola jest niezwykle ważna dla rozwoju społeczeństwa, kultury i sztuki. Nie ulega wątpliwości, że Karol Mikuli, z pochodzenia Ormianin, był postacią ponadprzeciętną, indywidualnością silną, wielostronnie utalentowaną, artystą aktywnym twórczo i zaangażowanym społecznie. Lata jego działalności we Lwowie (1858–1897) stanowiły szczytowy okres w rozwoju kultury muzycznej stolicy Galicji.

Mikuli w ciągu niemal trzech dekad sprawowania funkcji dyrektora Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego i Konserwatorium (1858–1887) przygotował setki różnorodnych gatunkowo koncertów, prezentując jako dyrygent, pianista, kompozytor lub aranżer dzieła różnych epok i stylów, ze szczególnym uwzględnieniem utworów współczesnych jemu polskich twórców. Z jego inicjatywy nastąpiły korzystne zmiany w organizacji Konserwatorium, m.in. powstał nowy kierunek – klasa fortepianu, wprowadzono też kurs pedagogiki muzycznej. Dzięki niemu Lwów stał się ważnym ośrodkiem muzycznym kultywującym tradycje chopinowskie. Będąc uczniem Chopina w Paryżu (w latach 1844–1847) i kontynuatorem jego pedagogiki, przekazywał swoim uczniom najcenniejsze wskazówki dotyczące technicznych i stylistycznych podstaw sztuki pianistycznej, a także uwagi o sposobie wykonania i interpretacji jego dzieł. Metoda nauczania Mikulego przyczyniła się do wykształcenia wielu wspaniałych pianistów, takich jak Maurycy Rosenthal oraz Raul Koczalski, który stał się swego rodzaju spadkobiercą tradycji i stylu gry Chopina. Bezpośrednie świadectwo dotyczące pedagogiki Chopina zawarł Mikuli w opracowanym przez siebie w 1879 roku 17-tomowym wydaniu dzieł Mistrza<sup>1</sup>. Przedmowa dołączona do tego wydania stanowi – zdaniem Jeana-Jaques’a Eigel-

---

<sup>1</sup> *Fr. Chopin's Pianoforte-Werke, revidiert und mit Fingersatzversehen (zum größten Theil nach des Autors Notirungen) von Carl Mikuli*, Leipzig 1879, Fr. Kistner.

dingera – najpełniejsze zachowane źródło o treści nauczania Chopina<sup>2</sup>. W dużej mierze dzięki spuściźnie pedagogicznej pozostawionej przez Mikulego we Lwowie to właśnie w mieście nad Pełtwią odbyły się w 1910 roku pierwsze na ziemiach polskich oficjalne obchody 100. rocznicy urodzin Fryderyka Chopina, które należały wówczas „do najwspanialszych aktów hołdu, jakie Polska złożyła Szopenowi”<sup>3</sup>.

Do refleksji nad życiem i dorobkiem twórczym Karola Mikulego skłania uwypuklona w tytule niniejszej publikacji 200. rocznica jego urodzin. Data urodzin kompozytora pozostaje kwestią sporną ze względu na różnice figurujące w źródłach. Do niedawna data 20 października 1819 roku była powszechnie uznawaną datą narodzin ucznia Chopina. Figuruje ona na tablicy pamiątkowej ku czci artysty wmurowanej w pierwszych dniach listopada 1900 roku w ścianę krużganka Katedry Ormiańskiej pw. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny we Lwowie<sup>4</sup>. Została też utrwalona w wielu dotychczasowych opracowaniach poświęconych Mikulemu. Ta sama data roczna została wyryta na odrestaurowanym dekadę temu nagrobku kompozytora na Cmentarzu Łyczakowskim. Nowym niekwestionowanym ustaleniem faktograficznym jest data urodzenia Mikulego – 22 października 1821 – określona na podstawie wpisu w księdze metrykalnej Kościoła pw. Podwyższenia Krzyża Świętego w Czerniowcach<sup>5</sup>. Data ta znajduje potwierdzenie w nieopublikowanej *Księdze Rodziny Mikulich* przechowywanej w *Archiwum Polskich Ormian* w Warszawie (Teki 1–6)<sup>6</sup>.

Obie funkcjonujące w obiegu naukowym daty stały się okazją do upamiętnienia 200. rocznicy urodzin kompozytora. Zamyśl utrwalenia pamięci o uczniu Chopina zrealizowaliśmy zatem zarówno w formie konferencji (Rzeszów, 18–19 listopada 2019), jak i niniejszej publikacji, będącej jej rezultatem.

Prezentowany 17. tom monograficzny serii „Musica Galiciana”, złożony z prac 20 autorów, został podzielony na cztery części: *Karol Mikuli i jego epoka*, *Karol Mikuli i jego uczniowie, naśladowcy, kontynuatorzy*, *Muzycy i instytucje muzyczne Galicji* oraz *Muzyczne dziedzictwo Galicji*. Część pierwszą otwie-

<sup>2</sup> J.-J. Eigeldinger, *Chopin w oczach swoich uczniów*, Kraków 2000, s. 220.

<sup>3</sup> S. Niewiadomski, *Fryderyk Franciszek Szopen*, Warszawa 1933, s. 30.

<sup>4</sup> M.[ieczysław] S.[ołtys], „Wiadomości Artystyczne” 1900, nr 4–5 (10 XI), s. 33–34; *Pomnik Mikulego Karola*, *ibidem*, s. 45: „Kronika”.

<sup>5</sup> Zob. K. Fink, *Muzyka w życiu i twórczości Kornela Ujejskiego*, Rzeszów 2018, s. 102, przyp. 240.

<sup>6</sup> *Chronik der Familien I. Ritter von Mikuli (ursprünglich Axanian. II. Freiherren von Petrinó. III. Gullmann. IV. Papadopolos von welchen Familien ich bestamme und V. Freiherren von Mustatza, welche Familie durch die gemeinschaftliche Grossmutter Angelika Papdopolos mit mir verwand ist* (Cernăuți, anfangs Jänner 1935). Kwestię dotyczącą daty urodzin Mikulego podejmuje Michał Piekarski, *Kompozytor Karol Mikuli 1821–1897*, <https://portalmuzykipolskiej.pl/pl/osoba/3243-karol-mikuli> (11.11.2021).



ra rozdział Walentyny Węgrzyn-Klisowskiej (Warszawa, Wrocław) wnoszący nowe informacje i uściślenia dotyczące rodowodu Karola Mikulego oraz mniej znane fakty z jego życia i twórczej aktywności. Cztery kolejne teksty poświęcone są wybranym aspektom działalności i twórczości bohatera niniejszego tomu. Luba Kijanowska-Kamińska (Lwów) koncentruje się na problematyce wpływu idei epoki i środowiska na drogę artystyczną i postawę twórczą kompozytora. Wątek ten kontynuuje Wiktor Kamiński (Lwów), który podejmuje próbę określenia wielorakich okoliczności procesu twórczego determinujących cechy i styl twórczości kompozytorskiej Mikulego. W jego zróżnicowanym gatunkowo dorobku twórczym Ewa Nidecka (Rzeszów) poszukuje śladów rezonansu tradycji kulturowych różnych narodów zamieszkujących habsburskie prowincje – Galicję i Bukowinę – gdzie dorastał, kształcił się, a następnie działał artysta. Michał Piekarski (Warszawa) prezentuje wyniki badań przeprowadzonych po raz pierwszy nad kręgiem niemieckojęzycznej twórczości pieśniowej ucznia Chopina. Z kolei Tomasz Baranowski (Warszawa) poświęcił swój tekst lwowskim wątkom w biografii Stanisława Moniuszki oraz roli, jaką w popularyzowaniu dzieł twórcy *Halki* odegrał Mikuli i kierowane przez niego Galicyjskie Towarzystwo Muzyczne. W repertuarze dyrygenckim dyrektora GTM znajdowały się też dzieła symfoniczne zmarłego w 1827 roku Ludwiga van Beethovena. Przemiany wizerunku tego wielkiego klasyka o rysach romantycznego artysty-geniusza w Niemczech w pierwszym trzydziestoleciu XX wieku w kontekście społeczno-politycznej działalności Leo Kestenberga, pianisty, pedagoga i reformatora niemieckiego szkolnictwa muzycznego, omawia Helmut Loos (Lipsk).

Część drugą, poświęconą pedagogicznej aktywności Mikulego i kręgowi jego wychowanków, otwiera tekst Bohdana Siuty (Kijów). Źródłem do podjętej przez autora rekonstrukcji zasad pedagogicznych bohatera publikacji były artystyczne biografie pianistów – Olgi von Janiny, Ludwika Marka i Marii Wiktorii z Bibulowiczów (*primo voto* Jaszek) Sołtysowej – dające chlubne świadectwo jego zgodnej z metodami nauczania Chopina pracy dydaktycznej. Ulana Mołczko (Drohobycz) skupiła się na mało dotychczas rozpoznanej działalności krytyczno-muzycznej Denysa Siczyńskiego, poddając analizie jego wypowiedzi z lat 1895–1909 opublikowane na łamach wydawanego we Lwowie ukraińskiego dziennika „Diło”. Drogą artystyczno-pedagogicznej kariery innego ucznia Mikulego, wywodzącego się z ubogiej rodziny chłopskiej muzyka Jana Czubskiego, podąża Kinga Fink (Rzeszów). Natomiast działalność pianistyczną galicyjskich kompozytorów ukraińskich w pierwszym trzydziestoleciu XX wieku, m.in. Nestora Nyżankińskiego, Stefanii Turkiewicz-Łukijanowicz, Borysa Ku-

dryka, Antina Rudnickiego, Romana Simowicza i Stanisława Ludkiewicza, opisuje Oksana Frajt (Drohobycz).

W części trzeciej niniejszego tomu Tetiana Prokopowycz (Równe), korzystając z XIX-wiecznych źródeł prasowych, przedstawia problematykę związków Kazimierza Lubomirskiego, arystokraty i kompozytora, twórcy popularnych miniatur fortepianowych i pieśni, z lwowskim środowiskiem artystycznym. Kolejne teksty dotyczą wybranych zagadnień historii szkolnictwa muzycznego Lwowa, Stanisławowa, Drohobycza i Borysławia, zwłaszcza w aspekcie instytucjonalnym. Łesia Romaniuk (Iwano-Frankiwsk) na podstawie źródeł archiwalnych nakreśliła organizacyjne ramy funkcjonowania Konserwatorium im. Stanisława Moniuszki w Stanisławowie i dokonała szczegółowej charakterystyki działalności edukacyjnej oraz koncertowej placówki w okresie międzywojennym. Teresa Mazepa (Rzeszów, Lwów) podjęła próbę odtworzenia dziejów Konserwatorium im. K. Szymanowskiego, jednej z najważniejszych uczelni międzywojennego Lwowa, oraz mało znanej biografii artystycznej założycielki tej instytucji, pianistki Anny Niementowskiej. Jakym Horak (Lwów) opisuje zgromadzony w lwowskim muzeum Stanisława Ludkiewicza zasób archiwalny Towarzystwa Muzycznego im. M. Łysenki i Wyższego Instytutu Muzycznego, koncentrując uwagę Czytelnika na charakterystyce najbardziej cennych eksponatów kolekcji z lat 1903–1939 związanej z działalnością instytucji, która odegrała fundamentalną rolę w rozwoju ukraińskiej kultury muzycznej w Galicji. Polskich i ukraińskich propagatorów metody gimnastyki rytmicznej Émile'a Jaques-Dalcroze'a oraz popularyzatorów innych nowatorskich systemów wychowania muzycznego poprzez ruch i taniec we Lwowie w latach międzywojennych przedstawiła Liubow Nazar (Lwów). Podobnemu okresowi w dziejach dawnej Galicji poświęcony jest tekst Iryny Bermes (Drohobycz), która podjęła tematykę życia muzycznego Drohobycza i Borysławia w latach 30. XX wieku widzianą przez pryzmat związków z rejonem drohobyckim artystów i pedagogów Bohdana Piurki i Natalii Kułyckiej.

Autorzy tekstów zamieszczonych w części czwartej wykazują zainteresowanie zagadnieniem upowszechniania muzycznej spuścizny obszaru dawnej Galicji i jej funkcjonowania w przestrzeni kulturowo-społecznej. Dwa korespondujące ze sobą teksty poświęcone są twórczości Bohdana Wesołowskiego, akordeonisty i twórcy ukraińskiej muzyki popularnej, który wspólnie z Iryną Jarosewycz, znaną później jako Irena Anders, występował na scenach międzywojennego Lwowa. Iwanna Olijnik (Kijów) podejmuje próbę wyjaśnienia fenomenu popularności dzieł ukraińskiego kompozytora w latach międzywojennych. Z kolei Weronika Lewko (Kijów) przekonuje o obecności owych kompozycji we współczesnym obiegu kultury. Tom zamyka tekst Switłany Zaria

(Kijów), która przedstawiła przegląd wybranych ukraińskich filmów reklamowych promujących zarówno muzykę ludową terenu Galicji, jak i utwory ukraińskich kompozytorów o galicyjskim rodowodzie oraz współczesnych twórców muzyki rozrywkowej związanych ze Lwowem.

Karol Mikuli należał do wybitnych i najbardziej wpływowych postaci autonomicznego Lwowa, wszak „każdy niemal z tutejszych muzyków, zawodowych, czy amatorów, pierwsze swe wrażenia, jeżeli nie zawdzięcza wprost Mikulemu, to uczniom jego, repertuarowi koncertowemu lub naukowemu – jego wyboru, grze – według jego wskazówek”<sup>7</sup>. Współczesne kompozytorowi pokolenie lwowian postrzegało go jako artystę, który wykreował „swą pracą i entuzjazmem środowisko, oddane muzyce Szopena z uwielbieniem”<sup>8</sup>. Ich życzeniem było, aby „tradycja jego działalności przetrwała wieki”<sup>9</sup>. Mamy nadzieję, że niniejszy tom okaże się przedsięwzięciem przywracającym przynajmniej w części pamięć o lwowskim pianiście i pedagogu, który wywarł znaczący wpływ na rozwój europejskiej pianistyki przełomu XIX i XX wieku, a także stanie się inspiracją do nowych pogłębionych badań nad dziejami wieloetnicznej kultury muzycznej i muzycznego dziedzictwa terenu Galicji.

Kinga Fink  
Teresa Mazepa

---

<sup>7</sup> S. Niewiadomski, *Karol Mikuli. Wspomnienie pośmiertne*, „Dziennik Polski” 1897, nr 151 (1 VI), s. 2.

<sup>8</sup> S. Niewiadomski, *Fryderyk Franciszek Szopen*, Warszawa 1933, s. 29.

<sup>9</sup> Słowa wypowiedziane przez Ernesta Tilla, profesora Uniwersytetu Lwowskiego, wiceprezesa Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego we Lwowie, podczas pogrzebu kompozytora 23 maja 1897 roku. Zob. *Karol Mikuli*, „Biesiada Literacka” 1897, nr 27, s. 5.



# **KAROL MIKULI I JEGO EPOKA**



## Walentyna Węgrzyn-Klisowska

Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w Warszawie, Polska  
Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, Polska

### PRZYCZYNNKI DO BIOGRAFII KAROLA MIKULEGO

Postać i działalność Karola Narcyza Mikulego jest bardzo dobrze znana w literaturze muzykologicznej zarówno polskiej, jak i obcej. Zainteresowanie jego osobą wynika przede wszystkim z faktu, że był on uczniem i asystentem Fryderyka Chopina w Paryżu, poznał więc twórczość, a przede wszystkim metody pedagogiczne wielkiego kompozytora. Zarówno ten fakt, jak i późniejsza owocna działalność pedagogiczna Mikulego przysłoniły znacznie inne obszary jego działalności, a także niektóre wątki biograficzne. Zachowane źródła zawierają różne daty urodzenia wielkiego pianisty, kompozytora i pedagoga. W znanej powszechnie *Encyklopedii muzycznej PWM*, w części biograficznej, widnieje data 20 października 1819 roku<sup>1</sup>. W *Słowniku muzyków polskich* podano tę samą datę<sup>2</sup>, tymczasem w rękopisach pochodzących ze zbiorów Archiwum Polskich Ormian (Rodowód Karola Mikuli) figuruje data 22 października 1821 roku. Ta ostatnia data, potwierdzona także w księgach metrykalnych w Czerniowcach na Bukowinie, jest obecnie obowiązująca. W Czerniowcach kościół katolicki przydzielił jeden ołtarz dla katolików obrządku ormiańskiego. Dopiero 17 lipca 1864 roku powstał komitet budowy kościoła ormiańskiego. Reprezentował on 100 rodzin ormiańskich mieszkających w tym mieście. Jednym z członków 9-osobowego komitetu był najstarszy brat Karola Narcyza, Leon Mikuli urodzony w 1810 roku. W tym samym 1864 roku na poświęcenie rytu greckiego prawosławnego kościoła katedralnego w Czerniowcach skomponowaną przez Karola Mikulego mszę wykonano pod jego dyrekcją.

Jeszcze za życia Mikulego w haśle: Mikuli (Karol) opublikowanym w *Encyklopedii powszechnej* w 1864 roku w Warszawie podano prawidłową datę roczną jego urodzin 1821, a błędnie tylko dzienną jako 20 października<sup>3</sup>. Dzięki tej publikacji możemy określić, dzięki komu usłyszał po raz pierwszy Karol Mikuli utwory Chopina – jeszcze za życia obojga rodziców w salonie

---

<sup>1</sup> W. Pigła, *Mikuli, Miculi Karol Narcyz* [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM, cz. biograficzna*, t. 6: *m*, red. E. Dziębowska, Kraków 2000, s. 263–264.

<sup>2</sup> *Słownik muzyków polskich*, t. 2, red. J. Chomiński, Kraków 1967, s. 35–36.

<sup>3</sup> *Encyklopedia powszechna*, t. 18, Warszawa 1864, s. 588–589.

ich domu w Czerniowcach, gdzie zbierała się na koncertach miejscowa elita towarzyska. Cytuję dosłownie cały fragment z tego hasła autorstwa Cezarego Biernackiego:

Pierwsze początki nauk i muzyki, pobierał w mieście rodzinnem, a usłyszawszy później niektóre z dzieł Chopina wykonane w koncercie danym przez Franciszka Kolberga, biegłego fortepianistę, młody Mikuli pod świeżym wrażeniem, tak dalece zajął się dzieł tych wykonawcą, że na prośbę jego rodzice powierzyli go kierownictwu tegoż Kolberga, który po roku wytrwałej pracy tyle dokazał, że jego uczeń, z wielkim podziwieniem mógł się popisać przed publicznością. W ogóle Kolberg (zmarły około r. 1850 na Podolu, czy w samym Kamieńcu), obudził wielkie w nim zamiłowanie do dzieł Chopina, a Karol marzył tylko o tem, aby zostać mistrza tego uczniem i zupełnie poświęcić się sztuce. I dlatego, mimo studyjów lekarskich do jakich zagnaliła go wola rodziców, a które rozpoczął w Wiedniu r. 1839, nie przestawał w stolicy tej, tyle muzykalnej, pracować nad doskonaleniem się w muzyce. Życzenia jego spełniły się nareszcie; w r. 1844 pojechał do Paryża i tu kształcił się u Chopina w grze na fortepianie, a u Rebera w teorii to jest harmonii i kontrapunkcie.

Bukowina stanowiła przez długi czas ośrodek Gospodarstwa Mołdawskiego, którego stolicą była Suczawa, gdzie od 1400 roku istniała prawosławna metropolia związana z tradycją greckiego prawosławia. W pierwszej połowie XVI wieku Mołdawia została podbita przez Osmanów. W 1687 roku Sobieski przyłączył Czerniowce do Rzeczypospolitej, ale w 1699 roku zostały one zwrócone Gospodarstwu Mołdawskiemu. Rozwijały się tu różne kultury, w tym polska kultura kresowa. W 1715 roku powstało osadnictwo ormiańskie w miejscowości Kutry nad Czeremoszem, a w XVIII wieku rozwinęły się ormiańskie gminy w Suczawie i Czerniowcach. Przełom w dziejach Bukowiny nastąpił w 1775 roku, kiedy na mocy pokoju w Kuczuk Kajnardży większa część Bukowiny przypadła Austrii i została włączona do Galicji (1787–1849), a potem tworzyła osobne księstwo w ramach monarchii. Czerniowce, przez które biegł szlak handlowy, stały się stolicą austriackiej Bukowiny, która została zasiedlona falą wielonarodowej imigracji. Czerniowce przeżyły największy rozkwit za Habsburgów. Nazywano je też „Małym Wiedniem”. Kiedy w marcu 1849 roku Bukowina została odłączona od Galicji i stała się Księstwem Bukowiny, zostały utworzone osobne organy władzy: Prezydium Krajowe, Sejm Krajowy Bukowiny i Wydział Krajowy. Wszystkie ważne instytucje miały swoją siedzibę w Czerniowcach. Czerniowce stały się ważnym miastem z kanalizacją, prądem, brukiem i tramwajami. W październiku 1875 roku został tu otwarty uniwersytet. Przez 27 lat burmistrzem miasta był Polak Antoni Kochanowski.

Zachowany w Archiwum Fundacji Kultury i Dziedzictwa Ormian Polskich „Rodowód Karola Mikuli” zawiera wiele, niestety niepełnych danych biograficznych dotyczących jego przodków. Jego pradziadkiem był Mikołaj Mikuli żonaty z Polką o nazwisku Czapska. Warto tu dodać, że polska rodzina szlachecka Czapskich herbu Leliwa jest dobrze znana w literaturze. Jego synem,



a dziadkiem Karola Narcyza, był Krzysztof urodzony w 1733 roku, żonaty z Katarzyną Jakubowicz, pochodzenia ormiańskiego. Trzeba tu dodać, że nazwisko Jakubowicz nosił znany z literatury kupiec Paschalis, który został nobilitowany przez króla Stanisława Augusta Poniatowskiego na początku lat 90. XVIII wieku. Krzysztof Mikuli miał z żoną Katarzyną siedmioro dzieci, a wśród nich syna Stefana urodzonego w 1777 roku, a zmarłego w roku 1836 roku. Z małżeństwa Stefana Mikulego (1777–1836) z Teresą Gullmann, urodzoną w 1791 roku w Wiedniu, a zmarłą w 1841 roku, urodziło się dziewięcioro dzieci: Ludwik (1810), Wilhelmina (1812), Jakób Maksymilian (1817), Karol Narcyz (22 października 1821), Stefania (1823), Henryk (1824), Antonina (1825), Petronela (1828), Stefan (1832), żonaty z Angeliką Papadopolos, spokrewnioną z rodziną barona von Mustatza. Syn najmłodszego z nich, bratanek Karola Narcyza Mikulego, też o imieniu Stefan, urodzony w 1864 roku, napisał w języku niemieckim kronikę rodziny w roku 1935: *Chronik der Familien I. Ritter (Rycerz) von Mikuli (ursprünglich Axanian). II. Freiherren (baronowie) von Petrino. III. Gullmann. IV. Papadopolos. V. Freiherren (baronowie) von Mustatza*. Jak widać, wywiódł on ród Mikulich od armeńskiego przodka o nazwisku Axanian.

Warto podkreślić, że muzyka w domu Stefana i Teresy Mikulich odgrywała ważną rolę, o czym świadczy nie tylko roczny pobyt w ich domu wirtuoza fortepianu Franciszka Kolberga, ale także zdobyte wykształcenie muzyczne nie tylko przez Karola Narcyza, ale także jego starszego o 4 lata brata Jakóba Maksymiliana, który był również kompozytorem, o czym świadczy egzemplarz walca skomponowanego przez Jacquesa de Mikulego: *Souvenir de Vienne (Wspomnienie z Wiednia)* na skrzypce z akompaniamentem piano-forte i dedykowanego Karolowi (Charles) Weissenbachowi zachowany w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie. Utwór ten wydał ok. 1835 roku P. Piller we Lwowie, gdzie zapewne Jakub mieszkał przez pewien czas razem z żoną pochodzącą ze szlacheckiej rodziny austriackiej o nazwisku Hauer. Oboje z żoną przyjaźnili się zapewne z kompozytorem i kapelmistrzem Antonim Kocipińskim, który od 1835 do 1845 roku był kapelmistrzem austriackiej orkiestry wojskowej na Bukowinie, a potem stał się wydawcą muzycznym i opublikował pierwsze utwory Karola Mikulego. Wyrazem tej przyjaźni z rodziną Mikulich było dedykowanie przez Kocipińskiego żonie Jakuba Maksymiliana, Antoninie de Mikuli z domu de Hauer, *Poloneza i 4 mazurów na piano-forte* wydanych we Lwowie i w Czerniowcach przez Edwarda Winiarza ok. roku 1840.

Dzięki badaniu przez Leona Theodorowicza historii rodów ormiańskich powstała praca *Nieco o heraldyce i rodach Ormian polskich*, którą wydał on własnym nakładem we Lwowie w 1925<sup>4</sup>. W haśle: *Mikuli (Mikul)* podał on, że jest to bukowińska rodzina szlachecka, herbu własnego pochodzenia mołdaw-

<sup>4</sup> L. Theodorowicz, *Nieco o heraldyce i rodach Ormian polskich*, Lwów 1926, s. 13.

skiego, na podstawie indygenatu z 11 października 1811 roku nadanego ojcu Karola Narcyza Mikulego Stefanowi i jego czterem braciom: Jakóbowi, Arytonowi, Mikołajowi i Teodorowi. Starszy brat Karola Narcyza, Jakób Maksymilian, został członkiem Stanów Szlachty Bukowińskiej w 1845 roku.

Z wydanego w Krakowie w roku 1934 herbarza Ludwika Korwina *Ormiańskie rody szlacheckie*<sup>5</sup> wynika, że autor nie respektuje określenia szlachty bukowskińskiej i podaje: Mikuli, h. własnego. Szlachta mołdawska pochodzenia ormiańskiego. Cenne są podane tu dodatkowe informacje o posiadanych przez nich dobrach. Dziedzicem Zakrzewia był Krzysztof, Kajetan – dóbr Grabicz, a Henryk – dóbr Zuryn. Ormianie otrzymywali już dużo wcześniej polskie szlachectwo z rąk królów polskich za zasługi dla Rzeczypospolitej, ale były to zwykle herby polskie, do których ich przyjmowano. Niejednokrotnie chwalono Ormian mieszkających w Polsce za ich patriotyzm, poświęcenie dla kraju, który ich przyjął tak gościnnie. Dopóki mieli oni prawo mieszkania i wyłączność na prowadzenie handlu w miastach, zajmowali się kupiectwem i zdobyli duże majątki. Kiedy takie prawo otrzymali także Żydzi, Ormianie już w ramach mocarstwa Habsburgów zaczęli masowo kupować lub dzierżawić majątki ziemskie na Bukowinie. Cesarz Józef II, chcąc zaskarbić sobie ich względy, umożliwił posiadaczom majątków ziemskich na Bukowinie starania o otrzymanie szlachectwa, ale musieli oni udowodnić swoje wcześniejsze prawa do niego. Z okresu panowania Habsburgów pochodzą herby własne rodzin ormiańskich, o czym wspomina w przytoczonej pracy Theodorowicz. Herby własne otrzymywała głównie szlachta bukowskińska. W cytowanej już encyklopedii z 1864 roku pod hasłem *Mikuli* występuje hasło *Mikulicz*. Jest to prawdopodobnie herb rodziny Mikulich. Cytuję: „Mikulicz (herb polski), w polu czerwonym miesiąc rogami do góry zwrócony, w środku niego krzyż, na wierzchołku krzyża lilija biała. Na hełmie trzy pióra strusie”. Na tej samej stronie jest też wymieniony herb o nazwie: „Mikuliński (herb polski), w polu błękitnym, trzy litery M większe, jedna nad drugą białe lub złote, nad najwyższą w środku krzyż. Nad hełmem i koroną pięć piór strusich”<sup>6</sup>. Jak widać, sprawa ta wymaga dalszych badań, które być może przyniosą rozwiązanie problemu wyglądu herbu rodziny Mikulich.

W niemieckojęzycznym czasopiśmie wydawanym w Bukareszcie spotkaliśmy inną dzienną datę urodzin Karola Narcyza Mikulego: 31 października 1921 roku. Autorem artykułu był Hans Liebhardt, rumuński pisarz i redaktor czasopisma „Neuer Weg. Kunst und Literatur”. W dodatku tygodniowym (Wochenbeilage) nr 287 z 6 lutego 1960 roku ukazał się artykuł: *Zwei Schüler Chopins. Carol Miculi und Karl Filtsch*<sup>7</sup>. Autor podał w nim kilka interesujących danych dotyczących spotkań elity towarzyskiej z Czernowiec w domu Mikulich. Spośród wielu nazwisk wybrał tylko kilka, głównie Rumunów, jego zdaniem naj-

<sup>5</sup> L. Korwin, *Ormiańskie rody szlacheckie*, Kraków 1934, s. 126–127.

<sup>6</sup> *Encyklopedia powszechna...*, s. 589.

<sup>7</sup> H. Liebhardt, *Zwei Schüler Chopins. Carol Miculi und Karl Filtsch*, „Neuer Weg. Kunst und Literatur” [Bukareszt] 1960, no. 287 (26 II), Wochenbeilage.

ważniejszych, związanych z patriotycznym ruchem rumuńskim. Są to: Vasile Alecsandri (1921–1890), mołdawski poeta, dramaturg, polityk i dyplomata, zbieracz rumuńskich pieśni ludowych Iraclie Porumbescu (1823–1896), duchowny prawosławny i pisarz, który ukończył gimnazjum we Lwowie, redaktor pisma „Bucovina” wydawanego w Czerniowcach przez bogatą rodzinę szlachecką, bojarów Hurmuzachi. W późniejszych latach bywał w domu Mikulich także syn Iraclie Porumbescu o imieniu Ciprian (1853–1883), kompozytor po studiach wiedeńskich u Antona Brucknera i Franza Krenna w Konservatorium für Musik und darstellende Kunst. Do ważnych gości rodziny Mikulich zaliczali się członkowie rodziny Hurmuzachi, bracia: Constantin (1811–1869), Eudoxiu (1812–1878), Gheorghe (1817–1882), Alexandru (1823–1871) i Nicolae (1826–1909). Autor wymienił jeszcze spokrewnionego z Mikulimi bojara o nazwisku Mustatza, a innych licznych gości już nie wspomniał z nazwiska. Można tylko przypuszczać, że wśród gości byli także przedstawiciele innych narodów w tym wielonarodowym i wielokulturowym mieście. Warto przypomnieć, że Karol Mikuli jeszcze przed wyjazdem do Paryża wystąpił w salonie domu Mikulich w Czerniowcach w koncercie charytatywnym na rzecz Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego. Koncert odbył się 6 lat po śmierci ojca Karola. Wspomniał o tym w swej pracy Leszek Mazepa, powołując się na notatkę w niemieckojęzycznym czasopiśmie „Leseblätter” (nr 51) z 30 kwietnia 1842 roku<sup>8</sup>.

Hans Liebhardt zacytował także opinię redaktora pisma „Tribuna”, George’a Merisescu, który w swym artykule podkreślił, że na zainteresowanie kompozytorskie Mikulego folklorem rumuńskim miał wpływ Chopin zainteresowany folklorem polskim i że nie ma w twórczości Mikulego żadnych innych stylizacyjnych wpływów chopinowskich. Natomiast podkreślił, że jako wykonawca i pedagog stał się Mikuli jednym z najważniejszych przekazników tradycji wykonawczych utworów wielkiego mistrza. Zdanie to podzielali współcześni Mikulemu znawcy i krytycy, co spowodowało podjęcie się przez niego opracowania wszystkich dzieł Chopina wydanych w 1879 roku przez F. Kistnera w Lipsku w 17 tomach. Trzeba tu podkreślić na marginesie, że Mikuli nie tylko opracował rumuńskie melodie na fortepian, ale także polskie i ormiańskie. Patriotyczne uczucia względem Polski dokumentował m.in. dedykacjami na utworach skomponowanych z okazji wielkich narodowych rocznic.

Nieliczne zachowane źródła dotyczą mniej znanych faktów z życia Mikulego i są dopełnieniem jego szerokiej działalności i licznych znajomości. Z czasu pobytu kompozytora w Wiedniu w latach 1839–1844, a następnie w Paryżu w latach 1844–1847 pochodzą wzmianki o jego działalności koncertowej i organizacyjnej. Wtedy to, jak wiadomo, Mikuli zawarł znajomości z wielkimi kompozytorami i artystami tego czasu: Alfredem de Mussetem, Heinrichem Heinem, George Sand i Franciszkiem Lisztem, z którym się zaprzyjaźnił. Liczne

---

<sup>8</sup> L. Mazepa, *Karol Mikuli – uczeń Fryderyka Chopina* [w:] *Musica Galiciana*, t. 13, red. G. Oliwa, Rzeszów 2012, s. 30.

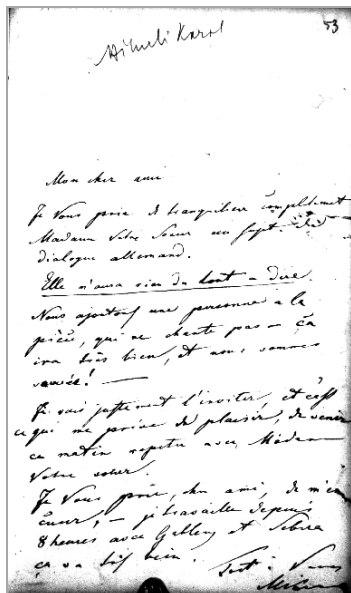
znajomości z wielkimi artystami tej epoki w przypadku działalności Mikulego nie mogą budzić zdziwienia z wieku względów. Nawet wielcy pisarze, poeci i malarze posiadali wtedy gruntowne wykształcenie muzyczne, mogli więc uczestniczyć w koncertach domowych w salonach w ramach tzw. wieczornic. Mniej więcej z lat 40. XIX stulecia pochodzą dwa listy Karola Mikulego pisane do jego przyjaciela, słynnego rzeźbiarza Cypriana Godebskiego (1835–1909). Niestety listy nie są datowane i możemy tylko przypuszczać, że powstały w czasie pobytu Mikulego w Paryżu. Wskazują na to dwie cechy: listy pisane są w języku francuskim a w listach Mikuli wymienia jedną z francuskich uczestniczek planowanego koncertu kameralnego. Listy te, nieznane w literaturze, zachowały się w zbiorach rękopiśmiennych Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu<sup>9</sup>.

List pierwszy cytujemy w całości w przekładzie Jolanty Małeckiej Juchymiuk:

Mój drogi Przyjacielu,

Proszę aby Pan uspokoił Pańską siostrę w sprawie wykonania niemieckiego dialogu. Nie będzie miała wiele do nauczenia. Dorzucimy jeszcze jedną osobę do tego utworu, taką która nie śpiewa. Wtedy będziemy uratowani. Chciałbym ją usłyszeć, ale jestem pozbawiony tej przyjemności, proszę aby mi Pan wybaczył bo pracuję od 8 rano z Gabler i Sebiną a wszystko nam idzie dobrze.

Oddany Panu Karol Mikuli



Ryc. 1. List Karola Mikulego do Cypriana Godebskiego

Źródło: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Dział Rękopisów, Rkp. 6260.

<sup>9</sup> Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Dział Rękopisów, Rkp. 6260.

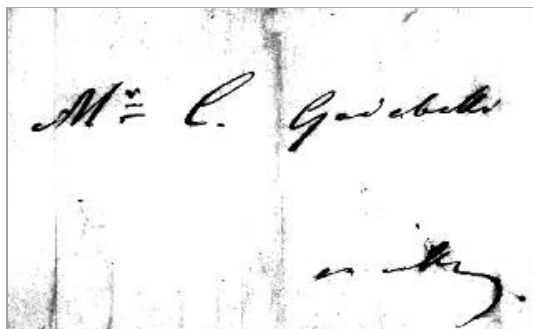
## List drugi:

Mój drogi Kuku,

Padam Panu do nóżek i proszę aby Pan przybył dzisiaj do naszej wieczornicy aby zagrać kwartet ze Starzewskim i jedną z moich pieśni z Lange. Będzie Pan w dobrym towarzystwie. Kilka Pań wykona recytację, która będzie harmonizować z resztą. Mój drogi Kuku wystarczy Ci jedna strona jeśli chcesz.

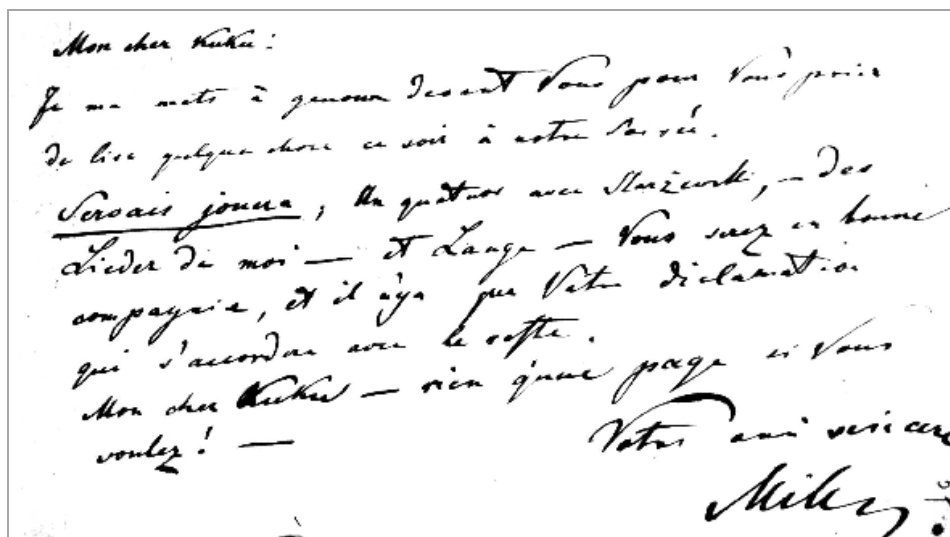
Pański Przyjaciel serdecznie oddany

Karol Mikuli


 A photograph of a handwritten signature in black ink on aged paper. The signature reads "M. C. Godebski" in a cursive script. Below the name, there is a smaller, less legible signature that appears to be "Mikuli".

Ryc. 2. List Karola Mikulego do Cypriana Godebskiego

Źródło: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Dział Rękopisów, Rkp. 6260.


 A photograph of a handwritten letter in French. The text is written in a cursive script on aged paper. The letter begins with "Mon cher Kuku:" and discusses musical arrangements and a quartet. The signature at the bottom right is "Mikuli".
 

Mon cher Kuku:

Je me mets à genoux devant vous pour vous prier  
de lire quelque chose ce soir à notre soirée.

Serois jonne, la quatuor avec Starzewski, — Des  
Lieder de moi — et Lange — vous savez en bonne  
compagnie, et il y a que votre déclaration  
qui s'accorde avec le reste.

Mon cher Kuku — rien qu'une page si vous  
voulez! —

Votre ami sincère  
Mikuli.

Ryc. 3. List Karola Mikulego do Cypriana Godebskiego

Źródło: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Dział Rękopisów, Rkp. 6260.

Godebski, rzeźbiarz, posiadał wykształcenie muzyczne. Jego pierwsza żona Zofia była córką słynnego francuskiego wiolonczelisty Adriena-François Servaisa. Godebski prowadził ponadto dwa renomowane salony artystyczne w Paryżu i Warszawie. Zachowane listy Mikulego są świadectwem czynnego uczestnictwa Godebskiego w planowanych koncertach na fortepianie. Na razie nie udało się zidentyfikować dwóch osób występujących w drugim liście. Być może jedną z nich jest późniejszy jego uczeń Samuel Lange.

Kiedy wybuchła w Paryżu lutowa rewolucja w 1848 roku, Mikuli powrócił do Czernowiec i oprócz zajęcia się działalnością kompozytorską i pedagogiczną podjął ożywioną działalność koncertową przez 10 lat aż do roku 1858. Oprócz udziału w koncertach na miejscu odbył wiele podróży. Dawał koncerty m.in. w Jassach, Bukareszcie, Kijowie i Kiszyniowie. W tym czasie wydawał też wiele swoich utworów w wielu europejskich wydawnictwach. Kiedy pod wpływem przyjaciół zajął się zbieraniem i opracowaniem rumuńskich melodii ludowych, otrzymał propozycję objęcia kierownictwa Konserwatorium w Bukareszcie, ale w tym samym czasie został powołany przez namiestnika Galicji, hr. Agenora Gołuchowskiego, na podobne stanowisko dyrektora artystycznego i profesora Konserwatorium Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego we Lwowie. Ożywiona działalność kompozytorska, edytorska, wykonawcza i pedagogiczna nadszarpięła zdrowie Mikulego, co zmusiło go do rezygnacji ze stanowiska dyrektora Konserwatorium po wielu latach pracy. Wraz z poślubioną w 1874 roku była swoją uczennicą Stefanią Kluczenko (1850–1923) założył prywatną szkołę muzyczną. Z tego związku mieli dwóch synów i żyli szczęśliwie aż do śmierci Karola 21 maja 1897 roku.

Pierworodny syn Fryderyk (25 lipca 1876) po studiach prawniczych został notariuszem w Husiatynie. Ożenił się z Haliną von Czachowską. Natomiast drugi syn, Henryk (3 lutego 1879), prawdopodobnie po studiach politechnicznych, żonaty z Zofią Skublicką, urodzoną w 1886 roku, został przemysłowcem w przemyśle naftowym.

Działalność Karola Narcyza Mikulego została także doceniona przez cesarza Franciszka Józefa, który w czasie pobytu we Lwowie we wrześniu 1880 roku odznaczył go Krzyżem Rycerskim (Ritterkreuz).

Bogata twórczość Mikulego jest na nowo odkrywana przez pianistów. Niestety dostępne są obecnie głównie utwory wydane drukiem, bowiem jak napisał bratanek kompozytora, wiele jego rękopisów przechowywanych przez rodzinę Flondor w miejscowości Storoinet uległo zniszczeniu w pożarze w 1917 roku, kiedy wojska rosyjskie, wycofując się, weszły na Bukowinę. Podanie przez nas szczegółów biograficznych dotyczących pochodzenia kompozytora zostało wyjaśnione w dużym stopniu. Wśród przodków po mieczu byli Ormianie, a po kądzieli była także jedna Polka i jedna Niemka, co nie przeszkodziło w niczym poczuciu przynależności Mikulego do kultury polskiej.

Liczne opisy biograficzne dotyczące Mikulego pojawiły się po jego śmierci w 1897 roku. Są to m.in. artykuły Mariana Michała Biernackiego („Echo Muzyczne i Teatralne”), Aleksandra Polińskiego („Kłosa”), *Wspomnienie Stanisława Niewiadomskiego* („Dziennik Polski”). Na ogół podkreślano jego ogromne zasługi w zakresie edukacji muzycznej, a w tej liczbie popularyzacji dzieł Chopina (wprowadzenie metod nauczania na fortepianie oraz działalność edytorska). Dopiero w naszych czasach można zaobserwować rosnące zainteresowanie pianistów jego utworami, które brzmią nadal świeżo i oryginalnie, świadcząc o jego talencie kompozytorskim.

## Bibliografia

### Źródła archiwalne

#### Zakład Narodowy im. Ossolińskich

Rkp. 6260, listy Karola Mikulego do Cypriana Godebskiego.

### Opracowania

*Encyklopedia powszechna*, t. 18, Warszawa 1864.

Korwin L., *Ormiańskie rody szlacheckie*, Kraków 1934.

Liebhardt H., *Zwei Schüler Chopins. Carol Miculi und Karl Filtsch*, „Neuer Weg. Kunst und Literatur” [Bukareszt] 1960, no. 287 (26 II), Wochenbeilage.

Mazepa L., *Karol Mikuli – uczeń Fryderyka Chopina* [w:] *Musica Galiciana*, t. 13, red. G. Oliwa, Rzeszów 2012, s. 26–42.

Figła W., *Mikuli, Miculi Karol Narcyz* [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, cz. biograficzna, t. 6: *m*, red. E. Dziębowska, Kraków 2000.

*Słownik muzyków polskich*, t. 2, red. J.M. Chomiński, Kraków 1967.

Theodorowicz L., *Nieco o heraldyce i rodach Ormian polskich*, Lwów 1926.

## KAROL MIKULI. CONTRIBUTIONS TO BIOGRAPHY

### Abstract

The figure and work of Karol Narcyz Mikuli have been well described in musicological literature, both in Polish and foreign one. The interest in him results above all from the fact that he was a student of Frédéric Chopin in Paris, and so he knew the great composer's works and teaching methods. That fact and Mikuli's subsequent fruitful teaching activity greatly obscured the other areas of his artistic activities and some of his biographical aspects.

The popular *Encyklopedia muzyczna PWM* (PWM Encyclopaedia of Music), Biographical Part, Vol. 6 – “M”, gives the date of his birth as 20 October 1819. The “Dictionary of Polish Musicians” has the same date, while the manuscripts in the collection of the Archive of Polish Armenians (the Lineage of Karol Mikuli) give the date as 22 October 1821. The latter date, confirmed in the Register of Births at Czerniowce in the Bukovina region, is currently accepted as the valid one. When Mikuli was still alive, the entry “Mikuli (Karol)” in *Encyklopedia powszechna*

(Universal Encyclopaedia) published in Warsaw in 1864 included the correct year of his birth (1821), while the day was wrong (20 October). Because of the publication, we can determine thanks to whom Karol Mikuli heard Chopin's pieces when both of his parents were still alive, in the living room of their house at Czerniowce, where the local social elite would meet to listen to concerts. The "Lineage of Karol Mikuli" preserved in the collection of the Archive of the Foundation of Culture and Heritage of Polish Armenians contains a large amount of biographical data regarding his ancestors; unfortunately, the data are not complete.

The few remaining sources include some less known facts from Mikuli's life and shed some light on his activities and the many people he knew. There is some information relating to the composer's concerts and organisational activities during his stay in Vienna in the years 1839–1844, and subsequently in Paris in the years 1844–1847. We know that it was then that Mikuli met some great composers and artists of the time: Alfred de Musset, Heinrich Heine, George Sand and Franz Liszt, whom he befriended. Because of Mikuli's scope of activities, it is no wonder that he knew many of the most eminent artists of the epoch.

From more or less the 1840s come two letters written by Karol Mikuli to his friend, famous sculptor Cyprian Godebski (1835–1909). Unfortunately, the letters are not dated and we can only speculate that they were written when Mikuli was living in Paris. This is indicated by two aspects: the letters are in French and they mention one of the French female participants of a scheduled concert of chamber music. The letters, which are not mentioned in the literature on the subject, have survived in the manuscript section of the Ossolineum Library in Wrocław.

Karol Mikuli's rich output is now being rediscovered by pianists. Unfortunately, what is mainly available now are the pieces that were published in print, because – as explained by the composer's nephew – many of his manuscripts kept by the Flondor family at Storoinet were damaged in a fire in 1917, when during its withdrawal, the Russian army entered the Bukovina region.

The composer's biographical details presented here have been explained to a large extent. Among Karol Mikuli's ancestors on the paternal side were Armenians, and on the maternal side – one Polish woman and one German woman, which did not prevent the composer from feeling part of Polish culture.

**Keywords:** Karol Mikuli, biography, letters



**Luba Kijanowska-Kamińska**

Lwowska Narodowa Akademia Muzyczna im. Mykoły Łysenki, Ukraina

## **DZIAŁALNOŚĆ I TWÓRCZOŚĆ KAROLA MIKULEGO: POMIĘDZY UNIWERSALIZMEM ROMANTYCZNYM A POZYTYWISTYCZNYM**

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

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

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

w romantycznej konstrukcji osobowości twórczej leżało przeświadczenie, że artysta jest indywidualnością posiadającą możliwości realizacji wszystkich potencjalnych uzdolnień i predyspozycji człowieka w takim stopniu, w jakim nie jest to dane żadnej innej jednostce. W literaturze romantycznej można zaobserwować pojawienie się, albo upowszechnienie wszystkich koncepcji roli artysty: jako demiurga, proroka, kapłana itd., którym towarzyszyły różne mity w postaci idei indywidualności i odmienności, idei wolności artystycznej, której wszelkie ograniczenia mogą być lekceważone, idei powołania twórczego, a więc przekonanie, że zdolności są przymiotami niewytłumaczalnymi, będąc raczej darem natury, idei opozycji artysty i społeczeństwa oraz tendencji do teatralizacji życia osobistego artysty<sup>1</sup>.

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

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

<sup>1</sup> A. Makowiecki, *Młodopolski portret artysty*, Warszawa 1971, s. 20–21.

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

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

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

Pozytywizm i naturalizm były z założenia antypoetyckie i antyirracjonalne. Artysta (poeta, pisarz czy malarz) nie czerpał tutaj natchnienia w rzekomym kontakcie z zaświatami czy z tajemniczych pokładów własnej psychiki, lecz raczej z obserwacji świata realnego. Nie irracjonalne moce twórcze, lecz analityczne rozważania wraz z umiejętnością przewidywania skutków były uznawane za właściwe postawy kreacyjne<sup>3</sup>.

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

Artysta był więc takim samym obywatelem, jak inni – mając, owszem, swoje prawa, ale też, może przede wszystkim, wyraźnie wyznaczone obowiązki. Roszczeń do przywilejów z tytułu bycia artystą tutaj nie akceptowano. Kryterium wyznaczającym zaś pozycję poszczególnych artystów miało być to, czy dzieło, które artysta stwarza, przyczynia się do podniesienia sumy ogólnego „dobra” i „szczęścia” ludzkiego<sup>4</sup>.

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

<sup>3</sup> M. Golka, *Socjologia artysty nowożytnego*, Poznań 2012, s. 44.

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

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 34.

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

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

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

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

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

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

<sup>9</sup> *Ibidem*.

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

Nie roszcząc sobie praw do wyższego w muzyce talentu, atoli zachęcony łaskawym, a może zbyt pobłażliwym przyjęciem, jakie moje pierwsze ogłoszone próbki muzyczne dla siebie zjednać potrafiły, ośmieliłem się, ile mi jakkolwiek mój talent pozwala, do pomnożenia repertorióm śpiewów krajowych<sup>10</sup>.

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

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

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

---

<sup>10</sup> S. Moniuszko, *Śpiewnik domowy*, <https://encyklopedia.pwn.pl/materiały-dodatkowe/hasło/Moniuszko-Stanisław-Śpiewnik-domowy;4670540.html> (29.10.2019).

<sup>11</sup> *Ibidem*.

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

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

uwielbiał swego mistrza z młodzieńczą żarliwością i z tego entuzjazmu nic nie stracił w późniejszym wieku. Dla Mikulego był Chopin najwyższym prawem w muzyce w ogóle. Początkiem jej był dla niego Bach, potem następował Mozart, a szczyt muzyki oznaczał Chopin<sup>12</sup>.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>14</sup> Л. Мазепа, *Кароль Мікулі – професор і директор консерваторії Галицького музичного товариства у Львові* [w:] *idem, Сторінки музичного минулого Львова. З неопублікованого*, Львів 2001, s. 70.

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

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

We Lwowie rozwinął Mikuli czynność nadzwyczajną, stwarzając poniekąd na nowo zamarłe poprzednio życie muzyczne, budząc świetnym wykonaniem utworów Chopina zamilowanie do genialnej, natchnionej pieśni polskiej. Był nie tylko świetnym wykonawcą, ale pojmował postan-  
nictwo muzyki w szerszym stylu, a głównie w kierunku narodowym [podkreślenie moje – przyp. L.K.K.], któremu też dał wyraz w całym szeregu własnych wielce cennych kompozycji. Tak też kształcił swych uczniów i uczennice, których nieprzeliczone szeregi w ciągu trzydziestoletniej działalności na stanowisku dyrektora Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego wprowadził w krainę sztuki<sup>15</sup>.

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

W 1887 roku Mikuli ustąpił z funkcji dyrektora Konserwatorium – częściowo zmuszony do tego szykanami w prasie lwowskiej. Nie zaprzestał jednak działalności profesjonalnej i założył wraz z żoną własną prywatną szkołę muzyczną – Koncesjonowaną Szkołę Muzyczną Karola Mikulego we Lwowie – gdzie uczyli się tak świetni pianiści, jak Raul Koczalski i Mieczysław Horszowski (w 1897 roku, kiedy zmarł Mikuli, Koczalski miał tylko 12 lat, a Horszowski – 5 lat). Mazepa wymienia ok. 500 uczniów Mikulego w ciągu kilku dziesięcioleci jego pracy<sup>17</sup>. Wielu jego uczniów-pianistów zdobyło sławę światową, jak np. Aleksander Michałowski, Stanisław Niewiadomski, Maurycy Rosenthal, wspomniani wcześniej Koczalski i Horszowski. Lecz nie tylko słynni pianiści wyszli ze szkoły Mikulego. W dziejach kultury polskiej i ukraińskiej zapisały się imiona kompozytora i dyrygenta Mieczysława Sołtysa, kompozytora i krytyka muzycznego Stanisława Niewiadomskiego, kompozytora i dyrygenta Denysa Siczyńskiego, pianistki i pisarki Heleny Windakowiczowej-Rogalskiej, wybitnego pedagoga Joanny Laureckiej, fundatorki i właścicielki unikatowego przedwojennego muzeum Chopina we Lwowie Kornelii Parnas-Loewenherz oraz śpiewaczki i pedagoga Zofii Kozłowskiej i wielu innych.

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

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

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



W związku z tym warto podkreślić, że lista jego uczniów potwierdza, że faktycznie „założenia etyki dyskursu dadzą się urzeczywistnić w odpowiedniej przestrzeni i klimacie, jaki oferuje edukacja: wyedukowane moralnie osoby przenoszą ją do rzeczywistości społecznej”. I tak właśnie rzecz miała się ze „szkołą Mikulego”, bo biografie uczniów tego Mistrza, o których wspomina w cytowanym artykule *Uczniowie Karola Mikulego* Mazepa, potwierdzają, że „kierunek etyczny”, czyli to, co zgodnie z metodą konstancką określane jest jako „pozostawienie uczniom prawa wyboru drogi życiowej i profesjonalnej”, (wyklucza wszelkie autorytatywne, fundamentalne, nieomyłne i opatrzone absolutnym roszczeniem ważnościowym wypowiedzi, w tym merytoryczne wypowiedzi pedagoga, który z uwagi na swą przewagę jako ekspert i autorytet zniweczyłby zasadę równości szans w dyskursie, zostawia swobodę wyboru dla ucznia), miał nie mniejsze znaczenie w infrastrukturze kulturowej Polski i świata niż kształcenie artystów światowej sławy. Jako przykład mogą służyć bogate biografie kilku uczniów Mikulego, jak Jarosław Zieliński<sup>18</sup>, Joanna Laurecka<sup>19</sup>, Kornelia Parnas-Loewenherz<sup>20</sup>.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

## Bibliografia

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

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

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

#### Abstract

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

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

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

**Wiktor Kamiński**

Lwowska Narodowa Akademia Muzyczna im. Mykoły Łysenki, Ukraina

## **PSYCHOSPOŁECZNE I RECEPTYWNE UWARUNKOWANIA TWÓRCZOŚCI KOMPOZYTORSKIEJ KAROLA MIKULEGO**

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

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

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

stanowiącego ogólny zasób stosowanych środków. W ujęciu Adlera tak rozumiany styl epoki nabiera jednak cech samoistnego bytu, rozwijającego się na podobieństwo żywego organizmu według obiektywnych praw wzrastania, osiągnięcia szczytu i zamierania<sup>1</sup>.

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

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

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

2. Jakie są epigenetyczne okoliczności kształtowania zdolności muzycznych kompozytora?

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

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

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

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

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

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

ścicielem dobrze prosperującego domu handlowego w Czerniowcach. Mikulowie wchodził w związki rodzinne z przedstawicielami znanych rodów, zwłaszcza związanych z Bukowiną rodzin polskich Ormian (m.in. Kaprich, Romaszkanów, Petrowiczów, Aywasów, Warteresiewiczów). Jakub baron Romaszkan żonaty był z córką Antoniny Mikuli. Żoną Mikulego była także Franciszka Wazłówna, kuzynka arcybiskupa Józefa Teodorowicza<sup>2</sup>.

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

Pomieszczenia na koncert zostały udostępnione bezpłatnie przez Ludwiga Mikulego, zarządcę majątku Stefana Mikulego [...] nazwisko Mikuli można znaleźć na tej samej stronie [chodzi o ogłoszenie o koncercie charytatywnym w Czerniowcach – przyp. W.K.]<sup>3</sup> w związku z ogłoszeniem charytatywnego koncertu zorganizowanego przez hrabiego Stażeńkiego w Tarnopolu, z którego połowa była przeznaczona na GMT<sup>4</sup>.

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

Analizując tzw. *życiotwórczość*<sup>5</sup> osobowości Mikulego, dochodzimy do wniosku, że skutecznie zrealizował on swój osobisty potencjał zdolności do pracy, do dynamicznego działania z entuzjazmem. Jego typ osobowości – złożony i sądząc na podstawie wspomnień uczniów i kolegów oraz badań nad jego spuścizną – wykazuje takie cechy, jak energiczność, rezolucyjność, niewiarygodna wprost pracowitość, pragmatyzm, perfekcjonizm, inteligencja, ale również wysoki poziom empatii, zdolność do poświęcenia się (co można zauważyć w jego wyjątkowej adoracji swego nauczyciela Chopina i zachowaniu tych uczuć przez całe życie). Według klasyfikacji Carla Gustava Junga Mikuli był raczej ekstra-

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

<sup>3</sup> „Mnemosyne” 1840, nr 30 (14 IV).

<sup>4</sup> Cyt. za: Т. Мазепа, *Соціокультурний феномен європейських музичних товариств ХІХ – початку ХХ століть на прикладі Галицького Музичного Товариства*. Монографія, Львів 2017, s. 78.

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

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

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

Miałem szczęście znać bliżej Szopena<sup>6</sup>; patrząc na Mikulego staje mi Szopen przed oczyma.; To samo natchnienie w twarzy, ta sama okrągła, choć nieco żywsza łagodność w ruchach, ta sama prostota i skromność, cechujące zawsze wielkiego mistrza. Mamże mówić o zasługach Mikulego dla naszego kraju? O jego grze niezrównanej? O jego kompozycjach równie genialnych jak dzieła Szopena, a z których tylko mała część jest znana dotąd publiczności?... Niezmordowany, gorączkowo-czynny, zawsze natchniony, zawsze otoczony rojami tonów – Mikuli żałuje, że doba ma tylko dwadzieścia cztery godzin, że nie może siebie samego rozzerwać na więcej części. Pod jego dyktando wykonuje Towarzystwo dzieła, którym bez pomocy i natchnienia Mikulego nigdyby nie podołało<sup>7</sup>.

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

Śpiewające i nieśpiewające panie żądają wizyt proszących i dziękczynnych; Mikuli nie ma czasu – więc gniewają się. Małomiejskie arystokratki nie chcą łączyć swoich głosów do chóru, w którym ma także wystąpić jakaś sukienka perkalikowa; Mikuli mówi, że kiedy sztuka woła, ma ucichnąć próżność – więc gniewają się. Na próbach, dajmy na to jakiś wysoki urzędnik, n.p. konsyljarz-amator, gubi takt lub psuje charakter wykonywującej się kompozycji; dyrektor prosi, każe powtarzać, w końcu zniecierpliwi się; przedkładają więc dyrektorowi, że to przecież: Pan Konsyljarz! – Mikuli woła: U mnie ten konsyljarz, co dobrze gra! – gniewają się<sup>8</sup>.

O bardzo emocjonalnym i spontanicznym charakterze Mikulego świadczy jego stosunek do pamięci o Chopinie, którego dotyczy anegdotalne zdarzenie opowiedziane przez jego ucznia Stanisława Niewiadomskiego: Mikuli niemal padł kiedyś do stóp nieznanego fryzjera tylko dlatego, że wyglądał jak Chopin<sup>9</sup>.

<sup>6</sup> W cytatach została zachowana pisownia oryginału.

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

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 238.

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



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

F. Pauer, K. Koenig, F. Zwoniczek, J. Kaufman, odznaczali się wysokim poziomem umiejętności wykonawczych i pedagogicznych. Nie tylko uczyli młodzież, ale także brali czynny udział w krzewieniu muzyki domowej. W latach 30. XIX wieku w domu barona E. Gormuzakiego lekcje muzyki z dziećmi prowadziła siostra słynnego francuskiego pisarza Viktora Hugo – Madame de Guye. Do najaktywniejszych wówczas animatorów życia muzycznego Czerniowców należał Karl Umlauf – bliski przyjaciel i wykonawca pieśni F. Schuberta. W domu Umlaufa grano nie tylko muzykę wokalną i instrumentalną, ale również urządzano koncertowe wykonanie popularnych oper klasycznych<sup>10</sup>.

U kogo w tym mieście pobierał naukę muzyki młodociany Mikuli? Leszek Mazepa podaje, że początkowe lekcje gry na fortepianie Mikuli pobierał prawdopodobnie u wiedeńskiego profesora Greinera (Greynera), w ogóle pierwszego nauczyciela tego instrumentu w Czerniowcach, który przybył tu w 1830 roku<sup>11</sup>. W tym samym czasie, tj. „w końcu lat trzydziestych [Mikuli – przyp. W.K.] poznał też po raz pierwszy utwory F. Chopina dzięki występującemu w Czerniowcach pianiście Kolbergowi i był na tyle przygotowany pianistycznie, by móc je odtworzyć (do tego z pamięci)”<sup>12</sup>.

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

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

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

<sup>12</sup> *Ibidem*.

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

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

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

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

Jeżeli porównamy szybkość wzrostu ludności z wzrostem wydatków, zobaczymy, że potrzeby cywilizacyjne Lwowa, których wyrazem jest wzrost dochodów i wydatków, nie wzrastały w tym samym stosunku, co jego ludność, lecz w stosunku nadzwyczajnie przyśpieszonym. Jest to objaw zupełnie normalny dla wzrostu wielkich miast, których wydatki wzrastają w miarę wzrostu potrzeb cywilizacyjnych ludności. I w budżecie miasta Lwowa zmniejszały się stale wydatki na administrację na korzyść potrzeb cywilizacyjnych, w pierwszym rzędzie na oświatę i sztukę<sup>13</sup>.

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

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

ostatnie z pytań, które powyżej postawiłem. Wszystkie imponujące osiągnięcia artysty na tym stanowisku zostały szczegółowo podsumowane przez prof. Leszka Mazepę w wielu artykułach<sup>14</sup>. W niniejszym artykule skupię się tylko na tych okolicznościach, które miały konkretny wpływ na twórczość kompozytora.

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

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

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

---

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

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

Bliższe kontakty Mikulego z niemieckim i francuskim środowiskiem artystycznym przejawiały się nie tylko w doborze odpowiednich tekstów Johanna W. Goethego, Hoffmanna von Fallerslebena do pieśni, lecz też w przyswojeniu zasad stylistycznych pieśni niemieckich romantyków, zwłaszcza Schuberta i Schumanna. Wpływy niemieckiego romantyzmu muzycznego zauważalne są w takich utworach, jak kantata *Die Reue* op. 30 (*Die Nacht war Schwarz*) na baryton, dwoje skrzypiec, altówkę, wiolonczelę i kontrabas (Lipsk 1880) zdedykowana Brahmsowi oraz *Zwei Duette* op. 28 na sopran i tenor z towarzyszeniem fortepianu do wierszy von Fallerslebena (1880)<sup>15</sup>. Głębsze zainteresowanie Karola tradycją niemiecką związane było również z jego predyspozycją genetyczną: Niemką była jego matka Maria Teresa Gullmann<sup>16</sup>. W tym aspekcie należy zwrócić uwagę, że chociaż sam Mikuli był wyznania ormiańskokatolickiego, jego pamiątkowa tablica umieszczona została na Katedrze Ormiańskiej we Lwowie, to w jego spuściźnie brak utworów nawiązujących do tradycji muzyki ormiańskiej. Wy tłumaczyć to można tym, że nie miał okazji poznać muzyki narodu, do którego należał jego ojciec wychowany w środowisku naturalnym.

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

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

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

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

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

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

Lwów czy Czerniowce), ale także w małych miejscowościach. Oczywiście większość z takich ośrodków potrzebowała „własnego” kompozytora, który dostosowałby się do ich poziomu i potrzeb artystycznych. To samo dotyczy rosnącego poziomu edukacji muzycznej, która od kilku stuleci przejawia stałą tendencję do profesjonalizacji i zapewniania wyższego poziomu kultury muzycznej<sup>17</sup>.

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

Mikuli, kontynuator w swych utworach fortepianowych chopinowskiej tradycji narodowej, tworzył muzykę na bazie środków, które na miarę swoich możliwości potrafił przyswoić ze szkoły romantyków. W muzyce *Hymnu* nie podtrzymał właściwości formalnych wiersza Bełzy. Stworzył układ będący na pograniczu formy repryzowej i przekomponowanej, w którym przejawia się dążenie do rozluźnienia klasycznych zasad konstrukcji, i operuje frazami różnej długości i gęstości rytmicznej, nie przestrzega odpowiedniości cesur tekstu i przebiegu harmonii. Ekspresję wyrazową wiersza podkreśla śmiałą chromatyką, a stroną brzmieniową *Hymnu* wzbogaca różnicując fakturę przez rozszczepienie lub unisonowe łączenie głosów, przez wspomaganie ich towarzyszeniem instrumentu lub prowadzeniem a capella. W rezultacie *Hymn* Mikulego jest utworem, który na tle ówczesnej polskiej muzyki wokalne wykazuje ponadprzeciętne walory narracji muzycznej<sup>18</sup>.

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

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

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

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

nacechowane aktywnym poszukiwaniem nowych systemów wyrazu w muzyce, stopniowym przełamywaniem romantycznych tradycji, rozszerzaniem możliwości harmonii, polifonii itp. Ten nowy powiew czasu widoczny jest w twórczości Mikulego, zwłaszcza w pieśniach solowych i chórach czy też w większych kompozycjach fortepianowych<sup>19</sup>.

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

Tak stało się z większością utworów Mikulego. W poszukiwaniu wykonań jego dzieł lub chociaż wzmianek o takich wykonaniach w poprzednich okresach dość długo przeglądałem recenzje wydarzeń artystycznych, koncertów, rocznic i niestety prawie nic nie znalazłem. Znamienne jest to, że nawet w programach koncertowych wspaniałych i trwałych obchodów 100-lecia urodzin Chopina we Lwowie w 1910 roku nie znalazło się jakiegokolwiek dzieło jednego z jego ulubionych uczniów, związanego przez 40 lat ze Lwowem. Jest to tym dziwniejsze, że obchody odbywały się raptem 13 lat po śmierci Mikulego, a w komitecie organizacyjnym zasiadało wielu jego uczniów. W programach koncertowych oddano hołd nauczycielowi Chopina, Józefowi Elsnerowi, który również przez pewien czas związany był ze Lwowem, tyle że ponad 100 lat wcześniej<sup>20</sup>. Trudno wytłumaczyć przyczyny takiego zaniedbania w odniesieniu do różnorodnej i bogatej twórczości Mikulego, ponieważ nie widzę obiektywnego powodu, aby ją lekceważyć, jak to miało miejsce zaraz po jego śmierci i w następnych dziesięcioleciach. Romantyczna istota jego stylu indywidualnego nie straciła do dziś swego uroku, jego najlepsze utwory brzmią atrakcyjnie i poruszają. Chociaż ich autor nie był jednym z najodważniejszych innowatorów, posiadał wysoce profesjonalny warsztat kompozytorski i inwencję melodyczną, które stawiają go w szeregu interesujących i wartościowych twórców drugiej połowy XIX wieku. Dopiero w ostatnich latach odradza się zainteresowanie twórczością fortepianową, kameralną i wokalną Mikulego, czego wyrazem są liczne koncerty studentów i pedagogów Lwowskiej Narodowej Akademii Muzycznej im. M. Łysenki, zarówno w salach samej Akademii, jak i w Filharmonii Lwowskiej oraz podczas występów gościnnych. W Polsce w odrodzeniu zainteresowania nie tylko wszechstronną działalnością Mikulego, ale i jego spuścizną kompozytorską wielkie zasługi położył prof. Mazepa. Natomiast utwory Mikulego, głównie

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

<sup>20</sup> Т. Мазепа, *Соціокультурний феномен...*, s. 186–187.

jego 48 *Airs nationaux roumains*, są dość często wykonywane w Rumunii, a jego rolę w rozwoju profesjonalnej muzyki narodowej ze wszech miar akcentowano, co podkreśla autor monografii o kompozytorze Mircea Bejinariu<sup>21</sup>.

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

## Bibliografia

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

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

### Abstract

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

<sup>21</sup> M. Bejinariu, *Carol Miculi. Viața și activitatea*, Cluj 1998.



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

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

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

Ewa Nidecka

Uniwersytet Rzeszowski, Instytut Muzyki Kolegium Nauk Humanistycznych, Polska

## WIELONARODOWE ASPEKTY TWÓRCZOŚCI KAROLA MIKULEGO

W muzycznych dziejach Lwowa Karol Mikuli (1821–1897) to nietuzinkowa postać, której działalność wyrażała się na wielu polach twórczej aktywności. Jako kompozytor, pianista, dyrygent i organizator życia muzycznego XIX-wiecznego Lwowa sięgnął wyżyn szacunku i poważania wśród muzycznych elit. Przekazywane przez Mikulego wartości estetyczne, wzorce nauczania i propagowania muzyki ukształtowały przez ostatnie 40 lat życia kompozytora (1857–1897) osobną erę w dziejach Lwowa i Galicji. Wychował pokolenie pianistów, wcielając pewne ideały nabyte podczas studiów u Fryderyka Chopina, które były utrwalane do końca jego życia, aby dalej ustąpić miejsca nowym kierunkom i prądom, które stopniowo zaczęły się wyłaniać. Jak nadmieniał Stanisław Niewiadomski, także uczeń Mikulego, to, co wniósł on do życia muzycznego Lwowa, rozkwitało za jego życia i utrzymywało się dłużej niż gdzie indziej, niesione „powagą jego imienia”. Zdaniem Niewiadomskiego na pierwszym planie sytuuje się praca pedagogiczna Mikulego, która ustępuje działalności pianistycznej, kompozytorskiej i dyrygenckiej<sup>1</sup>.

Jako pianista Mikuli odbywał tournée koncertowe, odwiedzając m.in. Czeruiowce, Kamieniec Podolski, Jassy, Kiszyniów, Kijów, Odessę, Bukareszt. Występował także we Francji, Austrii i Włoszech. Początkowo występował też we Lwowie, ale po osiedleniu się w tym mieście nie koncertował już przed lwowską publicznością. Potwierdza to brak wzmianek w lwowskiej prasie wydawanej w drugiej połowie XIX wieku (m.in. w „Mnemosyne”, „Słowie Polskim”, „Kurierze Lwowskim”). Jako uczeń Chopina przejął od swojego mistrza sposób gry, który daleki był od brawury oraz imponowania siłą i techniką. Jego gra była elegancka, szlachetna, pełna poetyckiego wydziwku, arystokratycznego wyrazu i co najważniejsze – niosła estetyczne przesłanie sztuki<sup>2</sup>. Te walory gry oraz sztukę interpretacji muzyki Chopina przekazał następnym pokoleniom pianistów.

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

---

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

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

wybranej narodowości polskiej, którą w pewnym sensie umacniał za pośrednictwem spuścizny Chopina. Czerpał również z zasobów kulturowych terytorium, na którym żył, kształcił się i tworzył. Stąd w jego twórczości znajdziemy wpływy – obok polskich – także rumuńskie i niemieckie. W spuściznie Mikulego jest wiele dowodów na jego związek z kulturą rumuńską. Jest wielce prawdopodobne, że przodkowie Mikulego osiedlili się w miejscowości położonej na Bukowinie o nazwie Pojana Mikuli (rum. Poiana Micului, obecnie terytorium Rumunii<sup>3</sup>). Nazwa pochodzi od chłopca o nazwisku Mikuli, który osiedlił się na tym terenie w XIX wieku (w 1869 roku Pojanę Mikuli – w tłum. – Polanę Mikuli – zamieszkiwało ok. 1000 Polaków). Obok Polaków tereny te zamieszkiwali także Rumuni, Niemcy i Ormianie. Pojana Mikuli wraz z Czerniowcami jako część państwa mołdawskiego w różnych okresach historycznych wchodziła w obręb różnych struktur administracyjno-państwowych. Należała m.in. do Galicji (jako część imperium Habsburgów), a także do Rumunii<sup>4</sup>. Pojana Mikuli to miejscowość położona o ponad 100 kilometrów od Czerniowców, która za czasów dzieciństwa i wczesnej młodości Mikulego należała do okręgu administracyjnego tego miasta. W akcie urodzenia kompozytora, znajdującym się w Państwowym Archiwum w Czerniowcach (również jego mieście urodzenia), uwagę zwraca informacja dotycząca wyznania rzymskokatolickiego<sup>5</sup>.

1827		Pagina 137		Parentes.		Patris.	
Nomen	Proles.	Pater et Conditio.	Mater Patris nata.	Nomen.	Cognitio.	Nomen.	Cognitio.
15/18 9/9 a. c. 20	Michael Nucharovitch +	Ed. Carolus Kucharczew Jmela bei jard	Helena Wassena Kis - conjug.	Agnes Sarnasow Kis - Karlina Karlina	Michael Karlina Karlina		
22/19 18/19 a. c. 20	Carolus Laxijer Mikuli de	Maria Anna Antonina	Maria Karlina	Carolina Karlina Karlina	Carolus Karlina Karlina		
11/22 11/22 a. c. 20	Martinus	Stephanus Mikuli mercator hugo	Theresia Gullmann Karlina	Carolina Karlina Karlina	Carolus Karlina Karlina		

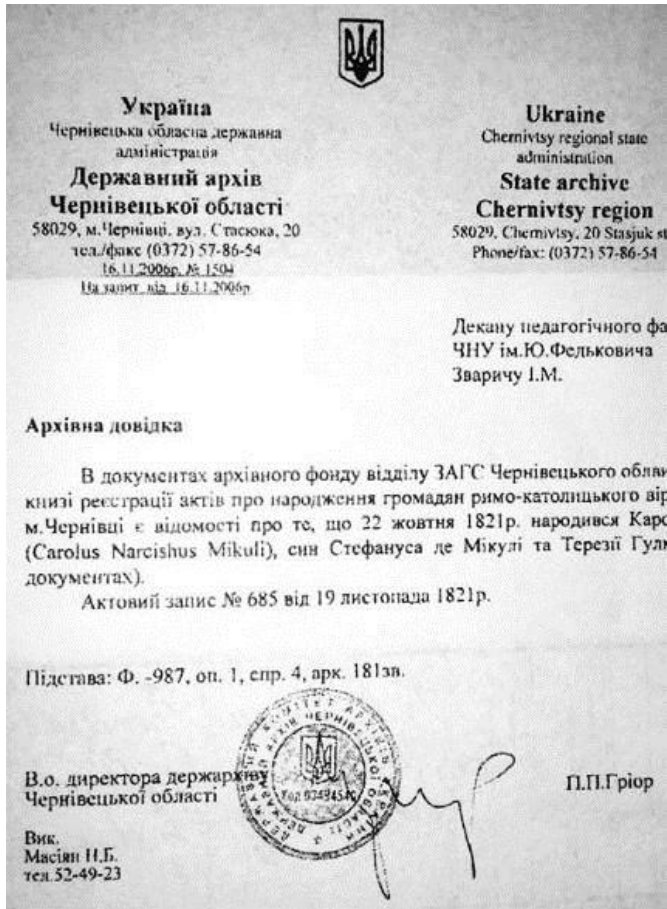
Ryc. 1. Akt urodzenia Mikulego

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

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

<sup>4</sup> [https://pl.wikipedia.org/wiki/Pojana\\_Mikuli](https://pl.wikipedia.org/wiki/Pojana_Mikuli) (17.08.2019).

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



**Рис. 2. Odpis aktu urodzenia Mikulego**

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

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

## Związki muzyki Mikulego z rumuńską i niemiecką tradycją kulturową

Związek z kulturą rumuńską wyraża cykl *48 airs nationaux roumains (ballades, chants des bergeres, airs de dance etc.)* w układzie na fortepian wydany po raz pierwszy we Lwowie ok. 1855 roku. Mikuli opracował w nim popularne rumuńskie melodie ludowe z gatunku *doina* (śpiewne, nierzadko ornamentalne, zbliżone do dumki), *hora* (szybkie, energiczne) oraz inne występujące na terenie Bukowiny<sup>6</sup>. Melodie rumuńskie Mikuli umieszczał także w innych swoich zbiorach, jako części utworów cyklicznych, np. *Dix pieces pour piano (Dziesięć utworów na fortepian)* dedykowanych Eduardowi Hanslikowi, zebranych w dwóch zeszytach, wydanych w 1880 roku w Lipsku. Każdy zeszyt zawiera pięć utworów: zeszyt I – *Prelude, Romance, Impromptu, Prelude, Alla rumana*; zeszyt II – *Mazurka, Alla rumana, Etude, Cantilene, Impromptu*. Obydwa zbiory są przykładem romantycznej liryki instrumentalnej, zaś tym, co zwraca uwagę, są właśnie dwa utwory *Alla rumana*<sup>7</sup>.

Obok wspomnianych wyżej opracowań pieśni rumuńskich na fortepian wyrazistym przykładem wielokulturowych tradycji, z których czerpał Mikuli, są pieśni do tekstów niemieckich autorów, jak *Sechs Lieder* op. 16 oraz *Sechs Lieder* op. 17 na głos i fortepian wydane w Wiedniu w 1867 roku oraz *Sieben Lieder* op. 27 i *Zwei Duette* op. 28 wydane w Lipsku w 1880 roku. W tym samym roku również w Lipsku kompozytor wydał jeszcze jeden zbiór zatytułowany *Sieben Lieder* op. 29 na sopran, alt, tenor i bas. Osobną pozycję z tego kręgu stanowi cykl *Six dances allemandes* op. 13 wydany w 1887 roku w Wiedniu. W grupie dzieł z wpływami niemieckimi są to jedyne utwory na fortepian<sup>8</sup>. Zarówno wybór gatunku *allemande*, nawiązującego do suity barokowej, jak i występowanie elementów polifonicznych w niektórych utworach Mikulego (np. w obydwóch utworach *Alla rumana* z I i II zeszytu z cyklu *Dix pieces pour piano*) świadczą o pewnym zwrocie kompozytora w kierunku tradycji baroku, co jest raczej rzadkim przykładem w twórczości kompozytorów romantycznych korzystających w pełni z osiągnięć IX-wiecznej epoki.

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

<sup>6</sup> Typologii pieśni bukowińskich dokonał Alexandru Voevidca w pracy *Cinteci populare din Bucovina*, Bukareszt 1990.

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

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

daje się, że cykl Mikulego stanowi w pewnym, chociaż ograniczonym sensie analogię do przekazu Chopina, w którym z jednej strony jest budowany sielski nastrój podparty narodowymi cechami tańców polskich, z drugiej – występują elementy niepewności czy zagrożenia. Ograniczenie polega jednak na braku typowo chopinowskiej narracji muzycznej, widocznej np. w mazurkach i polonezach Mikulego (o czym będzie dalej mowa). Wspólną cechą wszystkich utworów cyklu tańców niemieckich, w odróżnieniu od typowego *allemande* (które ma metrum parzyste), jest metrum  $\frac{3}{4}$  charakterystyczne dla większości polskich tańców ludowych. Z *allemande* Mikuli zachował jedynie przedtakt, ale tylko wnieparzystych numerach cyklu<sup>9</sup>. Z tego względu niektóre z nich charakterem bardziej zbliżają się do walca, względnie do mazurka.

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

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

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

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

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

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

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

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

The image shows a page of musical notation for Mikuli's *Six dances allemandes*, specifically the *Allemande nr 4*, measures 1 through 30. The score is written for piano and includes various performance instructions and dynamics. The first system (measures 1-6) is marked 'p espressivo, legato'. The second system (measures 7-12) is marked 'un poco più lento'. The third system (measures 13-18) is marked 'pp' and 'a tempo'. The fourth system (measures 19-24) is marked 'rit.'. The fifth system (measures 25-30) is marked 'f' and 'p'. The score includes a copyright notice '©. 19. 724.' at the bottom center.

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

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



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

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

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

The image displays a musical score for a piano piece, identified as 'Allemande nr 6' by K. Mikuli. The score is written in G major and 3/4 time, spanning six systems of music. The notation includes treble and bass clefs, with various musical markings such as dynamics (p, mf, f, p cresc. o, sempre dim.), articulation (accents, slurs), and performance instructions (Gioioso, ten., Più ciec., stringendo, a tempo, dimin.). The piece features a consistent homophonic texture throughout. The first system is marked 'Gioioso.' and 'p'. The second system includes 'ten.' and 'Più ciec.'. The third system has 'p cresc. o'. The fourth system is marked 'stringendo.' and 'mf'. The fifth system is marked 'a tempo.' and 'dimin.'. The sixth system is marked 'sempre dim.' and ends with a first ending bracket.

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

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

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

W omawianiu wielokulturowych wpływów na twórczość Mikulego warto odnotować też pewien fakt związany z jego miejscem urodzenia – Czerniowcami, gdzie m.in. uczęszczał do miejscowego gimnazjum. Po studiach w Wiedniu i Paryżu, zanim osiedlił się we Lwowie, spędził tam kilka lat, piastując posadę profesora gry fortepianowej w tamtejszej szkole. W 1864 roku, kiedy objął stanowisko dyrektora Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego we Lwowie (od 1858 roku), skomponował *Mszę na poświęcenie katedry w Czerniowcach*. Ukończona w 1864 roku budowla Soboru Zstąpienia Ducha Świętego w Czerniowcach przynależała wówczas do Ukraińskiego Kościoła Prawosławnego Patriarchatu Moskiewskiego i działała prawie 100 lat, do 1961 roku, zanim nie zamknięto jej na polecenie władzy radzieckiej<sup>10</sup>. Nie ma obecnie dostępu do partytury *Mszy na poświęcenie katedry w Czerniowcach* Mikulego, zatem nie wiadomo, w jakim stylu została napisana. Można jednak skonstatować, że skomponowanie tego dzieła było dowodem poszanowania, otwartości, a być może i wykorzystania przez Mikulego elementów charakterystycznych dla kultury prawosławnej, a więc jednej z tradycji wielokulturowego środowiska, w którym wraść, z którego czerpał i które było częścią ówczesnego dziedzictwa europejskiego.

### Mikuli a polskie tradycje narodowe

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

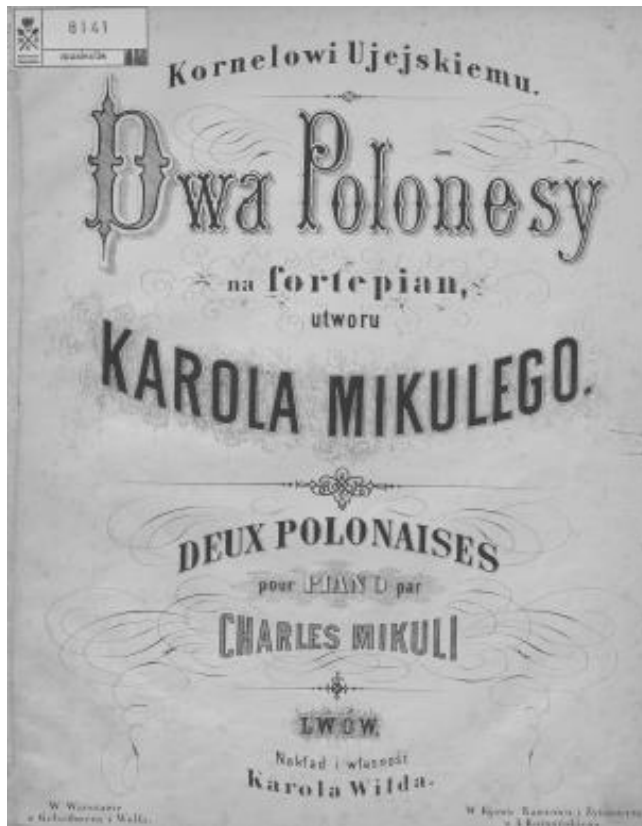
„Za to jedno, iż miałem szczęście zbliżyć się do niego [Chopina – przyp. E.N., wyróżnienie oryginalne], winienem życie całe poświęcić temu narodowi, z którego on wyszedł”<sup>11</sup>.

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

<sup>10</sup> Por. [https://pl.wikipedia.org/wiki/Sob%C3%B3r\\_Zst%C4%85pienia\\_Ducha\\_%C5%9Awi%C4%99tego\\_w\\_Czerniowcach](https://pl.wikipedia.org/wiki/Sob%C3%B3r_Zst%C4%85pienia_Ducha_%C5%9Awi%C4%99tego_w_Czerniowcach) (26.08.2019); <https://chernivtsi-sob.church.ua/istoriya/> (15.01.2020); Karol Mikuli [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, s. 263.

<sup>11</sup> S. Niewiadomski, *Karol Mikuli...*, s. 2.

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



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

Źródło: Biblioteka Jagiellońska, sygn. 8141.

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

le razy podkreślano, pochłaniała go w największym stopniu<sup>12</sup>. Dlatego też jego twórczość kompozytorska nie jest rozległa. Na wzór Chopina komponował uprawiane przez swojego mistrza gatunki muzycznego, jak: mazurki, polonezy, walce, nokturny, etiudy, jedną balladę i drobne utwory na fortepian. Dokonał także transkrypcji niektórych utworów Chopina. Jednak w odróżnieniu od Chopina, również tworzył muzykę kameralną oraz orkiestrową. W polskie tradycje narodowe wpisuje się opracowanie na fortepian Mikulego *6 Pieśni ludu polskiego* ze zbioru Oskara Kolberga, wydanych w *Albumie Towarzystwa Muzycznego we Lwowie za rok 1862*, oraz hymnu *Z dymem pożarów* Józefa Nikorowicza do tekstu Kornela Ujejskiego na chór mieszany i fortepian pt. *Chorał („Z dymem pożarów”)* (Lwów 1867). Zarówno opracowania pieśni zaczerpniętych z popularnych w XIX wieku śpiewników zawierających melodie ludowe, jak i hymnów przemawiają za patriotycznym wydźwiękiem twórczości Mikulego i kultywowaniem tego, co rdzennie polskie.



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

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

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

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

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

**I**  
**POLONAISE.**

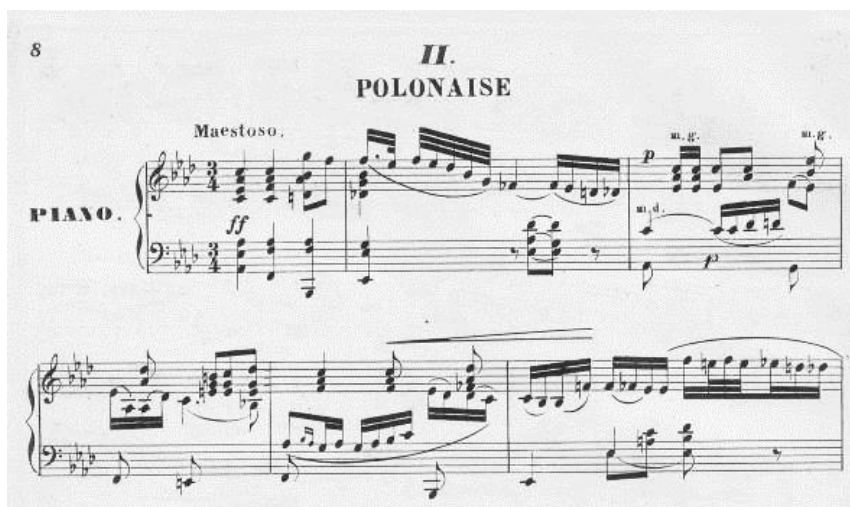
Ch. Mikuli, op. 8.

**PIANO.** *pp*

K W. 96.  
(129.)

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

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



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

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

<sup>13</sup> M. Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Kraków 2005, s. 343.

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

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



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

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

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



The image shows a musical score for a piano piece. It consists of three systems of music, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The piece is marked 'pp' (pianissimo). The first system includes the instruction 'sotto voce' and 'sempre stacc.'. The second system has a question mark above a measure. The third system continues the dense piano accompaniment.

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

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

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of three systems of music, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The piece is marked 'pp' (pianissimo). The first system includes the instruction 'legato con espressione'. The second system has the instruction 'trillando' above a measure. The third system continues the dense piano accompaniment.

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

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

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

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

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

<sup>15</sup> Por. przyp. 12.

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

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

## Bibliografia

### Opracowania

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

### Prasa

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

**Encyklopedie**

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

**Netografia**

[https://pl.wikipedia.org/wiki/Pojana\\_Mikuli](https://pl.wikipedia.org/wiki/Pojana_Mikuli).

[https://pl.wikipedia.org/wiki/Sob%C3%B3r\\_Zst%C4%85pienia\\_Ducha\\_%C5%9Awi%C4%99tego\\_w\\_Czerniowcach](https://pl.wikipedia.org/wiki/Sob%C3%B3r_Zst%C4%85pienia_Ducha_%C5%9Awi%C4%99tego_w_Czerniowcach).

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

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

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

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

## 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)<sup>1</sup>. Opus 27 liczące siedem pieśni ukazało się w 1880 roku w Lipsku (oficina wydawnicza Kistner)<sup>2</sup>. Również w 1880 roku w Lipsku w tej samej oficynie ukazało się opus 29 zawierające siedem pieśni<sup>3</sup>.

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 roku<sup>4</sup>. 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 rękopisów<sup>5</sup>. 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.

---

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

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

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

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

<sup>5</sup> *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”<sup>6</sup>. Rodzina Ohanowiczów należała do grona polskich Ormian zamieszkałych 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 Serwaczyński<sup>7</sup>. Karolina z domu Tluck Toszanowicz (ur. ok. 1825 roku w Tarnopolu) była żoną Alfreda Klemensa Ohanowicza<sup>8</sup>. 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 GTM<sup>9</sup>. 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-

<sup>6</sup> 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. Mazepa, T. Mazepa, *Шлях до музичної академії Львові*, t. 1, Львів 2003, s. 193.

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

<sup>8</sup> 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.

<sup>9</sup> 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 Lwowie<sup>10</sup>. Mikuli mógł prawdopodobnie poznać ks. Czartoryskiego w 1864 roku, gdy otrzymał on godność honorowego członka GTM<sup>11</sup>. Był też prezesem GTM (od 1868 roku)<sup>12</sup>. 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)<sup>13</sup>, francuskim i rumuńskim<sup>14</sup>. 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-Schmölz, 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-Schmölz (po jednej pieśni). Mikuli najczęściej korzystał z poezji o pokolenie od niego starszych poetów romantycznych, jak: Fallersleben, Eichendorff, Zedlitz, Heine – którego znał osobiście<sup>15</sup>, 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

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

<sup>11</sup> T. Mazepa, *Statuty jako dokumenty...*, s. 218.

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 221.

<sup>13</sup> W. Pięła, *Mikuli Karol* [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, cz. biograficzna, t. 6: *m*, red. E. Dziębowska [dalej: *Encyklopedia muzyczna PWM*], Kraków 2000, s. 264.

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

<sup>15</sup> S. Mikuli, *Familienchronik Mikuli*, Czernowitz 1936, mps, k. 20.

Mikuli do wierszy Fallerslebena skomponował także dwa duety na sopran i tenor z towarzyszeniem fortepianu (1880)<sup>16</sup>. 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")	Josef 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")	Josef 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

<sup>16</sup> „Signale für die musikalische Welt" 1880, no. 47, s. 751.



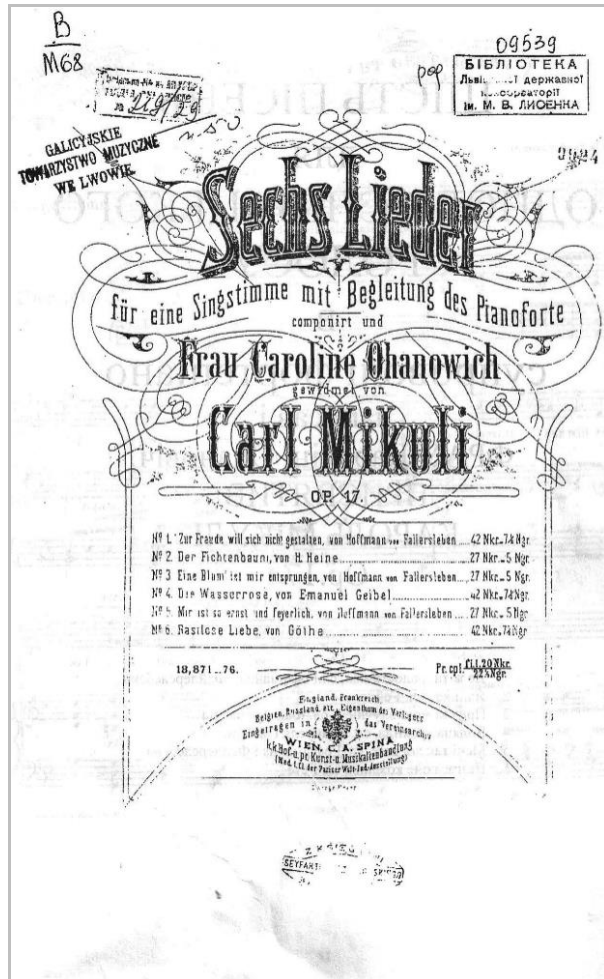
1	2	3
Nr 5	<b>Du bist mein Frühling</b> („Ich muss, ich muss hinaus”)	Hoffmann von Fallersleben
Nr 6	<b>Sehnsucht</b> („Als mein Auge sie fand”)	Joseph Christian von Zedlitz
Nr 7	<b>Barcarole</b> („Du aller Rosen Rose”)	Joseph Christian von Zedlitz
<i>Sieben Lieder op. 29</i>		
Nr 1	<b>Abendlied</b> („Sehe, wie die Sonne dort sinket”)	Hoffmann von Fallersleben
Nr 2	<b>Waldeinsamkeit</b> („Waldeinsamkeit du grünes Revier”)	Joseph von Eichendorff
Nr 3	<b>Gondoliera</b> („O komm zu mir”)	Emanuel Geibel na podst. Thomasa Moore’a
Nr 4	<b>Fahr wohl</b> („Wenn sich zwei Herzen scheiden”)	Emanuel Geibel
Nr 5	<b>Waldlied</b> („Der Nachtwind hat in den Bäumen”)	Nikolaus Lenau
Nr 6	<b>Kehr ein bei mir</b> („Du bist die Ruh”)	Friedrich Rückert
Nr 7	<b>Steckbrief</b> („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 począwszy od czasów paryskich<sup>17</sup>. 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

<sup>17</sup> S. Mikuli, *Familienchronik...*, k. 20.

czasie (*Ein Fichtbaum, Die Wasserrose*). Z Brahmssem Mikuli spotkał się w 1880 roku podczas wizyty i koncertu kompozytora we Lwowie<sup>18</sup>. 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 roku<sup>19</sup>.



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

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

<sup>19</sup> „Musikalisch-literarischer Monatsbericht” 1880, no. 10, s. 297, 310; W. Pięła, *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 Zedlitz. 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 Muzycznego<sup>20</sup>. 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.

---

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

**Wandrer's Nachtlied.**  
(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 Nachtlied*, *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 kompozytorów<sup>21</sup>**

Autor	Tytuł	Kompozytor	Karol Mikuli
1	2	3	4
Robert Burns	<i>Metamorphosen</i> („A Red Red Rose”)	<b>Robert Schumann</b> <i>Rothes Röslein (Dem roten Röslein)</i> , tłum. Wilhelm Gerhard <i>Lieder und Gesänge</i> op. 27 nr 2 (powst. 1840, opubl. 1849) <b>Josef Rheinberger</b> <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) <b>Jan Gäll</b> <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 Liebchen 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”)	<b>Robert Schumann</b> <i>Mondnacht</i> <i>Liederkreis</i> op. 39 nr 5 (powst. 1840, opubl. 1842) <b>Johannes Brahms</b> <i>Mondnacht</i> nieopusowana (powst. 1853, opubl. 1854) <b>Josef Rheinberger</b> <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”)	<b>Hugo Wolf</b> <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)

<sup>21</sup> 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. Jęstremski, *Wolf Hugo* [w:] MGG, *Personenteil*, t. 17, Kassel 2007, szp. 1084; A. Schröter, *Lisz 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. Kohlhasse, *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](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>	<b>Johannes Brahms</b> <i>Liebe und Frühling II</i> 6 <i>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“)	<b>Ferenc Liszt</b> <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>	<b>Felix Mendelssohn-Bartholdy</b> <i>Ich wollt' meine Lieb' ergösse sich</i> (duet) 6 <i>Lieder für 2 Singst. und Kl.</i> op. 63 nr 1 (powst. 1836–1844, opubl. 1844) <b>Modest Mussorgski,</b> <i>Желание</i> (tłum. Lev Mej) (powst. 1866, opubl. 1911) <b>Piotr Czajkowski,</b> <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“)	<b>Franz Schubert</b> <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“)	<b>Franz Schubert</b> <i>Wanderers Nachtlied</i> <i>Lieder</i> op. 4 nr 3 (powst. 1815, opubl. 1821) <b>Ferenc Liszt</b> <i>Der du von dem Himmel bist,</i> <i>Buch der Lieder I</i> (powst. 1842, rewizja: 1849, 1859; opubl. 1843) <b>Josef Rheinberger</b> <i>Wanderers Nachtlied</i> WoO74 (powst. 1900, nieopubl.)	
Emanuel Geibel	<i>Die Wasserrose</i> („Die stille Wasserrose steigt aus dem blauen See“)	<b>Ferenc Liszt</b> <i>Die stille Wasserrose</i> (powst. 1860, opubl. 1860) <b>Josef Rheinberger</b> <i>Fünf Lieder</i> nr 1, JWV 131 (powst. 1861, nieopubl.)	<i>Die Wasserrose,</i> <i>Sechs Lieder</i> op. 17 (przed 1863? opubl. 1867)

1	2	3	4
	<i>Fahr wohl</i> („Wenn sich zwei Herzen scheiden“)	<b>Felix Mendelssohn-Bartholdy</b> <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>	<b>Ferenc Liszt</b> <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“)	<b>Franz Schubert</b> <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“)	<b>Josef Rheinberger</b> <i>Liebestlieben</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)<sup>22</sup>, *Znaszli ten kraj* oraz *Zosia* do słów Mickiewicza według Goethego<sup>23</sup>. 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 roku<sup>24</sup>.

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

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

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

<sup>24</sup> 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)<sup>25</sup>. 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*<sup>26</sup>. Mikuli i Gall byli też jedynymi znanymi kompozytorami romantycznymi działającymi na ziemiach polskich, którzy tworzyli do wierszy Eichendorfa<sup>27</sup>. 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-Kamińskiej<sup>28</sup>. 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-

<sup>25</sup> S. Lachowicz, *Gall Jan*, s. 217.

<sup>26</sup> J. Gall, *Drei Lieder op. 9*, nr 3, Lipsk 1889.

<sup>27</sup> 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 artystyczne pogranicza*, red. L. Martinek, M. Gamrat, Ostrava 2018, s. 127.

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



miot lirycznego<sup>29</sup>. 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 durowe, 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 ABA<sup>1</sup> (*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 A<sup>1</sup>. Sześciokrotnie jest to forma dwuczęściowa – dwukrotnie AA<sup>1</sup> (*Abschied, O Tannenbaum*), czterokrotnie AB (*Der Pilger, Zur Freude will sich nicht gestalten, Der Fichtenbaum, Wanderer's Nachtlied*). 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 AA<sup>1</sup>A<sup>2</sup> (*Mondnacht, Sehnsucht*), zaś pojedyncze pieśni wykazują następujące formy: A (*Mir ist so ernst und feierlich*), ABC (*Das Veilchen*), AA<sup>1</sup>A<sup>2</sup>BA<sup>3</sup> (*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 nocy<sup>30</sup>.

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

<sup>29</sup> *Ibidem*, s. 137.

<sup>30</sup> 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 pieśni<sup>31</sup>. 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 wokalnej). 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 kościelnej<sup>32</sup>. Są to jedyne pieśni, w których najwyższy głos w partii fortepianu dubluje w większości partię wokalną (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 Mendelssohna<sup>33</sup>. Z powstałych wcześniej pieśni kompozytorów

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

<sup>32</sup> P. Książek, *Joseph von Eichendorff...*, s. 130.

<sup>33</sup> 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<sup>o</sup> 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. herrsehen in Rei = ehen, 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<sup>o</sup> 5.

**Lungsam. (♩ = 72.)**

Singstimme.

Pianoforte.

Mir ist so ernst und feierlich, mich hat der Schmerz verklärt!, die

*Lungsam.*

*mf*

*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 recytatywy: *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 Wolfa<sup>34</sup>. Warto w tym miejscu dodać, że za samą twórczością Wagnera Mikuli podobno nie przepadał<sup>35</sup>. 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 kompozytora<sup>36</sup>. 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 harmonicznnej. 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 Schumanna<sup>37</sup>:

<sup>34</sup> Zob. *ibidem*, s. 135.

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

<sup>36</sup> L. Kijanowska-Kamińska, *Pieśni solowe...*, s. 137.

<sup>37</sup> *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 szlacheckich osiągnięć w niemieckiej pieśni, są – żeby je scharakteryzować – naturalną odnogą dokonań Schumanna z jego najlepszego okresu<sup>38</sup>.

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 Skarbkowskiego<sup>39</sup>. 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 Karłowicza<sup>40</sup>. 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 Galicji<sup>41</sup>.

\* \* \*

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,

<sup>38</sup> *Ibidem*. Cytat w tłumaczeniu autora.

<sup>39</sup> 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.

<sup>40</sup> Zob. m.in. M. Piekarski, *Muzyka...*, s. 98.

<sup>41</sup> 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)<sup>42</sup> oprócz muzyki instrumentalnej recytowano poezję, w tym Mickiewicza. Jak relacjonował Sikorski: „Deklamacja niemiecka i polska wspierały się (a raczej wypierały się) nawzajem”<sup>43</sup>. Za dyrekcji Mikulego w 1860 roku do lwowskiego Konserwatorium został wprowadzony język polski jako wykładowy (w miejsce dotychczasowego języka niemieckiego)<sup>44</sup>. 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)<sup>45</sup>. 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 organizacji<sup>46</sup>. Do głównych przyczyn słabości towarzystwa z pewnością należała stosunkowo niewielka liczba osób narodowości niemieckiej (austriackiej) zamieszkałych 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-

<sup>42</sup> T. Mazepa, *Statuty jako dokumenty...*, s. 221.

<sup>43</sup> [J. Sikorski], *Towarzystwo muzyczne...*, s. 155.

<sup>44</sup> J. Mazepa, T. Mazepa, *Ильях 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. Zaszkiłniak, Rzeszów 2011, s. 235.

<sup>45</sup> *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.

<sup>46</sup> 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. Zaskilniak, Rzeszów 2011, s. 221–240.
- Mikuli S., *Familienchronik Mikuli*, Czernowitz 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.
- Piğła 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://imslp.org/wiki/Category:Rheinberger,_Josef_Gabriel).
- <https://www.ipbs.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 (Fallerleben 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, Fallerleben

**Tomasz Baranowski**

Uniwersytet Warszawski, Instytut Muzykologii, Polska

**„DZIADY OGROMNE ZROBIŁY WRAŻENIE  
NA LWOWIE...” O SUKCESACH STANISŁAWA  
MONIUSZKI W STOLICY GALICJI**

W biografii Stanisława Moniuszki rok 1858 oznaczał niewątpliwie największy przełom w karierze artystycznej kompozytora, jak również odnośnie do kolei losu jego licznej już wówczas rodziny. Triumfalną inaugurację stanowiła oczywiście noworoczna warszawska premiera *Halki* – wydarzenie zakończone sukcesem, który całkowicie zmienił postrzeganie Moniuszki w przestrzeni ówczesnej polskiej rzeczywistości kulturalno-muzycznej; z prowincjonalnego muzyka wileńskiego przejął on nagle (choć – gwoli prawdzie – na skutek usilnych starań i protekcji) pierwsze skrzypce w roli „koncertmistrza” muzyki narodowej. Owoców tej wreszcie doczekanej, właściwej oceny kompozytorskiego *métier* było wiele. Oto tylko najważniejsze z nich: 1) pierwsza podróż po Europie Zachodniej, której celem był Paryż, odbyta wczesnym latem tego roku; 2) skomponowanie jednoaktowej opery *Flis*; 3) objęcie funkcji dyrektora opery polskiej w Teatrze Wielkim, wreszcie też 4) przeprowadzka na stałe z Wilna do Warszawy, gdzie cała rodzina Moniuszków zamieszkała 2 listopada *anno domini* 1858.

Potrzeba jednak bardziej wnikliwej lektury biografii twórcy *Halki*, aby dostrzec jeszcze jeden brzemenny w skutki fakt, jaki zaważył w dużym stopniu na recepcji jego twórczości w nadchodzących latach. Otóż w maju rzeczzonego roku 1858 nowo powołany dyrektor lwowskiego Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego, Karol Mikuli, na posiedzeniu zarządu tejże organizacji wystąpił o nadanie godności członka honorowego czterem wybitnym kompozytorom polskim: Stanisławowi Moniuszce, Franciszkowi Mireckiemu, Ignacemu Feliksowi Dobrzyńskiemu oraz Kazimierzowi Lubomirskiemu. Od tej pory systematycznie propagował on w stolicy Galicji Wschodniej muzykę Moniuszki i już w pierwszym okresie swojej prezesury zabiegał o wystawienie tam *Halki* – zamiar ten, którego ślady odnajdujemy w dwóch adresowanych do niego listach kompozytora (datowanych na 15 października 1859 roku i 6 września 1860 roku), udało się urzeczywistnić dopiero 7 lat później<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Zob. S. Moniuszko, *Listy zebrane*, przygotował do druku W. Rudziński przy współpracy M. Stokowskiej, Kraków 1969, s. 371, 397.

Można postawić tezę, iż to dzięki Mikulemu, a także szczególnej życzliwości okazywanej Moniuszce przez środowisko lwowskie właśnie Lwów stał się pierwszym po Warszawie miastem polskim, w którym recepcja twórczości kompozytora okazała się najbardziej żywotna i bogata. Za najważniejsze świadectwa więzi Moniuszki z tą kresową metropolią należy niewątpliwie uznać trzy następujące wydarzenia: premierę *Flisa* w marcu 1860 roku, podróż kompozytora do Lwowa zimą 1865 roku (podczas której odbyły się tam jego trzy koncerty kompozytorskie) oraz wspomnianą premierę *Halki* w marcu 1867 roku.

Jak słusznie zauważyła Agnieszka Marszałek: „Warunki, w jakich Moniuszko wchodził do lwowskiego teatru, były specyficzne, jako że do 1872 r. miasto nie posiadało własnego zespołu operowego. Wszelkie próby inscenizacji repertuaru muzycznego miały w tamtym okresie siłą rzeczy charakter półamatorski”<sup>2</sup>.

Jednoaktową operę *Flis* do libretta Stanisława Bogusławskiego Teatr Polski we Lwowie, którym kierowali wówczas Witalis Smochowski i Jan Nepomucen Nowakowski, pokazał po raz pierwszy 14 marca 1860 roku. Premierę tę odnotowała nawet prasa warszawska, donosząc m.in., iż „publiczność zgromadziła się nader licznie i przyjęła ją z niesłychanym zapałem”<sup>3</sup>. W korespondencji Moniuszki nie istnieje jednak żaden ślad reakcji kompozytora na to wydarzenie. Najważniejszy znany dokument dotyczący lwowskiej premiery *Flisa* stanowi obszerna anonimowa recenzja (zdaniem Witolda Rudzińskiego pióra samego Mikulego) opublikowana na łamach tamtejszego „Dziennika Literackiego” (nr 23 z 20 marca 1860 roku). Autor nie szczędził pochwał pod adresem tego stosunkowo niedawno skomponowanego dzieła (warszawska premiera *Flisa* miała miejsce zaledwie kilkanaście miesięcy wcześniej), akcentując przy tym narodowy charakter opery, a także – co warto podkreślić – skalę wyzwania, jakim było jej wykonanie przez amatorski wszak zespół lwowskiego teatru. Napisał m.in.:

Moniuszko równie jak Chopin przejął się głęboko pieśnią ludową. Dlatego też muzyka *Flisa* od pierwszego ustępu Owertyry [*sic!*] do końca płynie swobodnie i pomimo częstych zmian formy zostaje jednolicie narodową. Również co do ogólnych zalet artyzmu wartość tej, acz w zbyt szczupłe ramki ujętej opery – jest znakomita. Styl, pomimo odpowiedniej do przedmiotu prostoty, szlachetny, w poważniejszych ustępach, mianowicie w chórze wstępnym, po burzy: *Dzięki Ci, przedwieczny, uroczysty, melodia szczeropolska, jędrna, w układzie chóru i splataniu odrębnej melodii z chórem rzadka zręczność i znajomość harmonii, w miejscach obrazowych wiele plastyki muzycznej, słowem – muzyka prawdziwie dramatyczna. [...] W rozkładzie orkiestrowym nareszcie widać mistrza, co zna charakter (właściwość) i technikę każdego instrumentu i różnorodnych*

<sup>2</sup> A. Marszałek, *Mistrzowie i dyletanci, czyli opery Stanisława Moniuszki w XIX-wiecznym Lwowie* [w:] *Teatr operowy Stanisława Moniuszki. Rekonesanse*, red. M. Jabłoński, E. Nowicka, Poznań 2005, s. 122.

<sup>3</sup> „Gazeta Warszawska” 1860, nr 82 (23 III), cyt. za: W. Rudziński, *Stanisław Moniuszko. Studia i materiały*, cz. 2, Kraków 1961, s. 125.

głosów, podobnie jak malarz kolorów umie użyć ku oddaniu pomysłu. [...] Winniśmy uznać w tym rzetelną zasługę dyrekcji teatru, że nie szczędziła znacznych ofiar i długiej pracy dla obeznania publiczności lwowskiej z utworem wślawionego kompozytora Polaka i spodziewamy się, że *Flis* częścięj ukaże się na scenie naszej<sup>4</sup>.

Plany wyjazdu Moniuszki do Lwowa pojawiły się już w połowie roku 1862. Dowiadujemy się o nich z listu Adama Miłaszewskiego – reżysera prowadzącego wówczas objazdowy zespół teatralny w Galicji, niebawem zaś dyrektora teatrów w Krakowie i we Lwowie – wysłanego do kompozytora 11 lipca tegoż roku. Nadawca informował w nim, że za pośrednictwem Mikulego otrzymał jakieś partytury Moniuszki, które dostarczy zgodnie z przeznaczeniem celem zorganizowania koncertu kompozytorskiego; wyraził przy tym swoje poparcie dla tego projektu<sup>5</sup>. Ostatecznie jednak okazja do zrealizowania tej inicjatywy nadarzyła się na początku 1865 roku. Kompozytor otrzymał wówczas godziwe honorarium w kwocie 250 rubli od Rosyjskiego Towarzystwa Przyjaciół Muzyki w Petersburgu z tytułu wykonania tam fragmentów kantaty *Nijola*. Wspominał o tym w liście do przyjaciela Edwarda Ilcewicza datowanym na 3 lutego, wyrażając nadzieje związane z zaplanowaną już podróżą: „Za te więc pieniądze jadę do Lwowa próbować, azali się nie uda tam moje *Dziady* wykonać? Jest tam Stowarzyszenie filharmoniczne, które mnie kiedyś zrobiło swym członkiem honorowym. Na tym fundamencie buduję moje nadzieje”<sup>6</sup>. W rozpoczętej cztery dni później podróży towarzyszyła kompozytorowi jego najstarsza córka, 24-letnia wówczas Elżbieta – początkująca, acz dobrze zapowiadająca się malarka. U podstaw decyzji o zabraniu ze sobą córki legła troska o jej wykształcenie, kompozytor planował bowiem w drodze powrotnej zatrzymać się w Dreźnie i Berlinie, gdzie Elżbieta mogłaby zwiedzić wielkie galerie sztuki. Jakkolwiek nie udało się zrealizować tego zamiaru – z racji na ciężące na nim obowiązki związane głównie z pracą w Instytucie Muzycznym Moniuszko musiał spieszyć się, z krótkim przystankiem w Krakowie i Wieliczce, wracać do Warszawy – to właśnie z pisanych regularnie listów Elżbiety do matki dowiadujemy się całego mnóstwa szczegółów na temat pełnego atrakcji pobytu w stolicy Galicji.

Moniuszko wraz z córką przybył do Lwowa 9 lutego i zabawili tam do 3 marca. Pobyt rozpoczęli od zwiedzania miasta, które wywarło na nich bardzo dobre wrażenie. Kompozytor tak opisywał je później w liście do Ilcewicza: „Pobyt mój trzytygodniowy we Lwowie był bardzo przyjemny. Miasto wytworne, bardzo porządnie utrzymane, oświetlenie gazowe rześiste, trotuary przestronne – ludzie mili, potulni, w niższej klasie żadnej butności – tanie życie, ale i pieniędzy mało...”. Nieco bardziej krytycznie, w kolejnych słowach tego listu,

<sup>4</sup> Cyt. za: W. Rudziński, *Stanisław Moniuszko...*, cz. 2, s. 126–127.

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 424.

<sup>6</sup> S. Moniuszko, *Listy zebrane...*, s. 470.

oceniał tamtejsze instytucje kulturalne oraz poziom muzyków, z którymi przyszło mu pracować nad przygotowaniem koncertów:

teatr polski bardzo słaby, opera niemiecka znośna, orkiestra mała w smyczkach, za to dęte kompletne i niezłe, kwartet na moich koncertach powiększał [się] przez udział amatorów do ośmiu pierwszych skrzypiec itd. Stosunkowo. W chórze było osób 40. Śpiewaczkę miałem znakomitą. O barytonie, jako o ryczywole, zamilczeć wolę<sup>7</sup>.

Lwowianie zgotowali twórcy *Halki* niezwykle gorące i uroczyste przyjęcie. Oficjalne powitanie miało miejsce w sali Towarzystwa Muzycznego 11 lutego, podczas jednego z cyklicznie organizowanych tam odczytów Wincentego Pola, poświęconych polskiej muzyce religijnej. Kompozytor donosił o tym wydarzeniu w liście do żony w następujących słowach:

O piątej była prelekcja Pola o muzyce kościelnej. Wielkiego mnie ambarasu narobił, sporządzony improwizowaną owację, która się wyraziła w trzykrotnym, przeciągłym, jednogłośnym całej sali oklasku. Elka rada była schować się pod krzesło, ale krenoliny nie dopuściły wykonania tego dobrze obmyślanego planu<sup>8</sup>.

Po raz kolejny lwowska elita artystyczna uhonorowała Moniuszkę pięć dni później, wydając na jego cześć przyjęcie połączone z krótkim koncertem, na którym zabrzmiały m.in.: aria z *Halki* w wykonaniu Marii Lederer-Riedl oraz jedna z ballad kompozytora zaśpiewana przez miejscowego barytona Aleksandra Koncewicza. (To o tych właśnie artystach-amatorach pisał Moniuszko w przytoczonym wyżej liście jako o „znakomitej śpiewaczce” i o „ryczywole”). Obszerną relację z tego wieczoru zdała matce w jednym z listów Elżbieta Moniuszkówna, pisząc m.in.:

Świetna ta zabawa, jakiej pewno w życiu oglądać nie będę, zakończona była sutą kolacją i cukrami, wszystko dobrze, tylko to źle, że tysiące oczy [*sic!*] ciągle jest zwrócone ku nam. Tatko jak ślepy nie widzi tego, ale ja pod wpływem tego wzroku kilka barw przybieram naraz<sup>9</sup>.

Przez dziesięć dni, począwszy od 12 lutego, Moniuszko intensywnie pracował z muzykami na odbywających się w sali Towarzystwa Muzycznego próbach. Wieczory wypełniały mu natomiast niemal codzienne wizyty u lwowskich przyjaciół i ważnych osobistości tego miasta. Gościł przede wszystkim u Mikulego, zaprzyjaźnionego księgarza i wydawcy Karola Wilda, a także u piastującego już wówczas stanowisko dyrektora teatru Adama Miłaszewskiego. Bezpośrednio po przyjeździe złożył wizytę Aleksandrowi Fredrze, z którym to przed ponad 20 laty poznał się drogą korespondencyjną w związku z komponowanymi wówczas operetkami do tekstów komedii autora *Ślubów panięskich*, tj. *Noclegiem w Apeninach* i *Nowym Don Kichotem* (*notabene* pierwszy z wymienionych

<sup>7</sup> *Ibidem*, s. 479–480.

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 472.

<sup>9</sup> Cyt. za: W. Rudziński, *Stanisław Moniuszko...*, cz. 2, s. 407.

utworów grano we Lwowie w roku 1841)<sup>10</sup>. W liście do żony Moniuszko ubolewał, że ten sławny komediopisarz, liczący sobie już 72 lata, nie przybędzie na jego koncert: „Szkoda tylko, że nic mojej muzyki słyszeć nie będzie, gdyż przez całą zimę nigdzie nie wychodzi”<sup>11</sup>. W ostatnich dniach pobytu w galicyjskiej stolicy kompozytor wraz z towarzyszącą mu córką znalazł czas na uczestnictwo w życiu kulturalnym miasta; 25 i 26 lutego byli obecni na prezentowanych w lwowskim teatrze przedstawieniach, tj. na operze Giacomo Meyerbeera oraz na dokonanej przez Wincentego Rapackiego adaptacji arcydzieła Victora Hugo. Wieczory te upamiętniła Elżbieta w liście do matki: „Wczoraj byliśmy na *Robertie Diabla*, bardzo to piękna opera i bardzo dobrze poszła, dzisiaj będziemy na *Nędznikach*, dramat ogromny, cały skład teatru role w nim będzie miał”<sup>12</sup>.

Dniem prawdziwego triumfu Moniuszki we Lwowie okazał się jednak dopiero 22 lutego 1865 roku, kiedy to w Sali Radnej lwowskiego ratusza odbył się pierwszy z trzech zaplanowanych koncertów kompozytorskich. W programie wieczoru znalazły się dwa utwory: uwertura koncertowa *Bajka* oraz – wyczekiwana ze szczególnym zainteresowaniem po sukcesie niedawnego warszawskiego prawykonania – kantata *Widma*, czyli sceny liryczne według II części *Dziadów* Adama Mickiewicza. Zainteresowanie publiczności przeszło najśmielsze nadzieje kompozytora, który chwalił się (a zarazem jak gdyby zalił, mając zapewne na myśli możliwość osiągnięcia większego dochodu) w liście do żony: „Mój drogi Omtaszku. Zaledwom złożył bilety u Wilda, w parę godzin ani jednego już nie było. Wrzask, harmider w mieście!... tak mała sala!”<sup>13</sup>. Entuzjastyczną relację z tego wieczoru przekazała w liście do matki pisany przy okazji jej imienia córka Elżbieta, który zaczyna się następującymi słowami:

Kochana Mateczko! Zdaje mi się, że najlepiej Ci powinszuję, kiedy doniosę co najrychlej o powodzeniu Tatki koncertowym, toteż zaledwo powróciłam, natychmiast porywam za pióro, żeby Wam oznajmić, że koncert odbył się jak najpomyślniej, grzmoty oklasków towarzyszyły każdemu numerowi, sala była przepelniona, a damy po raz pierwszy pokazały się w białych sukniach i kwiatkach. *Dziady* ogromne zrobiły wrażenie na Lwowie, a zdaje mi się, że jak drugi raz posłyszają, to ich jeszcze lepiej rozbierze, choć i dziś omal sali nie rozwalili z krzyku<sup>14</sup>.

Dwa kolejne koncerty, z tym samym programem i w tej samej obsadzie, odbyły się 26 lutego i 2 marca. Podobnie jak w przypadku pierwszego, bilety zostały natychmiast wyprzedane, a aplauz publiczności – jeśli wierzyć krytykom – okazał się jeszcze bardziej entuzjastyczny. Spośród kilku recenzji, jakie zamieściła lwowska prasa, warto przytoczyć następujący fragment jednej z nich, który

<sup>10</sup> Zob. S. Moniuszko, *Listy zebrane...*, s. 63.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 472.

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 478.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 474.

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 477.

wymownie świadczy z jednej strony o wielkości najnowszego dzieła Moniuszki (tj. kantaty *Widma*), z drugiej zaś o randze samego przedsięwzięcia wykraczającej – jak się wydaje – ponad dotychczasowe standardy lwowskiego życia muzycznego. Anonimowy autor w relacji z 23 lutego 1865 roku napisał m.in.:

Wczoraj odbył się pierwszy koncert Moniuszki w sali Radnej, przepelnionej do natłoku. Od dawna nie widzieliśmy tak świetnego i licznego zgromadzenia. Sam koncert przeszedł, rzec można, wszelkie oczekiwanie publiczności, ciekawej usłyszeć część drugą *Dziadów* Mickiewicza z muzyką Moniuszki. Niemale to uwydatnić w muzyce myśl poety. Moniuszko wniknął w ducha poezji Mickiewicza [...]. Wrażenie podnosi się jeszcze wiele przez połączenie muzyki ze śpiewem, chórami i deklamacją. Wielkie to, oryginalnie pomyślane dzieło Moniuszki wykonane zostało z taką precyzją przez orkiestrę i chóry z kilkudziesięciu głosów złożone, iż publiczność przekonać się mogła, na jak wysokim stopniu wydoskonalenia stało tutejsze Towarzystwo Muzyczne pod kierownictwem P. Mikuli<sup>15</sup>.

Sukces artystyczny odniesiony przez Moniuszkę we Lwowie przełożył się na znaczne korzyści materialne. Dochód z dwóch pierwszych koncertów przyniósł kompozytorowi wysokie honorarium w kwocie 5000 złotych polskich. Zysk z ostatniego koncertu przekazano natomiast na rzecz domu dla sierot prowadzonego we Lwowie przez Zgromadzenie Sióstr Opatrzności Bożej. Jedną z wpływowych protektorek tego zakładu opiekuńczego była wielce zasłużona dla Galicji filantropka, Jadwiga Sapieżyna, która niezwłocznie przesłała kompozytorowi z Wiednia podziękowanie za szczodrość i wspianiałomyślny dar<sup>16</sup>.

Pobyty we Lwowie okazały się dla Moniuszki ze wszech miar satysfakcjonujące: potwierdził jego niekwestionowaną pozycję jako największego twórcy narodowego, umożliwił zawarcie bądź też podtrzymanie cennych znajomości z wieloma ważnymi osobistościami lwowskiego środowiska intelektualno-artystycznego, wreszcie też przyczynił się do wydatnej poprawy jego sytuacji finansowej, co ze względu na konieczność utrzymania bardzo już licznej rodziny nie było oczywiście bez znaczenia. Moniuszko opuszczał zatem stolicę Galicji w pełni ukontentowany i z nadzieją na dalszą współpracę z tamtejszym Towarzystwem Muzycznym. Przed wyjazdem wystosował specjalne podziękowanie, opublikowane w formie listu otwartego przez „Gazetę Narodową” (nr 48 z 28 lutego 1865 roku). Napisał w nim:

Szanowny Redaktorze! Upraszam o zapisanie w Waszej Kronice tych słabych wyrazów najwyższej mojej wdzięczności dla członków i Dyrekcji Towarzystwa Muzycznego za tak dzielną pomoc w urządzeniu i wykonaniu mych koncertów jako też dla artystów teatru i orkiestry za udział bezinteresowny i prawdziwie koleżeński<sup>17</sup>.

Kompozytor liczył, że lwowscy artyści zdecydują się w niedługim czasie raz jeszcze wykonać jego *Widma*. Echo nadziei na taki projekt, który pozostał

<sup>15</sup> Cyt. za: W. Rudziński, *Stanisław Moniuszko*..., cz. 2, s. 410.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 429.

<sup>17</sup> S. Moniuszko, *Listy zebrane*..., s. 479.

niestety niezrealizowany, odnajdujemy w liście do Wilda wysłanym w połowie maja 1865 roku. Czytamy w nim m.in.:

Za pośrednictwem księgarni P. Glüksberga posyłam dla Towarzystwa Muzycznego partyturę fortepianową *Dziadów*. Głosy wokalne i kwartetowe zostawiłem we Lwowie. Jeżeliby wola była powtórzyć tę muzykę w czasie zjazdu Św.-Jańskiego na rzecz kasy Towarzystwa, to mogę z prawdziwą przyjemnością służyć głosami dętych instrumentów, a nawet i partyturą orkiestrową, które przez całe lato nie będą mnie potrzebne, a odeszlecie wraz po przegraniu<sup>18</sup>.

Na kolejny wielki powrót muzyki Moniuszki na lwowską scenę muzyczną nie trzeba było jednak długo czekać. Dwa lata po omówionym pobycie kompozytora w „grodzie Lwa” doszło tam do wystawienia czteroaktowej *Halki*. Przedsięwzięcie to okazało się ogromnym wyzwaniem z oczywistych względów; we Lwowie brakowało wszak zorganizowanego zespołu operowego, a zatem nabór wykonawców – zwłaszcza śpiewaków-solistów – musiał nastęrczać niemałych trudności. Początkowy projekt zakładał, że operę zaprezentuje ekipa opery krakowskiej, jednak po niezbyt fortunnych losach przedstawienia w tym mieście (premiera odbyła się 29 listopada 1866 roku) Lwów podjął się tego wyzwania „własnymi siłami”, zapraszając jedynie „gościnne” gwiazdy z Warszawy. Ostatecznie do lwowskiej premiery sztandarowego dzieła operowego Stanisława Moniuszki doszło w Teatrze Polskim 18 marca 1867 roku. Dyrygował ówczesny szef opery niemieckiej, maestro Hoessli, w główne role wcielili się zaś: sopranistka z Warszawy Filomena Kwiecińska (*Halka*) oraz rodzimi artyści: Mikołaj Wojnowski (*Jontek*) i wspomniany wcześniej Aleksander Koncewicz (*Janusz*), pozostałe partie wykonali następujący artyści: Helena Rudkiewicz (*Zofia*), Brodzki<sup>19</sup> (*Stolnik*), Czesław Zaremba (*Dziemba*) oraz Dionizy Bąkowski (*Dudziarz*). Przedstawienie, przy zmieniającej się obsadzie solistów, utrzymało się w repertuarze przez kilka długich miesięcy – chociaż wykonano *Halkę* zaledwie osiem razy, to ostatni odnotowany w źródłach spektakl odbył się dopiero 6 października. Warto dodać, że na pierwsze dwa spektakle, tj. 18 i 24 marca, ceny biletów podwyższono „z powodu – jak pisano – znacznych kosztów wyłożonych na wystawienie tej opery”<sup>20</sup>.

Lwowska premiera *Halki* spotkała się oczywiście z entuzjastycznym przyjęciem jakże życzliwej Moniuszce lwowskiej publiczności, lecz przyniosła ze sobą także wiele słów krytyki, co nietrudno zrozumieć, wzięwszy pod uwagę przerastającą możliwości galicyjskiej stolicy skalę tego przedsięwzięcia. Stąd też nie dziwi fakt, że w lwowskiej prasie rozgorzała polemika wśród krytyków wokół tego wydarzenia; jedni cieszyli się komercyjnym i prestiżowym zarazem

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 484.

<sup>19</sup> Imię śpiewaka nieznanne.

<sup>20</sup> Zob. A. Marszałek, *Opery Moniuszki w polskim Lwowie – uniesienia, powinności, nadużycia* [w:] *Teatr muzyczny Stanisława Moniuszki*, red. M. Dziadek, E. Nowicka, Poznań 2014, s. 224.



potencjalnym sukcesem premiery, inni natomiast wnikali głębiej w artystyczną jakość inscenizacji, odnajdując przy tym wiele jej słabych punktów. Warto w tym miejscu zacytować fragmenty co najmniej dwóch opinii. Otóż jeszcze na kilka tygodni przed premierą Juliusz Starkel napisał w „Dzienniku Literackim” (nr 13 z 29 stycznia 1867 roku) m.in.:

Halka i Halka! To imię było na ustach wszystkich już od dwóch tygodni, witano i żegnano się nim jako sympatycznym hasłem, dopytywano wreszcie, kiedy i jakimi siłami będą *Halkę* przedstawiać, a gdy nareszcie głośnie operę Moniuszki w dniu 17 bm. zapowiedziano, publiczność przypuściła szturm do kasy teatralnej i pomimo cen podwyższonych wstępny bojem zdobyła bilety<sup>21</sup>.

Nieco później, bo już po piątej prezentacji opery, z pewną rezerwą i przekąsem odniósł się z kolei do tego przedsięwzięcia Mikuli, który w swej obszernej recenzji opublikowanej w „Gazecie Narodowej” (nr 89 z 17 kwietnia 1867 roku) z jednej strony skonstatował niezaprzeczną jego rangę, z drugiej zaś nie omieszczał wytknąć artystyczno-muzycznych słabości wykonania:

*Halka* na scenie lwowskiej po raz piąty – brzmi to dumnie i patriotycznie nawet, bo niejedni myśli, że opera polska, której w Warszawie względy moskwicizmu, w Krakowie zaś względy finansowe zaprzeczają bytu, znalazła gościnny przytułek w starym grodzie Lwa. Myśl taka, wyznajemy szczerze, jest całkiem słuszną. [...] Zwracając myśl do wykonania *Halki*, musimy przyznać, że pan Miłaszewski uczynił bardzo wiele, skoro przedstawił *Halkę* na scenie naszej, ale to wiele pod względem scenicznym jest mniej jak bardzo mało pod względem muzycznym, który przecież w operze lekceważonym być nie powinien<sup>22</sup>.

Wydaje się, iż do *Moniuszki* tego rodzaju krytyczne opinie o lwowskiej inscenizacji *Halki* raczej nie docierały, skoro w jedynym liście dotyczącym tego tematu, wysłanym do Ilcewicza wczesną wiosną 1867 roku, kompozytor lakonicznie stwierdził: „Ze Lwowa o *Halce* wiadomości świetne, oby nieprzesadzone impetem telegrafu”<sup>23</sup>. Warto dodać, że nie wchodziły tu w grę kwestie finansowe, bowiem żadnego honorarium z tytułu wykonania opery we Lwowie kompozytor nie otrzymał.

Wystawienie *Halki* w roku 1867 to ostatni z zaprezentowanych powyżej lwowskich wątków w biografii *Moniuszki*. Warto dodać jednak, że recepcja twórczości kompozytora w stolicy Galicji Wschodniej miała swój dynamiczny ciąg dalszy, zapoczątkowany jeszcze za życia kompozytora. Otóż dyrektor teatru Miłaszewski, zachęcony zapewne wcześniejszym powodzeniem *Dziadów* (kantaty *Widma*), a następnie też problematycznym wprawdzie, ale jednak sukcesem *Halki*, projektował w porozumieniu z kompozytorem kolejne „odslony” jego dzieł na lwowskiej scenie. Pierwszym z nich miała być opera *Hrabina*, co do

<sup>21</sup> Cyt. za: W. Rudziński, *Stanisław Moniuszko...*, cz. 2, s. 580–581.

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 582–583.

<sup>23</sup> S. Moniuszko, *Listy zebrane...*, s. 520.

wystawienia której pertraktował on z Moniuszką w roku 1870<sup>24</sup>. Nadzieję na dalszą współpracę z twórcą polskiej opery narodowej miało także Galicyjskie Towarzystwo Muzyczne. W ostatnim okresie jego zarządzania przez Mikulego zaistniał projekt utworzenia we Lwowie wyższego konserwatorium muzycznego i postawienia na jego czele Moniuszki. Niestety, nagła śmierć kompozytora położyła kres wszelkim planom. Ostatni hołd kompozytorowi lwowianie oddali w przeddzień jego pogrzebu, 6 czerwca 1972 roku, kiedy to odbyło się przedstawienie *Halki* na rzecz rodziny kompozytora. Była to już nowa, znacznie udoskonalona wersja inscenizacja opery, której premiera miała miejsce zaledwie nieco ponad miesiąc wcześniej, tj. 30 kwietnia; wykonaniem dyrygował ówczesny kapelmistrz teatru Józef Szirer.

*Halka* na trwale zagościła w repertuarze lwowskiej sceny operowej, stając się niejako obowiązkiem i zdecydowanie dominującym punktem programu wszystkich sezonów na długie lata. Warto przytoczyć w tym miejscu następującą opinię jedynej współczesnej badaczki recepcji oper Moniuszki we Lwowie, Agnieszki Marszałek:

By uzmysłowić sobie **bezwzględność** [podkr. T.B.] panowania *Halki* w repertuarze polskich oper we Lwowie, wystarczy powiedzieć, że grano ją począwszy od 1867 aż po rok 1939, a więc dopóty, dopóki funkcjonowała polska opera<sup>25</sup>.

Należy dodać, że niespełna 5 lat po śmierci kompozytora miała miejsce we Lwowie premiera *Straszego dworu* – równie cennego arcydzieła Moniuszki, które podobnie jak *Halka* i kilka innych dzieł scenicznych (w tym przede wszystkim *Verbum nobile*, *Hrabina* i *Jawnuta*) nie schodziło z afisza aż po kres polskiej sceny muzycznej w tętniącej życiem kulturalnym stolicy Galicji. Przedstawienie to, zaprezentowane po raz pierwszy 18 stycznia 1877 roku, powtórzone już w pierwszym sezonie aż osiemnastokrotnie!

Ale tym lwowskim sukcesem nie dane już było Moniuszce, niestety, uradować się osobiście i podzielić z rodziną, co też zawsze czynił.

## Bibliografia

- Marszałek A., *Mistrzowie i dyletanci, czyli opery Stanisława Moniuszki w XIX-wiecznym Lwowie* [w:] *Teatr operowy Stanisława Moniuszki. Rekonesanse*, red. M. Jabłoński, E. Nowicka, Poznań 2005, s. 121–150.
- Marszałek A., *Opery Moniuszki w polskim Lwowie – uniesienia, powinności, nadużycia. Aneks* [w:] *Teatr muzyczny Stanisława Moniuszki*, red. M. Dziadek, E. Nowicka, Poznań 2014, s. 109–288.

<sup>24</sup> Zob. W. Rudziński, *Stanisław Moniuszko...*, cz. 2, s. 585.

<sup>25</sup> A. Marszałek, *Opery Moniuszki...*, s. 200.

Moniuszko S., *Listy zebrane*, przygotował do druku W. Rudziński przy współpracy M. Stokowskiej, Kraków 1969.

Rudziński W., *Stanisław Moniuszko. Studia i materiały*, cz. 1, Kraków 1955.

Rudziński W., *Stanisław Moniuszko. Studia i materiały*, cz. 2, Kraków 1961.

Topolska A., *Mit wieszczą. Stanisław Moniuszko w piśmiennictwie lat 1858–1989*, Poznań 2014.

Wypych-Gawrońska A., *Lwowski teatr operowy i operetkowy w latach 1872–1918*, Kraków 1999.

### **„FOREFATHERS' EVE MADE A HUGE IMPRESSION ON LVIV...” ON THE SUCCESSES OF STANISŁAW MONIUSZKO IN THE CAPITAL OF GALICIA**

#### **Abstract**

Lviv was the first Polish city after Warsaw in which Moniuszko's music gained the greatest popularity. Karol Mikuli – the director of the Galician Music Society, who in 1868 acknowledged Moniuszko as an honorary member of this organization, and since then insisted on performing his works in the capital of Galicia, contributed to this popularity to a large extent. In March 1860, the *Flis* opera premiered at the Polish Theater, and was enthusiastically received by the audience and critics. The composer's journey to Lviv, on which he went with his daughter Elżbieta in February 1865, brought also many successes.

At that time, Moniuszko conducted three concerts at which the overture *The Fairy Tale* (*Bajka*) and the cantata *The Phantoms* (*Widma*), based on the second part of Adam Mickiewicz's *Forefathers' Eve*, were performed. Another important testimony to the reception of the composer's work was the exhibition of the four-act version of *Halka*, which premiered on March 17, 1867. The article contains a wide discussion of these events in the light of rich source material, mainly in the field of epistolography and music criticism.

**Keywords:** Stanisław Moniuszko, Lviv, Karol Mikuli, *Flis*, *Widma*, *Halka*, Galician Music Society

**Helmut Loos**

Uniwersytet w Lipsku, Niemcy

**LEO KESTENBERG AND THE BEETHOVEN MYTH.  
SOCIAL DEMOCRATIC CULTURAL POLICY  
IN THE 20TH CENTURY**

In 1902, the glorious 75th anniversary year of Ludwig van Beethoven's death, Leo Kestenberg celebrated his 20th birthday. He had already completed his training as a pianist, which included lessons from recognized masters such as José Vianna da Motta, Hermann Scholtz, and Felix Draeseke, and had found an innovative role model in Ferruccio Busoni. Beethoven's piano works naturally belonged to the fixed canon of the repertoire, and the composer played a central role in the entire musical socialisation of the period. Socially, the romantic image of Beethoven dominated, and Kestenberg also liked to quote the dictum ascribed to Beethoven by Bettina Brentano: "Music is a higher revelation than all wisdom and philosophy"<sup>1</sup>. Kestenberg had a special fondness for Beethoven's Piano Variations; his memoirs from 1961 still speak of the great reverence he had for Beethoven, especially for the "33 Variations on a Waltz by Anton Diabelli", op. 120:

If one can speak of transcendental essence, of transcendental art, of transcendental music, then it is here, especially when we are confronted with the 20th of these variations. Actually, it eludes realization on the piano. And the last one, the 33rd, the minuet, leads us straight into the realm of the blessed, into a nirvana based on the deepest philosophical wisdom<sup>2</sup>.

What is unusual about Kestenberg's remarks is the apostrophization of Beethoven's Variations, since it was the sonatas that were traditionally considered, in the words of Hans von Bülow, the "New Testament" of the piano literature<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> U. Mahler, *Vorwort* [in:] *Leo Kestenberg, Gesammelte Schriften*, vol. 2.1: *Aufsätze und vermischte Schriften. Texte aus der Berliner Zeit (1900–1932)*, ed. U. Mahler, Freiburg i. Br.-Berlin-Wien 2012, p. 20, Note 12.

<sup>2</sup> L. Kestenberg, *Bewegte Zeiten. Musisch-musikantische Lebenserinnerungen*, Wolfenbüttel-Zürich 1961, p. 91: „Wenn von transzendentelem Wesen, von transzendentaler Kunst, von transzendentaler Musik gesprochen werden kann, dann hier, besonders wenn wir mit der 20. von diesen Variationen konfrontiert werden. Eigentlich entzieht sie sich der Realisierung auf dem Klavier. Und die letzte, die 33., das Menuett, führt uns schnurstracks in das Gefilde der Seligen, in ein auf tiefster philosophischer Weisheit basiertes Nirwana”.

<sup>3</sup> H.-J. Hinrichsen, *Beethoven. Die Klaviersonaten*, Kassel u.a. 2013.

Especially the last variation of Opus 120 – which, as a sort of reminiscence in Tempo di Menuetto referring to the old aristocratic dance, has certainly led to incomprehension – represents the highest revelation for Kestenbergs. The affinity for this variation corresponds to his high esteem for Mozart, whose value in comparison to Beethoven Kestenbergs constantly sought to enhance. Nevertheless, Kestenbergs still considered Beethoven “the undisputed Olympian among composers”<sup>4</sup>. While it is impossible to know whether he would count Beethoven among the 12 Olympic Gods or apostrophize him as Zeus, the religious nature of the emphasis, just as he had come to know it in his youth, is unmistakable. For many enlightened Jews who had turned their backs on their traditional religion and dedicated themselves to the propagation of social progress, the widespread notion that music was meant to function as an art religion of modernity held a particular appeal. (No one could have guessed that the new form of racial anti-Semitism would produce an extermination machinery unknown to mankind, organized with scientific precision on an industrial scale.) In the context of progressive evolution, enlightened people saw themselves on the path toward moral perfection; and artists, especially composers, were considered pioneers of the movement, at the forefront of evolution. With rather unusual clarity, Kestenbergs expressed this view, which today sounds almost absurd, in his essay from 1900 “Versuch einer materialistischen Darstellung der Entwicklungsgeschichte der Künste” (“Attempt at a Materialistic Representation of the History of the Development of the Arts”):

As is evident from Schopenhauer’s deductions, we find in music the purest mirror of the inner life, the character, the attitude of its respective creator. And, as a matter of fact, the great and true artists were also great, pure, and holy people, as the biographies of Bach, Beethoven, Liszt, Wagner, Busoni, d’Albert prove<sup>5</sup>.

Kestenbergs’ formulation demonstrates the vigour with which morality was ascribed to music as the highest of the arts, as the most important expression of human capabilities. In other words, music gained an ethical significance comparable to that of religion. Especially in the period before the First World War (but continuing up to Theodor W. Adorno), music was appropriated by a multitude of esoteric movements, all of which looked beyond music’s long apostrophized

<sup>4</sup> L. Kestenbergs, *Bewegte Zeiten...*, p. 91.

<sup>5</sup> L. Kestenbergs, *Versuch einer materialistischen Darstellung der Entwicklungsgeschichte der Künste (1900)* [in:] Ders., *Gesammelte Schriften*, Vol. 2.1: *Aufsätze und vermischte Schriften. Texte aus der Berliner Zeit (1900–1932)*, ed. U. Mahlert, Freiburg i. Br.-Berlin-Wien 2012, p. 45–51, here 49f.: „Wie aus den Schopenhauerschen Deductionen hervorgeht, finden wir in der Musik den reinsten Spiegel des Innenlebens, des Charakters, der Gesinnung ihres jeweilige Schöpfers. Und in der That waren auch die großen, wahren Künstler eben so große, reine, heilige Menschen, wie die Lebensgeschichte eines Bach, Beethoven, Liszt, Wagner, Busoni, d’Albert beweist”.

potential for salvation, ascribing to it the religious quality of a revelation of truth. Here we find the starting point and rationale for the cult that worshipped composers as heroes and served as their key exponents. Kestenberg shared this view; as an artist of his time he must have been attracted to these ideas<sup>6</sup>. Times changed dramatically, however, and the Beethoven cult fell into a veritable crisis.

The romantic image of Beethoven was put at risk by the cultural criticism of the German Youth Movement opposing the individualistic, “bad 19th century” and by a collapse of all traditional values brought on by the First World War. Thus, it was no coincidence that the first critical analysis of the Beethoven image, by Arnold Schmitz, came in the anniversary year of 1927. Hans Heinrich Eggebrecht’s summary of Beethoven-reception in the 1920s was titled “Distance and emphasis and what they have in common”<sup>7</sup>. Eggebrecht points to none other than Ferruccio Busoni, Kestenberg’s primary role-model, as the forerunner of criticism. In 1922, Busoni had asked the critical question: “What did Beethoven give us?” His intention was to ignite “a discussion of a question that, for a century, we have faithfully answered in the affirmative, and yet have never examined; a question we have used as a standard by which we measure everything else, with the bias of its absolute superiority; one which we have allowed to enslave us, in opinions and in deeds”<sup>8</sup>. For Busoni, the bias is most evident in a common disregard for Wolfgang Amadeus Mozart, who, when compared with Beethoven, Busoni thought should be more appreciated. However, while the excesses of the Beethoven cult are denounced, the position of Beethoven is not fundamentally questioned. Busoni argues that with Beethoven, “the human condition [...] entered the central discourse over music for the first time”<sup>9</sup> and criticizes: “A militant priesthood organized itself without any prior arrangements [...] and has henceforth stood guard over the work that had become a symbol of musical humanity”<sup>10</sup>. Busoni certainly saw Beethoven as exemplary, pointing to the “sincerity” of his music as well as “the retreat of the virtuoso in favour of the «idea»”<sup>11</sup>. On the other hand, he also saw the expansion of mu-

<sup>6</sup> G. Batel, *Musikerziehung und Musikpflege. Leo Kestenberg. Pianist – Klavierpädagoge – Kulturorganisator – Reformator des Musikerziehungswesens*, Wolfenbüttel u.a. 1989.

<sup>7</sup> H.H. Eggebrecht, *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption. Beethoven 1970*, Mainz 1972.

<sup>8</sup> F. Busoni, *Was gab uns Beethoven?* [in:] *Die Musik* 15 (1922), Erster Halbjahrsband, p. 19–23, here 19: „zur Diskussion über eine Frage, die wir ein Jahrhundert lang gläubig bejaht haben, ohne sie zu prüfen; an deren Maßstab wir alles übrige maßen, mit der Voreingenommenheit seiner unbedingten Überlegenheit; durch die wir uns knechten ließen, in Meinungen und Taten”.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 20: „Menschliche [...] zum erstenmal als Hauptargument in die Tonkunst”.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 21: „Eine militante Priesterschaft organisierte sich ohne Verabredung [...] und bewachte fortan das zum Symbol gediehene Werk der musikalischen Menschlichkeit”.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 22: „das Zurücktreten des Virtuosenhaften gegenüber der «Idee»”.

sical means as having a pernicious effect afterwards, since “the over-trumping, cultivated for its own sake, leads to decadence”. In the end, Busoni’s appreciation of Mozart resonated more deeply with Kestenberg than this sort of cultural criticism, with which he was already familiar, for example from the writings of Felix Draeseke and Hans Pfitzner.

The crisis of the romantic image of Beethoven in the 1920s, limited to only a few exponents, was hardly profound<sup>12</sup>; thus it was soon eclipsed by the old apotheosis. Kestenberg did not take up the criticism either. He was much more a representative of musical continuity: Instead of going along with the supposed break in 1919, he adapted the musical convictions and values of the old system to the new age. Even the much invoked New Objectivity and the politically committed music of the Weimar Republic retained the basic conviction of the status of music as an art religion of modernity in the sense of a “holy sobriety”<sup>13</sup>. One exception was Kurt Weill, who will probably never be forgiven by German music historians for the fact that, as a successful proponent of socialism after his emigration, he wrote French chansons and American Broadway musicals with the same sort of conviction as earlier (this was considered a “betrayal” of his “mission”). The continuity of the Beethoven apotheosis can be found in Hugo von Hofmannsthal’s Zurich speech on Beethoven from around 1920, in Hermann Stehr’s words (a veritable creed) before a Beethoven celebration in 1927, and in Alfred Rosenberg’s article “Beethoven” in the *Völkischer Beobachter*.

In the meantime, Leo Kestenberg had made the transformation from performing artist to cultural politician, applying his Beethoven view to his commitment to cultural policy. As a socialist, he took part in social democratic education committees; as a Prussian ministerial official, he devoted himself to the education of the people. He was successful in exerting influence on the Prussian Academy of Arts in Berlin, initiating a far-reaching reform of the old singing lessons in schools<sup>14</sup>. Kestenberg lent a significant impulse to the work of public music schools<sup>15</sup>. Kestenberg not only supported the *Freie Volksbühne Berlin* association – with its motto “Art for the People”, which goes back to Lenin – at

<sup>12</sup> Vgl. *Beethoven in der Meinung der jungen Musiker (1927)* [in:] *Zeitgemäßes aus der „Literarischen Welt“ von 1925–1932*, ed. W. Haas, Stuttgart 1963, p. 89–93.

<sup>13</sup> Vgl. H. Loos, *Heilige Nüchternheit. Der Komponist in der Moderne. Kontinuität statt Bruch* [in:] *Nova glasba v »novi« Evropi med obema svetovnima vojnama – New Music in the „New“ Europe Between the Two World Wars*, ed. J. Weiss, Koper–Ljubljana 2018, p. 51–62.

<sup>14</sup> W. Gruhn, *Wir müssen lernen, in Fesseln zu tanzen. Leo Kestnerbergs Leben zwischen Kunst und Kulturpolitik*, Hofheim 2015.

<sup>15</sup> M. Holz, *Musikschulen und Jugendmusikbewegung. Die Institutionalisierung des öffentlichen Musikschulwesens von den 1920ern bis in die 1960er-Jahre*, Münster–New York 2019, p. 105–123.

its main venue, the *Volksbühne* at Rosa-Luxemburg-Platz (formerly Bülowplatz), but, as its “spiritus rector”, he also championed the establishment of the Kroll Opera as a *Volksopernhaus* (People’s Opera House), whose modern repertoire soon generated accusations of cultural Bolshevism<sup>16</sup>. The zeal with which he carried out his educational task corresponded to the social plans for democratic equality across broad sections of the population, plans that stood in opposition to the educated middle class’s claim to leadership. The aim was to seize the bourgeoisie’s cultural assets and claim equal rank. With the advent of social democracy, workers’ choral societies emerged in the name of education for the people and workers. These developed into a powerful workers’ singing movement that would compete with the *Deutscher Sängerbund*. On New Year’s Eve 1918, the General Workers’ Education Institute in Leipzig organized a performance of Beethoven’s Ninth Symphony under Arthur Nikisch in the Albert Hall, beginning the annual tradition that continues to this day. Numerous examples of musical education projects that originated from the labour movement could be provided here, many of which were continued by the social democratic government after the November Revolution. And it was Kestenberg, in an influential position under the President of the Reich Friedrich Ebert, who was largely responsible for this institutional realisation of the movement<sup>17</sup>.

Reference to Beethoven can be found time and again in Kestenberg’s programmatic writings. In 1921, he wrote in the journal *Musikerziehung und Musikpflege* that Beethoven ushered in a new era “that thinks primarily of the professional musician and places high demands on the technique of the performer”; but he also asserted that this had led to the division of musical life along the lines of “serious, great, intellectual literature” and “shallow salon music”<sup>18</sup>. “Whereas, in the past, the creative musician worked within the confines of his position of employment”, a tremendous change had occurred, after which the composer “created his works in complete freedom without any professional obligation”<sup>19</sup>. Although Beethoven, like others, had also “continued to write utility music for the most diverse purposes”<sup>20</sup>, he had already thought of the fact that “a non-profit institution could relieve the composer of the demands linked

<sup>16</sup> D. Schenk, *Leo Kestenberg und die Zwanziger Jahre. Neue Musik, Kroll-Oper, Rundfunkversuchsstelle und andersers* [in:] *Leo Kestenberg und musikalische Bildung in Europa*, ed. D. Sagrillo, A. Nitschké, F. Brusniak, Weikersheim [2016], p. 259–290.

<sup>17</sup> Ch. Rhode-Jüchtern, *Die „Musikerziehungsidee“ von Leo Kestenberg (1882–1962). Zur Aktualität seines Reformkonzeptes für die musikalische Bildung* [in:] *Leo Kestenberg und musikalische Bildung in Europa*, ed. D. Sagrillo, A. Nitschké, F. Brusniak, Weikersheim 2016 (Würzburger Hefte zur Musikpädagogik 8), p. 13–61.

<sup>18</sup> L. Kestenberg, *Musikerziehung und Musikpflege*, Leipzig 1921, p. 48f.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 103.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 106.



to publishing and royalties”<sup>21</sup>. Here, Kestenberg used Beethoven as a witness to social legislation for musicians, while elsewhere he attacked the social institution of the concert. In an article on music, celebration, and community from 1924, he referred to Beethoven:

It is a profound tragedy that the same Beethoven who, in his work, wants to embrace the whole of humanity, is the decisive factor in establishing subjectivism, the importance of the expression of the individual human being for the entire century. Beethoven’s symphonies justify the social institution of the ‘concert’, whose relevance today was, of course, first established by the virtuoso. However, the concert hall impairs the artistic atmosphere from the outset. As much as music can have a community-building effect in church, on the march, in assembly, in school, its power over the deepest instincts is not felt in the concert hall. It is only by observing the stiff form of the concert hall that one can understand how music seems to be loaded with a ballast of erudition and boredom for many<sup>22</sup>.

The cultural criticism of the Youth Movement is evident in Kestenberg’s rejection of the subjectivist, non-community-building concert form. The concert is associated with Beethoven, but at the same time is presented as a tragic distraction from his essential concern for the brotherhood of mankind. Kestenberg demonstrates his fundamental veneration of the hero Beethoven in the suggestions for a Beethoven celebration in the anniversary year 1927, which he wrote especially for the *Verband der Deutschen Volksbühnen-Vereine*. On the 100th anniversary of Beethoven’s death, the aim was to perform his works as perfectly as possible and to honour him in a variety of ways in order to shed due light on his significance “for artistic, human, national and international development”<sup>23</sup>. The special mission of the *Volksbühne* was not the unconditional takeover of secured art possessions and its popularization as “broad beggar’s soup” for the uneducated; its goals were “set higher” as they proclaimed a “second renaissance” of the humanistic movement of the time around 1800. The historical

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 140.

<sup>22</sup> L. Kestenberg, *Musik, Feste und Gemeinschaft (1924)* [in:] Ders., *Gesammelte Schriften*, vol. 2.1: *Aufsätze und vermischte Schriften. Texte aus der Berliner Zeit (1900–1932)*, ed. U. Mahlert, Freiburg i. Br.-Berlin-Wien 2012, p. 103–109, here p. 104: „Es ist eine tiefe Tragik, daß derselbe Beethoven, der in seinem Werk die ganze Menschheit umarmen will, den Subjektivismus, die Bedeutung der Aeußerung des einzelnen Menschen für das ganze Jahrhundert entscheidend begründet. Beethovens Symphonien erklären die gesellschaftliche Einrichtung des ‚Konzerts‘, das freilich erst durch den Virtuosen seine heutige Bedeutung erhält. Der Konzertsaal beeinträchtigt aber von vornherein die künstlerische Atmosphäre. So gemeinschaftsbildend Musik in der Kirche, auf dem Marsche, in der Versammlung, in der Schule wirken kann, so wenig wird im Konzertsaal ihre Macht auf die tiefsten Instinkte spürbar. Durch die steife Form des Konzerts wird es allein verständlich, wie Musik mit einem Ballast von Gelehrsamkeit und Langweile für viele beladen zu sein scheint”.

<sup>23</sup> L. Kestenberg, *Beethoven-Feier. Anregungen (Verband der Deutschen Volksbühnen-Vereine: Schriften des Verbandes der deutschen Volksbühnen-Vereine 12)*, Berlin 1926, p. 1.

“heroes of our German culture”, but especially Beethoven, “champions of a truly national freedom, want «all men to become brothers», wish for the idea of the human, the natural, to be placed above convention and authority”. He was not thinking “of a select audience of «educated people», but of humanity as a whole”<sup>24</sup>. It was only in the 19th century that “the cultural needs of new, unencumbered social classes” had freed the old humanistic ideas from the shackles of “false romanticism and sentimentality” and created a new “lifestyle” that placed the experience of art at the centre and “everyday sanctified life through «art»”<sup>25</sup>. Thus, it is the task of the *Volksbühne* not only to disseminate artistic works, but also to “shape people in an artistic sense”. This would require new forms of celebration and general public holidays. Kestenberg thus took up ideas of Richard Wagner – whom he called upon as a witness and quoted as a prophet of the current rebirth of German music – that the Beethoven Symphony be perceived beyond national borders as a “new religion, as a world-redeeming proclamation of the most sublime innocence” and that the composer be celebrated as a “benefactor to the world” and “world-conqueror”<sup>26</sup>. He also mentions Busoni’s critical essay on Beethoven but only refers to the required sincerity and the retreat of the virtuosic element opposite the ‘idea’.

With detailed references to the importance of folk music or folk singing schools, as well as youth music schools and orchestral schools, Kestenberg links the demand for a “generous, adequately funded cultivation of the arts”, which should also include a revitalization, transformation, and promotion of existing music organizations<sup>27</sup>. Kestenberg then gives concrete instructions on how to celebrate the 100th anniversary of Beethoven’s death. It is to be “remembered with all love and devotion”, so that it becomes clear “that a whole nation celebrates its hero”. “Singing academies and folk choirs, bourgeois and workers’ choral societies” were to perform together and not set themselves too narrow limits in their programming, but rather, they were to place value on “the achievement of great, stirring, solemn effects in the sense of Beethoven”<sup>28</sup>. The whole day was to be filled with festivities in public places in every larger city, so that the entire population would come together for a “true folk celebration”.

In any case, the *Volksbühnen* was to cooperate with all local cultural and educational institutions to achieve this great goal. Kestenberg enumerates all possible areas of cultural life and then puts the emphasis on the concerts. Here, too, it was important not to get stuck in the old moulds with “evening gowns in

---

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 2.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 8.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 10.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 11.

the audience” and “tails on the podium”, but to flee from the “concert hall with its inevitable vanities” like the “singing youth movement, the «musicians» guilds, the «young» choirs”. Only then could the “community spirit” inherent in the works come to the fore in the sense of “announcing objectivity” and in the “spirit of the «Bauhütte»”<sup>29</sup>. However, Kestenberg’s concrete proposals for Beethoven concerts then contain an exaggeration of the educational idea, which had previously been found only in exceptional cases. For example, he recommends cyclical performances of the symphonies in order to convey a “coherent impression of Beethoven’s personality, his poetic, human-artistic mission”<sup>30</sup>. Furthermore, he refers to the relevant well-known works of all genres and recommends, for example, in a song recital, to avoid “the choice of unimportant and uncharacteristic songs”<sup>31</sup>. After having previously proclaimed that “basically every work, and now even every symphony, is characteristic of Beethoven” and has its special merits, he shows here that he is completely committed to the traditional image of Beethoven with his specific canon of works<sup>32</sup>. Thus Kestenberg also ends his suggestions with a fiery appeal to the *Volksbühnen* to perpetuate the efforts of Beethoven celebrations and to create permanent institutions “that help a people, aided by its great fighters, to liberate itself in the spirit of its immortal heroes”<sup>33</sup>.

Kestenberg’s suggestions for a Beethoven celebration, which were presented in *Die Kunstgemeinde. Blätter der Volksbühne* and reprinted in excerpts for the *Volksbühne* audience and in the *Deutsche Sängerbundeszeitung* during the anniversary year<sup>34</sup>, illustrate very well the efforts of the socialist movement to appropriate the cultural values of the bourgeoisie and, at the same time, adapt them to their needs. The art community not only reaffirms Kestenberg’s suggestions most emphatically<sup>35</sup>, it also provides a biographical outline full of stereotypes from the romantic image of Beethoven<sup>36</sup>. The fact that fundamental principles of modernism have been preserved here is most striking in the perpetuation of the male hero cult. That evolution and progress also continued to form decisive categories of values can be seen in Kestenberg’s selective trumping of bourgeois

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>34</sup> U. Mahler, *Editorische Anmerkungen* [in:] L. Kestenberg, *Gesammelte Schriften*, Vol. 2.1: *Aufsätze und vermischte Schriften. Texte aus der Berliner Zeit (1900–1932)*, ed. U. Mahler, Freiburg i. Br.-Berlin-Wien 2012, p. 166f.

<sup>35</sup> *Beethoven-Ehrung* [in:] *Die Kunstgemeinde. Blätter der Volksbühne* (1926/27), no. 7, p. 49f.

<sup>36</sup> L. Sender, *Ludwig van Beethoven* [in:] *Die Kunstgemeinde. Blätter der Volksbühne* (1926/27), no. 7, p. 50–54.

educational zeal, for example, when he proposes cyclical performances of certain groups of works. In fact, Arthur Schnabel played all 32 of Beethoven's piano sonatas cyclically for the first time in 1927 at the Beethoven celebration in the Volksbühne's main building on Rosa-Luxemburg-Platz. The string quartets were also performed cyclically. Kestenberg had been working intensively on the arrangement of the concerts from the very beginning and had already arranged a piano sonata cycle with Schnabel in 1916/17; Beethoven was already – as was the case in bourgeois concert life – the most frequently performed composer of the concerts<sup>37</sup>. The Kroll Opera, whose takeover by the *Freie Volksbühne Berlin e. V.* as *Volksopernhaus* Kestenberg supported in 1920, was inaugurated after great efforts in 1927 with Beethoven's *Fidelio* under Otto Klemperer<sup>38</sup>.

In his suggestions for a celebration of Beethoven, Kestenberg obviously strove for a great, unifying synthesis. Just as he continued the traditional topoi of the Romantic Beethoven image, he also incorporated keywords of the new music movements such as the youth movement, musicians' guilds, "young" choirs, objectivity, the Bauhütte, and community spirit. The effects of his activities can be felt to this day<sup>39</sup>.

## References

- Batel G., *Musikerziehung und Musikpflege. Leo Kestenberg. Pianist – Klavierpädagoge – Kulturorganisator – Reformator des Musikerziehungswesens*, Wolfenbüttel u.a. 1989.
- Beethoven-Ehrung* [in:] Die Kunstgemeinde. Blätter der Volksbühne (1926/27), no. 7, p. 49f.
- Brusniak F., *Über Grenzen hinaus: Eine Musikpädagogik der Vielfalt und Offenheit im Zeichen Leo Kestenbergs* [in:] *Würzburger Beiträge zur Kestenberg-Forschung. Festgabe für Andreas Eschen zum 65. Geburtstag*, ed. F. Brusniak, A.-Ch. Rhode-Jüchtern, Th. Weber-Lucks, Weikersheim 2019 (Würzburger Hefte zur Musikpädagogik 10), p. 151–168.
- Busoni F., *Was gab uns Beethoven?* [in:] *Die Musik 15 (1922)*, Erster Halbjahrsband, p. 19–23.
- Dümling A., „*Die Kunst dem Volke!*“ *Kestenberg als Konzertveranstalter an der Freien Volksbühne* [in:] *Leo Kestenberg. Musikpädagoge und Musikpolitiker in Berlin, Prag und Tel Aviv*, ed. S. Fontaine, U. Mahler, D. Schenk, Freiburg i. Br. u.a. 2008, p. 29–46.

<sup>37</sup> A. Dümling, „*Die Kunst dem Volke!*“ *Kestenberg als Konzertveranstalter an der Freien Volksbühne* [in:] *Leo Kestenberg. Musikpädagoge und Musikpolitiker in Berlin, Prag und Tel Aviv*, ed. S. Fontaine, U. Mahler, D. Schenk, Freiburg i. Br. u.a. 2008, p. 29–46, here p. 41–44: *Beethoven-Feier 1927*.

<sup>38</sup> D. Schenk, *Leo Kestenberg und die Zwanziger Jahre. Neue Musik, Kroll-Oper, Rundfunkversuchsstelle und anders* [in:] *Leo Kestenberg und musikalische Bildung in Europa*, ed. D. Sagrillo, A. Nitschké, F. Brusniak, Weikersheim [2016], p. 259–290.

<sup>39</sup> F. Brusniak, *Über Grenzen hinaus: Eine Musikpädagogik der Vielfalt und Offenheit im Zeichen Leo Kestenbergs* [in:] *Würzburger Beiträge zur Kestenberg-Forschung. Festgabe für Andreas Eschen zum 65. Geburtstag*, ed. F. Brusniak, A.-Ch. Rhode-Jüchtern, Th. Weber-Lucks, Weikersheim 2019 (Würzburger Hefte zur Musikpädagogik 10), p. 151–168.

- Eggebrecht H.H., *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption. Beethoven 1970*, Mainz 1972.
- Gruhn W., *Wir müssen lernen, in Fesseln zu tanzen. Leo Kestenbergrs Leben zwischen Kunst und Kulturpolitik*, Hofheim 2015.
- Hinrichsen H.-J., *Beethoven. Die Klaviersonaten*, Kassel u.a. 2013.
- Holz M., *Musikschulen und Jugendmusikbewegung. Die Institutionalisierung des öffentlichen Musikschulwesens von den 1920ern bis in die 1960er-Jahre*, Münster–New York 2019.
- Kestenbergr L., *Beethoven-Feier. Anregungen (Verband der Deutschen Volksbühnen-Vereine: Schriften des Verbandes der deutschen Volksbühnen-Vereine 12)*, Berlin 1926.
- Kestenbergr L., *Bewegte Zeiten. Musisch-musikantische Lebenserinnerungen*, Wolfenbüttel–Zürich 1961.
- Kestenbergr L., *Musik, Feste und Gemeinschaft (1924)* [in:] Ders., *Gesammelte Schriften*, vol. 2.1: *Aufsätze und vermischte Schriften. Texte aus der Berliner Zeit (1900–1932)*, ed. U. Mahler, Freiburg i. Br.-Berlin-Wien 2012, p. 103–109.
- Kestenbergr L., *Musikerziehung und Musikpflege*, Leipzig 1921.
- Kestenbergr L., *Versuch einer materialistischen Darstellung der Entwicklungsgeschichte der Künste (1900)* [in:] Ders., *Gesammelte Schriften*, Vol. 2.1: *Aufsätze und vermischte Schriften. Texte aus der Berliner Zeit (1900–1932)*, ed. U. Mahler, Freiburg i. Br.-Berlin-Wien 2012, p. 45–51.
- Loos H., *Heilige Nüchternheit. Der Komponist in der Moderne. Kontinuität statt Bruch* [in:] *Nova glasba v »novi« Evropi med obema svetovnima vojnama – New Music in the „New“ Europe Between the Two World Wars*, ed. J. Weiss, Koper–Ljubljana 2018, p. 51–62.
- Mahler U., *Editorische Anmerkungen* [in:] L. Kestenbergr, *Gesammelte Schriften*, Vol. 2.1: *Aufsätze und vermischte Schriften. Texte aus der Berliner Zeit (1900–1932)*, ed. U. Mahler, Freiburg i. Br.-Berlin-Wien 2012, p. 166f.
- Mahler U., *Vorwort* [in:] Leo Kestenbergr, *Gesammelte Schriften*, vol. 2.1: *Aufsätze und vermischte Schriften. Texte aus der Berliner Zeit (1900–1932)*, ed. U. Mahler, Freiburg i. Br.-Berlin-Wien 2012, p. 20, Note 12.
- Rhode-Jüchtern Ch., *Die „Musikerziehungsidee“ von Leo Kestenbergr (1882–1962). Zur Aktualität seines Reformkonzeptes für die musikalische Bildung* [in:] *Leo Kestenbergr und musikalische Bildung in Europa*, ed. D. Sagrillo, A. Nitschké. F. Brusniak, Weikersheim 2016 (Würzburger Hefte zur Musikpädagogik 8), p. 13–61.
- Schenk D., *Leo Kestenbergr und die Zwanziger Jahre. Neue Musik, Kroll-Oper, Rundfunkversuchsstelle und anders* [in:] *Leo Kestenbergr und musikalische Bildung in Europa*, ed. D. Sagrillo, A. Nitschké, F. Brusniak, Weikersheim [2016], p. 259–290.
- Sender L., *Ludwig van Beethoven* [in:] *Die Kunstgemeinde. Blätter der Volksbühne (1926/27)*, no. 7, p. 50–54.
- Vgl. *Beethoven in der Meinung der jungen Musiker (1927)* [in:] *ZeitgemäÙes aus der „Literarischen Welt“ von 1925–1932*, ed. W. Haas, Stuttgart 1963, p. 89–93.

## LEO KESTENBERG AND THE BEETHOVEN MYTH. SOCIAL DEMOCRATIC CULTURAL POLICY IN THE 20TH CENTURY

### Abstract

Leo Kestenbergr (1882–1962) was a German pianist, music teacher and music politician of Jewish descent. After the First World War he became the leading social democratic cultural politician of the Weimar Republic. In his famous “Kestenbergr-Reform” he carried out essential educa-

tional reforms in Prussia, above all reorganizing the entire musical life and music education system. The foundations of his reforms become clear in his musical outlook, especially in his reception of Beethoven. Leo Kestenberg celebrated his 20th birthday in the glorious anniversary year of 1902, 75 years after Ludwig van Beethoven's death. He had already completed his training as a pianist and had enjoyed the lessons of renowned masters such as José Vianna da Motta, Hermann Scholtz and Felix Draeseke, and had found Ferruccio Busoni to be a pioneering role model.

Beethoven's piano works naturally belonged to the established canon of the repertoire, just as the composer played a central role in the entire musical socialization of this period. The romantic image of Beethoven dominated society, and Kestenberg also liked to quote the dictum attributed to Beethoven by Bettina Brentano: "Music is a higher revelation than all wisdom and philosophy". To this day, the "Kestenberg Reform" is celebrated in music pedagogical circles as groundbreaking.

**Keywords:** Leo Kestenberg, romantic image of Beethoven, Volksbühne, German Youth Movement, cultural policy

**KAROL MIKULI I JEGO UCZNIOWIE,  
NAŚLADOWCY, KONTYNUATORZY**





**Богдан Сюта**

Kijowska Akademia Sztuk, Ukraina

## **ШКОЛА КАРОЛЯ МІКУЛІ У ФОРТЕПІАННІЙ ПЕДАГОГІЦІ: РЕКОНСТРУКЦІЯ МАЛОВІДОМОГО**

Щоб вповні досягнути значення та міру внеску Кароля Мікулі [Karol Mikuli] до скарбниці світового фортепіанного мистецтва та педагогіки потрібно детально вивчати і осмислювати (а часом і переосмислювати) усі відомі факти, свідчення і навіть чутки. На жаль, нам найчастіше відомо лише про якісь певні сторони діяльності видатних персоналій, а інші, якось непомітно відсунувшись в тінь, перебувають поза увагою ширшого загалу. Часто це призводить до однобічності в усвідомленні місця і ролі тієї чи іншої людини в культуро творчих чи мистецьких процесах, а іноді – до часткового забуття ряду імен. Щось подібне сталося з визначним піаністом, педагогом і музично-громадським і освітнім діячем позаминулого століття Каролем Мікулі. Ми знаємо його як піаніста-виконавця, учня Ф. Шопена, видавця і редактора першого видання творів великого польського композитора, організатора музичного життя Львова і першого очільника львівської консерваторії, композитора-епігона Ф. Шопена і нарешті як педагога-піаніста. Парадокс полягає в тому, що його музично-педагогічні принципи в основному реконструйовані з коментарів та редакторських поміток у виданні творів Ф. Шопена. Цього, як на мене, замало для осмислення певних аспектів багаторічної педагогічної діяльності К. Мікулі.

Кількість учнів музиканта навіть за мірками 19 ст. була величезною, а педагогічний авторитет був беззаперечним. Називати себе учнем К. Мікулі було дуже престижно: часом так робили навіть ті піаністи, що не навчалися безпосередньо у самого майстра, а просто були учнями його приватної школи. Вони знали, що вислів «учень К. Мікулі» є золотим квитком у лотереї професійного успіху. І навіть пройшовши навчання за кордоном у не менш іменитих майстрів, музиканти в Галичині в першу чергу вказували, що вони є учнями Мікулі.

Спробуймо змоделювати місце Кавалера Лицарського хреста Імператорського австрійського ордена Франца Йосифа [Franz Joseph] професора Кароля Мікулі фортепіанній педагогіці європейських країн другої половини

19 століття, спроектувавши це питання на кілька реконструйованих нами біографій чи ряд фактів із відомих біографій музикантів, що у свій час навчалися у славетного музиканта. Адже значна кількість інформації щодо відомих музикантів позаминутого століття дійшла до нас у вельми викривленому, а іноді й спотвореному вигляді, що спричиняє деформацію усього інформаційного поля досліджуваних об'єктів, і – конкретно – постаті і творчої особистості К. Мікулі.

Нас зацікавили скупі біографічні дані кількох із величезної кількості відомих і маловідомих нині учнів львівського музиканта, які б могли вдало доповнити звичні для нас характеристики його особистості. Йдеться про відомих піаністів Ольгу Зелінську (Яніну-Сезано) [Olga Zielińska, *primo voto* Piasecka, *secundo voto* Cézano, *tertio voto* Vulliet], Людвіга Мапека [Ludwik Marek] і Марію Вікторію Яшек-Солтис [Maria Wiktoria Jaszek-Sołtys (Sołtysowa)].

Найперше звернімо увагу на знану ученицю К. Мікулі, непересічну артистичну особу Ольгу Зелінську, за чоловіком Каролем Пясецьким гербу Яніна [Karol Piasecki herbu Janina] Пясецьку (фон Яніна) [Olga Piasecka (Olga von Janina)], яка народилася у Львові 17 жовтня 1845 [деякі джерела подають 1847 рік] року. Дата смерті потребує уточнення: останні згадки про піаністку походять з Парижа і датуються першою половиною 1914 року. Після розлучення з першим чоловіком (із часів першого подружжя взяла собі за артистичне прізвище гербове ім'я родини чоловіка: Яніна) вийшла заміж 1881 року вдруге за маркіза Гі Домініка Жозефа де Біно [Marquis Guy Dominique Joseph de Binos], більше відомого за літературним псевдонімом Поль Сезано [Paul Cézano]. По його смерті в жовтні 1887 року одружилася втретє: її обранцем став видатний швейцарський науковець, політичний діяч, відомий лікар-гінеколог, професор, доктор медицини Франсуа Вюльє [François Vulliet]; шлюб тривав до 1896 року: аж до смерті третього чоловіка). Власне під цими іменами своїх чоловіків піаністка, педагог, громадська діячка і письменниця стала відомою ширшій громадськості.

Батько Ольги Людвік Зелінський [Ludwik Zieliński] (1808–1873) походив із середовища галицької ходячкової шляхти, був комерсантом, літератором у Перемишлі та Львові, згодом купив невелике село Любича Королівська поблизу Рави Руської, де виховував трьох дітей, серед яких була й Ольга.

Про батька Ольги інформації достатньо багато, але нас зацікавило питання: ким була її мати? Вдалося зібрати деякі відомості про цю людину. Отже, мати Ольги Сабіна Зелінська походила з давнього українського (частково сполонізованого) шляхетського роду Лопушанських. Нвйдавніше коріння цього роду – в Кінашові поблизу Більшівців на галицькому Поділлі над Дністром. Донині в околицях Старого Самбора – Хирова та Рави

Руської мешкають численні представники бічних ліній цього роду. Тому поширене твердження Я. Мільштейна про те, що «Янина [Janina] Ольга (урожд. Орбелиани [gruzii. ორბელიანები])»<sup>1</sup> є стовідсотковою вигадкою, позбавленою будь-яких підстав.



Іл. 1. Ольга фон Яніна (фото із сайту: Janina Olga von, de; <https://www.sophie-drinker-institut.de/janina-olga-von>)

Перші уроки музики Ользі дала вдома мати. Згодом дівчинка брала уроки у Антонія Врана [Antoni Wran]. У 1853–1855 Ольга навчалася гри на фортепіано у Вільгельма (Вілема) Блодека [Vilem Blodék], учня Александра Дрейшока [Alexander Dreyschocks], що був домашнім учителем музики Зелінських. 1863 року дівчина одружилася з Каролом Пясецьким, проживши з ним трохи більше року розлучилася. У квітні 1865 року поїхала з матір'ю в Париж навчатися гри на фортепіано в Анрі Герца [Henri Herz]. Навчання тривало заледве півтора року і завершилося наприкінці 1866 року публічним виступом. Після цього 1866 року Ольга повернулася до Львова. Чотири роки навчалася у К. Мікулі час від часу виступаючи на концертах. Вочевидь була дуже здібною ученицею і хорошим музикантом, адже скупий на похвали професор К. Мікулі присвятив улюбленій учениці цикл «6 вальсів» для фортепіано оп. 18 (1869) (*m-me Olga Janina*; видав у Відні французькою мовою С.А. Spina). Це сталося відразу після того, як Ольга поїхала на навчання до Ф. Ліста у Рим і Веймар. Повчитися у славетного угорського віртуоза було в той час ознакою доброго смаку у професійних

<sup>1</sup> Я.Ф. Мильштейн, *Лист*, т. 2, изд. 2-е, расширенное и дополненное, Москва 1970, s. 554.

музичних колах Європи. На першому ж прослуховуванні вразила всіх присутніх неповторним «демонічним» (вислів княгині Шаховської, яка була свідком цієї інтерпретації) виконанням Першого Мефісто-вальсу Ф. Ліста<sup>2</sup>. Їздила з композитором та його численними шанувальницями в Угорщину. Була дуже екзальтованою особою, курила сигари, вживала опіум, мала власний пістолет, називала себе козацькою графинею. Концертувала без особливого успіху 1870 року у Варшаві і інших містах Російської імперії. Восени 1870 року відвідала з Ф. Лістом Італію, а згодом на його запрошення взяла участь у Бетховенському фестивалі у Веймарі. З липня 1871 року поїхала не без навіювання Ф. Ліста в США (Нью-Йорк), давала концерти до осені, але й тут без великого успіху. Привезла з собою в США три томи «Технічних вправ» Ф. Ліста і вперше їх там оприлюднила. В листопаді 1871 року покинула Нью-Йорк і приїхала в Пешт до Ф. Ліста. Після листопадового скандалу і погроз убивством княгині Кароліні Вітгенштейн [Karolina Elżbieta Wittgenstein] і Ф. Лістові (лист О. Яніної до К. Вітгенштейн від 19 листопада 1871 року) повернулася до Львова. Скандал у стосунках з Ф. Лістом завдав шкоди як його репутації, так і її. Ольгу Яніну почали називати авантюристкою, а Ліста – підступним ловеласом, піддаючи обох суспільному остракізму. Це призвели до замовчування і неуспіху ряду концертів піаністки (яка – треба бути чесним – виступала в молодому віці дуже нерівно), а Ліста почали уникати або припинили з ним спілкування цілий ряд аристократичних родин та представників світу мистецтва європейських країн. Нині, реконструюючи ці давні події на підставі нечисленних фактів, удоступнених останніми роками громадськості в опублікованій епістолярії чи мемуаристиці, можна стверджувати, що для скандальних сюжетів книг О. Яніної існували певні реальні підстави. Про це побічно свідчить також висловлення Ф. Ліста із 1886 року: «Вона не була поганою, тільки невірноваженою. На мою думку вона мала непересічний талант»<sup>3</sup>.

На початку 1872 року поїхала в Брюссель. Перший концерт у Бельгії зіграла 6 січня по дорозі до столиці у Монсі. У Брюсселі виступала у рамках співпраці з Артистичним об'єднанням під керуванням Адрієна Франсуа Серве [Adrien François Servais] і Анрі В'єтана [Henri François Joseph Vieuxtemps] (концерт у лютому 1872 року). Основу більшості концертних програм піаністки складала твори Ф.Ф. Шопена (всі учні К. Мікулі мали в репертуарі великі підбірки творів Шопена) і Ф. Ліста. У грудні 1872 року дала кілька концертів в Парижі, а 1873 року здійснила насичене концертне турне по США.

<sup>2</sup> Ledosde Beaufort Raphaëlu. Nadine Helbig, *Franz Liszt. The story of his life*, Boston 1986, s. 217.

<sup>3</sup> *The Death of Franz Liszt: Based on the Unpublished Diary of His Pupil Lina Schmalhausen*, trans. and ed. A. Walker, Cornell University Press 2002, s. 55.

З 1881 року переїхала в Швейцарію, де одружилася з Полем Сезано (цим літературним псевдонімом він часто користувався у повсякденному житті після 1876 року, коли розійшовся із першою дружиною; у деяких публікаціях без жодних на те підстав стверджується, що Поль Сезано, а властиво маркіз де Біно, був російським підданим), і стала називати себе «Ольга Львовна Сезано» (Ольга Львів'янка), що також на слух хибно сприймалося як ім'я і по-батькові на російський штиб. У рецензіях зазначалося, що з дому піаністка була *Russin* чи *Rousse*, хоч насправді правильно було вказувати «русинка» (*Ruthenin*), як офіційно називали в Австро-Угорщині українців (дівчат-католичок у змішаних сім'ях згідно папського едикту хрестили за конфесією матері, хлопчики отримували хрещення за конфесією батька. Можемо припустити, що Ольга була охрещена як греко-католичка. Це питання потребує подальших досліджень). Мешкало подружжя в Лансі недалеко від Женеви. Займалася тут О. Яніна, як вказує Анна-Катарін Баббе [Annkatrin Babbe]<sup>4</sup>, переважно педагогічною діяльністю, спорадично даючи сольні концерти в Женеві, Лозанні і Монтро.

Але виїжджала також на сольні виступи до Марселя, Лондона, Берліна, Лейпцига. 1886 року стала разом з Карлом Анрі Ріхтером [Carl-Henri Richter] співзасновницею Женевської академії музики [Académie de Musique de Genève], урочисто відкрита 1 лютого 1886 року), яка успішно функціонує до сьогодні. На концерт, присвячений відкриттю академії, Ольга Яніна запросила Ганса фон Бюлова [Hans Guido Freiherr von Bülow], з яким до цього кілька разів давала спільні концерти. Навесні він був запрошений дати майстер-клас фортепіанної гри, а у червні відвідав іспити учнів академії і знову дав концерт. Успіх цих заходів був феноменальним. (Цікавий творчий тандем двох піаністів, що навчалися у Ліста, були ним високо поціновані, і мали на нього жаль з особистих причин). Але влітку 1886 року піаністка склала із себе усі академічні повноваження і обов'язки й покинула академію, щоб відкрити власну Вищу школу фортепіано і гармонії [Ecole supérieure de piano et d'harmonie].



Лл 2. Journal de Genève 16. Juli 1886 (фото із сайту: Janina Olga, von, de; <https://www.sophie-drinker-institut.de/janina-olga-von>)

<sup>4</sup> Janina Olga, von, de, <https://www.sophie-drinker-institut.de/janina-olga-von> (1.09.2019).

Того самого року помер Поль Сезано. Після цього на деякий час Ольга Яніна-Сезано припинила публічні виступи, які відновилися тільки в кінці 1887 року концертом у Женеві. 1888 року піаністка одружилася втретє з відомим лікарем-гінекологом, доктором медицини Франсуа Вюльє [François Vulliet] (була його другою дружиною). 12 червня 1891 року дала концерт у Лондоні, 5 травня 1894 року дала в Парижі монографічний концерт з творів Й. Брамса. 1896 року після смерті чоловіка поселилася на постійно на півдні Франції. Саме в той час у Львові відійшов у кращий світ її славний учитель Кароль Мікулі.



**Іл. 3. Гробівець Кароля Мікулі і його дружини Стефанії на 77 полі Личаківського цвинтаря у Львові (фото із сайту: [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Grave\\_of\\_Karol\\_and\\_Stefania\\_Mikuli.jpg](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Grave_of_Karol_and_Stefania_Mikuli.jpg))**

Останні згадки про піаністку походять з-перед Першої світової війни, коли вона перебувала в Парижі.

Які ж висновки можемо зробити із частково реконструйованої нами біографії Ольги фон Яніна? Чи була вона авантюристкою, чи видатною піаністкою і музичною діячкою доби романтики? Швидше за все друге. Звернімо увагу на свідчення про те, як фон Яніна проходила «вступне випробовування», виконавши «демонічно» Перший Мефісто-вальс Ф. Ліста. Зважаючи на те, що блискуче виконати цей твір може тільки сформований

піаніст із віртуозними задатками, можемо зробити висновок про те, що на навчання до Ф. Ліста приїхала фактично вже повністю сформована піаністка і музикантка. До того ж безпосередня продовжувачка фортепіанної школи Ф. Шопена. Сам Ф. Ліст без особливих сентиментів ставився до принципів фортепіанної педагогіки свого на рік старшого колеги, хоча й визнавав, що не має такого педагогічного таланту, як Ф. Шопен. У колі друзів у 1840-х роках Ф. Ліст з прохолодою відгукувався про фортепіанну методика Ф. Шопена, акцентуючи увагу на тому, що найбільшою бідою Шопена-педагога є відсутність серед учнів славних піаністів-віртуозів (хоч на початку веймарського періоду сам Ф. Ліст мав заледве п'ятьох учнів). Йому просто не щастить на учнів – пояснював Ліст. Ф. Шопен характеризував Ф. Ліста як поверхового піаніста, основною метою якого є досягнути максимальної швидкості і блиску у виконуваних пасажах. Справді, Ф. Шопен займався фортепіанною педагогікою, як і В.А. Моцарт, задля заробляння грошей. Тому серед його учнів і учениць переважну більшість становили представники заможних верств населення та діти паризької аристократії. Мікулі був рідкісним винятком у цьому колі, адже свідомо готувався до кар'єри професійного піаніста, а не багатого аматора, що може розважити гостей жінчиного салону виконанням однієї-двох популярних п'єс. Як концертуючий піаніст він зробив блискучу кар'єру. Ф. Ліст розглядав фортепіанну педагогіку як могутній маркетинговий важіль у своїй діяльності. Він був свято переконаний, що головною метою піаніста має бути амплуа віртуоза-виконавця. Саме тому на відміну від Ф. Шопена, який не радив займатися на фортепіано більше, ніж три години на день, Ф. Ліст вважав нормою щоденні шести-семигодинні заняття, левину частку часу яких повинне було займати вправління і вдосконалення технічних прийомів і труднощів.

Ф. Ліст трактував свої уроки як вищу школу виконавської майстерності, своєрідну докторантуру для піаністів. За свою працю він не брав грошей, хоч займався з учнями (у великих групах) двічі на тиждень по тричотири години. Претенденти на навчання повинні були вже бути сформованими піаністами і достатньою мірою інтелектуалами (слабших кандидатів він після одного-двох занять безжально відсилав в консерваторію). Тобто, Ольга фон Яніна таки справді була не із числа «слабачків», адже в консерваторію її не відправили. Вона, вочевидь повністю задовольняла і другу умову Ф. Ліста: була начитаною особою, інтелектуалкою, добре орієнтувалася у мистецтві і могла вести з учителем бесіди на теми з культури, мистецтва і естетики. Власне, незважаючи на величезну подібність педагогічних принципів Ліста і Шопена, форма їхніх уроків кардинально відрізнялася. Шопен працював традиційно, проводячи індивідуальні уроки

за фортепіано з детальними проробками тих чи інших фрагментів творів чи типів техніки у творах. На відміну від Шопена, Ліст грошей за уроки не брав, хоч часом їх дуже потребував. Це були своєрідні акції творчого самоутвердження і підтримання своєї особи у центрі уваги артистичного співтовариства. Ф. Ліст збирав велику групу учнів, один із яких виконував щось на фортепіано, інші ж були слухачами. Потім Ліст, розгулюючи по приміщенні розповідав щось на теми змісту чи символіки значень виконаного твору, і рекомендував у цьому світлі підправити виконання. Учень грав твір ще раз, іноді – іще раз. Коли це не задовольняло Ліста, а детально роз'яснити, що саме у виконанні слід виправити сам не міг, він сідав за рояль і показував, як потрібно було зіграти. Якщо хтось із учнів, які відразу оточували інструмент і намагалися не пропустити жодного руху учителя, не розумів суті правок, Ліст грав іще раз. Іноді повторював виконання ще раз. Часто він диспутував із учнями на «навколomuзичні» та загально-філософські теми, або наводив якісь приклади чи паралелі із класичної або новітньої літератури<sup>5</sup>. Крім того, якщо Ліст кудись від'їжджав, усі учні і учениці повинні були його супроводжувати: навчання переривати не дозволялося. Іноді учням дозволялося в місцях перебування учителя виступити на концертах. Але справжньою метою таких переїздів лістівської свити була підтримка атмосфери захопленості і величі особистості короля фортепіанних віртуозів...

Вочевидь Ольга могла вільно вести бесіди на найскладніші теми з Ф. Лістом. Вона також їздила з ним у світі супроводу. Часом переривала навчання у Ліста виїздами у власні концертні тури. Вона добре знала французьку і німецьку мови, володіла англійською і російською. З років навчання у Парижі була добре ознайомлена з сучасною французькою літературою. Видані згодом книги її авторства добре ілюструють непересічний літературний талант піаністки. У часи її навчання в Парижі великою популярністю користувалися твори видатного письменника-романтика Проспера Меріме, зокрема й есе «Богдан Хмельницький» та «Козаки України і їх останні отамани». У назвах книг пера «козацької графині» спостерігаємо виразні алюзії до цих популярних творів. Вона чудово знала і свій родовід (походження роду матері із південної частини Галицького Поділля), і історію народу, з якого виводилася ця материнська гілка її роду, – українців (в Парижі всіх українців (у Австрії – рутенців) з легкої руки П. Меріме тоді називали козаками). Тому і йдеться у книгах фон Яніни (анонімних чи підписаних іншим іменем) про козачку, що розповідає...

---

<sup>5</sup> Це добре описано у книзі: А. Зилоти, *Мои воспоминания о Ф. Листе*, Санкт-Петербург, Типография С.Л. Кинда 1911, 55 s. Автор – піаніст-віртуоз і симфонічний диригент, двоюрідний брат С. Рахманінова – брав приватні уроки у Ф. Ліста.



Але особливо цікавими є свідчення про те, що Ольга ходила в штанях, палила сигари, часом носила пістолет і вживала опіум. Чомусь досі ніхто із нечисленних дослідників творчості піаністки та Ф. Ліста не звернув на ці факти окремої уваги. Слід думати, що її улюблений учитель Кароль Мікулі багато розповідав талановитій і допитливій учениці про свого великого учителя, у тому числі й про його приватне життя, смаки, уподобання... Неможливо було обійти у цих розповідях відносини Ф.Ф. Шопена і Жорж Санд. Ользі – натурі романтичній і експансивній – подобалася ця історія. Коли вона стала ученицею Ф. Ліста, історія кохання Фредеріка Шопена і Аврори Дюдеван знову постала перед її очима. Ольга вирішила стати аналогом Жорж Санд у стосунках з Ф. Лістом. Тим більше, що сам піаніст-віртуоз дуже любляв жіноче товариство, багато фліртував, а замолоду вів життя розгульного денді... Але композитор на той час уже переріс вік юнацьких забав, а його офіційна подруга-аристократка була щирою католичкою і постійно закликала його до каяття за гріхи молодості. За якийсь час абат Ф. Ліст уже всіма силами намагався позбутися нав'язливого товариства молодії і дещо «дикої» козачки. Він пропонував їй різні концертні виступи і тури, а в поїздку в США навіть віддав рукописну копію своєї методичної праці. Але Ольга була впертою і твердого характеру людиною, і постійно поверталася. Нарешті виник величезний скандал з погрозою вбивства, і фон Яніна змушена була відступити. Але відступ виявився тактичним кроком: вона почала писати і видавати написане... Згодом скандальні новини стали все рідшими, а сама Ольга зустріла Поля Сезано, що став її другим чоловіком. Потім стала вдовою. І до моменту третього одруження Ф. Ліст став для піаністки давно минулим часом...

Таким чином, на прикладі Ольги фон Яніни бачимо, що з-під рук Кароля Мікулі виходили повністю сформовані музиканти – виконавці, що відповідали шопенівському ідеалу. Вони були широко ерудованими, мали достатній репертуар, щоб розпочинати концертну діяльність, були піаністами нового, романтичного типу (залучали до виконання кисть, зап'ястя та передпліччя, використовували вагу руки, змінювали форму постановки руки залежно від типу техніки, використовували позиційну гру) і добре орієнтувалися в сучасній композиторській творчості. Вони легко потрапляли в число учнів Ф. Ліста (який з кінця 1860-х років вже навіть трохи розмовляв по-польськи) і користувалися його артистичною опікою. Власне цієї «путівки в артистичне життя» найбільше сподівалися більшість учнів Франца Ліста. Вихованці Кароля Мікулі не були винятком. Згадаймо, як до Ліста прослуховувався вже широко відомий на той час піаніст – віртуоз, вихованець Мікулі – Моріц Розенталь [Moriz Rosenthal]. Ліст підійшов до роаяля, коло якого ще сидів молодий Розенталь, який

щойно закінчив виконання, і сказав до інших претендентів: «Ви ж так не зможете. Хіба ні?...». До речі Моріц Розенталь часто повторював своїм учням формулу, засвоєну під час занять у Кароля Мікулі: «Не відділяйте емоції від інтелекту. Інтелект є власне тим місцем, де повинні перебувати емоції»<sup>6</sup>.

Іншою видатною і не надто відомою постаттю, що представляє фортепіанну школу К. Мікулі є піаніст, композитор, педагог, музично-громадський діяч і успішний підприємець Людвік Марек.



Лл. 4. Людвік (Людвіг, Луї) Марек (фото із сайту:  
<https://photo-lviv.in.ua/ludvik-marek-muzykant-mizh-dvoma-polyusamy/>)

Людвік (Людвіг, Луї) Марек [Ludwik Marek] (1837–1893) був сином чеського музиканта, що мав у Львові приватну музичну школу і завдяки цьому здобув високий авторитет у мистецьких колах міста. Батько був першим учителем музики свого талановитого сина. Перший публічний

---

<sup>6</sup> M. Rosenthal, *The Old and the New School of Piano Playing [w:] Moriz Rosenthal in Word and Music: A Legacy of the Nineteenth Century*, ed. and with an Introduction M. Mitchell, A. Evans. Preface by Ch. Rosen, Bloomington and Indianapolis 2009, s. 74–78.

виступ Людвіка у Львові відбувся у 10-річному віці. Маючи 13 років, він виступав уже в супроводі оркестру. Згодом молодий піаніст концертує у Львові, по містах Австрії і Росії, але для продовження професійного навчання Л. Марек був прийнятий учнем до Кароля Мікулі.

Уже викладаючи фортепіано у Львові й очолюючи засновану ним Першу концесіоновану музичну школу [Pierwsza koncesjonowana szkoła muzyczna Ludwika Marka we Lwowie] (1870–1893), молодий професіонал, прагнучи до максимальної досконалості, їде 1872 року до Веймара, щоб навчатися у Ф. Ліста. Після навчання у великого угорця і серії гастрольних виступів у 1872–1873 роках у містах Німеччини і Австрії, Л. Марек вирішує ще взяти ряд уроків у учня Ф. Ліста Ганса фон Бюлова.

Після гастрольної подорожі містами Росії, Польщі, Угорщини, Румунії Л. Марек в 1854 році яскраво виступив у Львові в програмі концерту GMT.

Znany nam z talentu i biegłości na fortepianie p. Ludwik Marek, którego koncerta u nas publiczność przed dwoma laty zaszczycić swemi pochwałami raczyła, daje tu w poniedziałek pojutrze d. 29. grudnia r. b. pierwszy koncert po swym powrocie z podróży artystycznej. Jeżeli go już przedtem zalecała gry piękność, przyczyniają mu teraz zaszczytu metoda, szkoła i wszystkie własności gry uwielbionego Chopina, której wdzięków przejąć mu dozwolił pan Karol Mikuli; jak wiadomo uczeń i przyjaciel wielkiego artysty w Paryżu.

Лл. 5. Рецензія на виступ 1854 року, „Gazeta Lwowska” 1856, nr 297  
(фото із сайту: <https://photo-lviv.in.ua/lyudvik-marek-muzykant-mizh-dvoma-polyusamy/>)

Природно, що він став професором класу фортепіано в Консерваторії GMT, де працював протягом 1865–1895 pp.).

**Z dniem 1 września** rozpoczęły się wpisy w pierwszej koncesyonowanej

**Szkole muzycznej**

**LUDWIKA MARKA**

przy ul. Teatralnej l. 10.

Nauka gry na fortepianie w 3 oddziałach: I. Dla początkujących. II. Wyższy. III. Do wydoskonalenia gry i wyższego wykształcenia muzycznego. Ćwiczenia zbiorowe bezpłatnie. Statut w księgarni p. Gu-brynowieza i Schmidta. (6357 11–12)

Лл. 6. Реклама школи фортепіанної гри Людвіка Марка (фото із сайту: <https://photo-lviv.in.ua/lyudvik-marek-muzykant-mizh-dvoma-polyusamy/>)

Pierwsza koncesyonowana  
**Szkoła muzyczna**  
**Ludwika Marka**  
 we Lwowie, Rynek I. 9. 5852

Rozpoczęcie nauk gry na fortepianie w trzech kursach, od początków do wydoskonalenia gry, z dniem 1 września. — Nauka śpiewu solowego. — W oddziałach równoległych po dwie uczennice za opłatą: w drugim kursie 4 i 6 złr. miesięcznie, w trzecim kursie 7 złr. miesięcznie.

**Główny skład**  
**Fortepianów i pianin**

Sprzedaż także na raty, miesięcznie po 15 zł.  
**Największa wypożyczalnia.**

Лл. 7. Перша концесійована школа та склад роялів і піаніно Людвіка Марка у Львові (фото із сайту: <https://photo-lviv.in.ua/lyudvik-marek-muzykant-mizh-dvoma-polyusamy/>)



**Skład fortepianów**  
**SZKOŁA MUZYCZNA**  
**L. M A R K A**  
 w Rynku I. 9, I. piętro.

Nowe, krzyżowe fortepiany od 280 zł. a pianina od 250 zł. z opakowaniem. Przegrane instrumenta taniej. Najbogatszy wybór. Forte-piany pod 10 - letnią gwarancją z najlepszych fabryk, które się sprzedają za gotówkę i wypożycza, jako też poleca takowe **na raty miesięczne od 15 złr.** — Sławne organy amerykańskie. (4968 163 —?)

Лл. 8. Реклама Першої концесійованої школи та складу інструментів Людвіка Марка (фото із сайту: <https://photo-lviv.in.ua/lyudvik-marek-muzykant-mizh-dvoma-polyusamy/>)

Але якщо бути точним, то власний досвід викладання Л. Марек узагальнив у збірці «Фортепіанні вправи з додатком брошури про систему фортепіанної гри» – [«Ćwiczenia fortepianowe z dodatkiem broszury o systemie gry fortepianowej», 1892 р. видання] та підручнику «Нові вправи на фортепіано для набуття правильного удару (туше) і розвитку техніки»<sup>7</sup>, де зумів досягнути унікального

<sup>7</sup> L. Marek, *Nowe ćwiczenia na fortepiano dla pozyskania prawidłowego uderzenia i rozwinięcia techniki*, z. 1–3, Lwów 1890, Seyfartha i Czajkowskiego.

органічного синтезу двох провідних ліній романтичного піанізму – лістівської та шопенівської шкіл, які насправді були дуже близькими.



Лл. 9. Реклама та головний склад інструментів Першої концесіонованої школи Людвіка Марека (фото із сайту: <https://photo-lviv.in.ua/lyudvik-marek-muzykant-mizh-dvoma-polyusamy/>)

При школі діяч доповнює список своїх послуг продажем та винаймом піаніно і роялів, налагоджує співпрацю з кращими світовими виробниками, (зокрема з фірмою «С. Bechstein»), згодом відкриває додаткові склади інструментів на вул. Коперника, № 3 (нині під цим числом збудований 1909 року для Страхової компанії «Триєст» будинок Львівської державної фінансової академії (див. фото внизу із сайту: [https://www.pslava.info/LvivM\\_KopernikaVul\\_StrachovaKompanijaTrijest3,217826.html](https://www.pslava.info/LvivM_KopernikaVul_StrachovaKompanijaTrijest3,217826.html)) та площі св. Духа (тепер – площа Івана Підкови):



Лл. 10. Будинок на вул. Коперника № 3 у Львові



Лл. 11. Реклама складу інструментів Людвіка Марєка  
(фото із сайту: <https://photo-iviv.in.ua/lyudvik-marek-muzykant-mizh-dvoma-polyusamy/>)

— Pogrzeb ś. p. Ludwika Marka, odbył się wczoraj po południu przy tłumnym udziale publiczności, przeważnie ze sfer artystycznych. Orszak żałobny rozpoczynała kapela „Harmonii“, która zmarłemu wiele ma do zawdzięczenia, a odprowadzali zwłoki na miejsce wiecznego spoczynku OO. Bernardyni. Na osobnym wozie wieziono liczne wieńce, między innymi od Towarzystwa muzycznego, od nauczycielek, od uczennic. Za karawanem postępowała rodzina i niezwykle liczna reprezentacya świata muzycznego.

Лл. 12. Некролог Людвіка Марєка (фото із сайту:  
<https://photo-iviv.in.ua/lyudvik-marek-muzykant-mizh-dvoma-polyusamy/>)

Справу батька протягом певного часу продовжувала його дружина, а далі – донька Марія, яка згодом зробила успішну кар’єру як оперна співачка.



Іл. 13. Реклама складу інструментів Марії Марек  
(фото із сайту: <https://photo-lviv.in.ua/lyudvik-marek-muzykant-mizh-dvoma-polyusamy/>)

Згодом вона відступила права концесії на школу талановитій учениці батька Гелені Оттавовій [Helena Ottawowa], прекрасній піаністці, акомпаніаторці, педагогу. За її керівництва школа діяла на вулиці Театральній, № 16, вона успішно розвинула педагогічні принципи засновника і об'єднала в закладі високопрофесійний педагогічний колектив.



Іл. 14. Реклама музичної школи Гелені Оттавовій  
(фото із сайту: <https://photo-lviv.in.ua/lyudvik-marek-muzykant-mizh-dvoma-polyusamy/>)



**Лл. 15.** Будинок на розі Театральної вулиці і Трибунальської площі, де містилася школа М. Марек і Г. Оттавової. Нині тут готель «Леополіс» (Фото кінця XIX ст. із сайту: <https://photo-lviv.in.ua/lyudvik-marek-muzykant-mizh-dvoma-polyusamy> /та 2009 р. із сайту: [https://www.tripadvisor.ru/Hotel\\_Review-g295377-d657841-Reviews-Leopolis\\_Hotel-Lviv\\_Lviv\\_Oblast.html#/media/657841/19421810:p/?albumid=101&type=2&category=101](https://www.tripadvisor.ru/Hotel_Review-g295377-d657841-Reviews-Leopolis_Hotel-Lviv_Lviv_Oblast.html#/media/657841/19421810:p/?albumid=101&type=2&category=101))

Педагогічні напрацювання Л. Марека були включені до консерваторських посібників. Його твори зустрічались в репертуарі піаністів протягом всього міжвоєнного двадцятиліття. А з приходом до Львова нової влади після Другої світової війни ім'я музиканта поступово забулося. І тільки на початку третього тисячоліття ми знову повертаємося *ad fontes*, осмислюючи його плідну діяльність і неоціненний внесок до скарбниці європейського фортепіанного мистецтва.

Про велику авторитетність школи К. Мікулі, її інтелектуальне багатство і культурну різнобічність, носіями яких були Ольга фон Яніна та Людвік Марек, свідчать численні спогади, замітки, рецензії сучасників його і безпосередньо його учнів. Але я наведу з них тільки одну показову цитату. Це фрагмент спогадів одного з найвидатніших польських композиторів ХХ ст. Романа Палестера [Roman Palester], в якому йдеться про роки навчання у Львові у славетної львівської піаністки-педагогині, учениці К. Мікулі і Теодора Лешетицького [Teodor Leszetycki], другої дружини Мечислава Солтиса [Mieczysław Sołtys] (з 1901 року) Марії Вікторії Яшек-Солтис [Maria Wiktoria Jaszek-Sołtys]:

Позитивом моєї професорки було те, що фортепіано та гра на ньому були головним змістом її життя. Це було все, що її цікавило. Вона була студенткою Кароля Мікулі – про це говорили дуже часто, але коли вона посилалася на Теодора Лешетицького – найчастіше з нагоди неправильних аплікатур – ніколи не можна було конкретно вияснити, працювала вона з ним чи ні? У будь-якому випадку, коли щось стосувалось Шопена, вона визнавали лише видання Мікулі, який також «поправляв» деякі тексти - про що ми, т.зв. «молодь яка навчається», не мали поняття. Але поза тим, вона була дуже толерантним професором<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> R. Palester, *Wspomnienia i refleksje*, <http://www.palester.polmic.pl/index.php/pl/palester-0-sobie> (20.09.2019).



У спогадах йдеться також про ту рису, якою вирізнялася більшість учнів К. Мікулі: бути в курсі усіх актуальних культурних подій та музичних явищ сучасності. Р. Палестер описує зокрема цікавий випадок, що стався під час його навчання у пані професора Яшек-Солтисової. Якимсь одного разу на занятті молодий музикант з юнацьким запалом почав щось говорити про музику К. Дебюссі і награвати дещо із новопридуманого недешево у певного антиквара томика творів французького імпресіоніста. Власне музика Дебюссі, як і імпресіоністів загалом, переживала в перші роки після Першої світової війни час найвищої популярності. Молодь (яка в часи військових дій належала до категорій підлітків чи й дітей) її знала і активно вивчала, представники ж середнього покоління і особливо старші музиканти певною мірою випали з цього процесу через воєнні події і нестачу часу на особистий розвиток у зв'язку з необхідністю забезпечувати свій і своїх сімей побут.

Після своїх презентацій Р. Палестер з величезним подивом зрозумів, що пані професор усі називані ним твори давно знає, а дещо з того ще й має в репертуарі і може про них цілком кваліфіковано дискутувати. Властиво це була спільна риса усіх учнів Кароля Мікулі: твори Ф. Шопена і постромантичних сучасних авторів завжди перебували в центрі уваги кожного такого піаніста.

Після цього авторитет учительки – продовжувачки піаністичних традицій Ф. Шопена та К. Мікулі, яка на той час була уже панею в поважному віці – піднявся в очах молодого учня на недосяжну висоту.

На завершення хочу резюмувати: 1) найпоказовішим носієм традицій шопенівського піанізму в другій половині XIX ст. був професор Кароль Мікулі; 2) два найбільші піаністи-віртуози XIX століття Ф. Шопен і Ф. Ліст суттєво відрізнялися не пропагованими принципами навчання і технічними прийомами гри на фортепіано, а підходом до осягнення смислу виконуваного і мірою педагогічного таланту. К. Мікулі перейняв від свого учителя не тільки принципи і технічні методи навчання, але й педагогічні підходи і вдумливе конструювання виконавської концепції, засноване на прагненні до гармонійного поєднання композиторського задуму і обраних виконавцем способів його донесення до слухача; 3) історії про «ворогування» прихильників традицій Ф. Шопена на чолі з К. Мікулі і апологетів школи Ф. Ліста, очолюваної Л. Марекком, що про них можна часто прочитати у музичній публіцистиці, є значним перебільшенням, заснованим на одному реальному факті, що стався 1872 року під час концерту у театрі Скарбка переконаного лістіанця, колишнього зятя Ф. Ліста Ганса фон Бюлова. Тоді зал демонстративно покинули Кароль Мікулі і кілька десят його учнів. Протистояння «лістіанців» і «шопеністів» у Львові носило

суто естетичний характер і ніколи не переходило на особистості (а сам Г. Бюлов навіть після навчання у Ф. Ліста виступав як піаніст дуже нерівно і часто – непереконаливо); 4) Каролі Мікулі поталанило створити справжню школу гри на фортепіано європейського рівня. Характерною особливістю цієї школи стало виховання різнобічно освічених та інтелектуально й емоційно переконливих виконавців і педагогів, На той у Європі такі школи тільки починали формуватися. К. Мікулі був одним із перших і найуспішніших піонерів цього руху.

## Bibliografia

- Гавалюк Р., *Людвік Марек – музикант між двома полюсами*, <https://photo-lviv.in.ua/lyudvik-marek-muzykant-mizh-dvoma-polyusamy/>.
- Зилоти А., *Мои воспоминания о Ф. Листе*, Санкт-Петербург, Типография С.Л. Кинда 1911.
- Куржева Т., *Польські піаністи у Львові наприкінці XIX – початку XX століття: дослідження*, Львів 2005.
- Лабанців-Попко З., *Сто піаністів Галичини*, Число 23, Серія: Українознавча бібліотека НТШ, Львів 2008.
- Мазепа Л.З., Мазепа Т.Л., *Шлях до музичної Академії у Львові*, т. 1: Від доби міських музикантів до Консерваторії (XV ст. – 1939), Львів 2003.
- Мельничук Я.М., *Музично-педагогічна та культурно-освітня діяльність української музичної школи імені М. Лисенка у Чернівцях* [w:] *Науковий вісник Чернівецького університету: збірник наукових праць*, Вип. 271: Педагогіка та психологія, Чернівці 2005, s. 122–129.
- Мильштейн Я.Ф., *Лист*, т. 2, Изд. 2-е, расширенное и дополненное, Москва 1970.
- L'Académie de Musique de Genève*, <http://acadmusge.ch/>.
- Аноним [i.e. Olga Janina], *Souvenirs d'un pianist, réponseaux souvenirs d'une cosaque*, Paris 1874.
- Demko M., *Franz Liszt. Compositeur slovaque*, Lausanne 2003.
- Dybowski S., *Słownik pianistów polskich*, Warszawa 2003.
- Franz Liszt in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, dargestellt von Everett Helm*, red. K. Kusenberg, Reinbek bei Hamburg 1972.
- Franz Liszt und sein Kreis in Briefen und Dokumenten: aus den Beständen des Burgenländischen Landesmuseums (Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland 66)*, red. M.P. Eckhardt u. C. Szabo-Knotik, Eisenstadt 1983.
- Harsányi Z., *Ungarische Rhapsodie. Der Lebensroman von Franz Liszt*, Leipzig 1940.
- Heylli Georges d', *Dictionnaire des Pseudonymes*, Paris 1887.
- Janina Olga von, de, <https://www.sophie-drinker-institut.de/janina-olga-von>.
- La Mara [d. i. Marie Lipsius], *Franz Liszts Briefe*, 8 Bde., Bd. 8, Leipzig 1905.
- La Mara [d. i. Marie Lipsius], *Liszt und die Frauen*, Leipzig 1911.
- Ledos de Beaufort Raphaëlu. Nadine Helbig, *FranzLiszt. The story of his life*, Boston 1986.
- Legány D., *Franz Liszt. Unbekannte Presse und Briefe aus Wien 1822–1886*, Wien 1984.
- Liszt F., *Briefe aus ungarischen Sammlungen. 1835–1886*, red. von Margrit Prahács, Kassel [u.a.] 1966.
- Marek L., *Nowe ćwiczenia na fortepiano dla pozyskania prawidłowego uderzenia i rozwinięcia techniki*, z. 1–3, Lwów 1890, Seyfartha i Czajkowskiego.

- „Musikpädagogische Blätter” 1884.
- „Neue Zeitschrift für Musik” 1870, 1871, 1872.
- Newman E., *The man Liszt: a study of the tragicomedy of a soul divided against itself*, New York 1969.
- Ottawa-Rogalska Z., *Lwy spod ratusza słuchają muzyki*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1987.
- Palester R., *Wspomnienia i refleksje*, <http://www.palester.polmic.pl/index.php/pl/palester-o-sobie>.
- Robert F. [i.e. Olga Janina], *Souvenirs d'une cosaque*, Paris 1874.
- Rosenthal Moriz, *The Old and the New School of Piano Playing* [w:] *Moriz Rosenthal in Word and Music: A Legacy of the Nineteenth Century*, edited and with an Introduction by Mark Mitchell, Allan Evans. Preface by Charles Rosen, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press 2009.
- Saffle M., *Franz Liszt. A guide to research* (Routledge music bibliographies), New York [u.a.] 2004.
- Słownik muzyków polskich*, t. 1–2, red. J.M. Chomiński, Warszawa 1964–1967.
- Sowiński A., *Słownik muzyków polskich dawnych i nowoczesnych: kompozytorów, wirtuozów, śpiewaków, instrumentistów, lutnistów, organmistrzów, poetów, lirycznych i miłośników sztuki muzycznej, zawierający Krótki rys historii muzyki w Polsce*, Paris 1874.
- The Death of Franz Liszt: Based on the Unpublished Diary of His Pupil Lina Schmalhausen*, trans. and ed. by A. Walker, Cornell University Press 2002.
- Walker A., *Franz Liszt. The final years: 1861–1886*, 3 Bde., Bd. 3, New York 1997.
- Walker A., *The death of Franz Liszt: based on the unpublished diary of his pupil Lina Schmalhausen*, Ithaca u. London 2002.

## SCHOOL BY KAROL MIKULI IN THE PIANO PEDAGOGY: RECONSTRUCTION OF THE LITTLE-KNOWN FACTS

### Abstract

The article is devoted to understanding the phenomenon of formation of the modern piano school and its basic artistic principles on the example of the piano school by Karol Mikuli. The role of creative personalities of a teacher and a student in such a school and, in particular, the role of students and followers of Karol Mikuli in the development of the most important features of his piano method are studied. Little-known biographical facts of prominent pianists, students and followers of Lviv professors: Olga von Janina, Ludwik Marek and Maria Wiktoria Jaszek-Sołtyś were directly analyzed.

The article also presents the relationships between piano performance and pedagogical principles defined by F. Chopin and F. Liszt. They are based on the facts from the biographies of students of both musicians. Creative piano methods by F. Chopin and F. Liszt are reconstructed on the basis of their students and followers' performance assessment. The cultural and historical contexts of the formation of the piano performance and pedagogical school by Karol von Mikuli are also covered.

**Keywords:** Karol Mikuli, piano school, Chopin's students, traditions, pianism, interpreters, followers

Уляна Молчко

Państwowy Uniwersytet Pedagogiczny im. Iwana Franki w Drohobyczu, Ukraina

## МУЗИЧНО-КРИТИЧНІ ПУБЛІКАЦІЇ ДЕНИСА СІЧИНСЬКОГО НА СТОРІНКАХ ЧАСОПИСУ „ДІЛО”

2019 рік став ювілейним для двох фундаторів культурно-освітнього життя у Східній Галичині кінця XIX сторіччя – минуло 200 років від дня народження директора Галицького Музичного Товариства і професора Консерваторії зазначеної організації Кароля Мікулі [Karol Mikuli] (1819–1897) та 110 років від дня смерті одного з фундаторів української музичної культури, композитора, педагога, видатного музично-громадського діяча, музичного-критика Дениса Січинського (1865–1909). Життєві шляхи цих видатних митців перетнулися на освітній ниві. У своїх працях С. Павлишин<sup>1</sup>, Л. Кияновська<sup>2</sup>, Л. Мазепа<sup>3</sup>, відзначають, що Д. Січинський був учнем К. Мікулі.

До історії української музичної культури Д. Січинський ввійшов як перший композитор, який „відважився ступити на важкий шлях композитора-професіонала, поклавши початок професіональній музиці”<sup>4</sup>.

Його біографія знайшла висвітлення у працях С. Павлишин, Л. Кияновської, О. Німилевич, В. Дутчак і І. Новосядлої. Але музично-критичний доробок композитора є малодосліджений. Коротку інформацію про публіцистичну творчість Д. Січинського ми знаходимо в праці С. Павлишин, яка пише: „У 1895 році Січинський вперше виступив як музичний критик, рецензуючи нові твори українських композиторів («Хустина» Г. Топольницького, «Вечорниці» П. Ніщинського) та виступи видатних виконавців (С. Крушельницької, О. Мишуги, М. Левицького та інших)”<sup>5</sup>.

Тому метою дослідження є звернення уваги мистецько-освітньої громадськості на музично-критичний доробок Дениса Січинського, що побачив світ у львівському часописі „Діло”, аналіз тематики публікацій, жан-

---

<sup>1</sup> С. Павлишин, *Денис Січинський*, Київ 1980, с. 8.

<sup>2</sup> Л. Кияновська, *Галицька музична культура XIX–XX ст.: Навчальний посібник*, Чернівці 2007, с. 173.

<sup>3</sup> Л. Мазепа, *Сторінки музичного минулого Львова (з неопублікованого)*, Львів 2001, с. 99.

<sup>4</sup> С. Павлишин *Денис Січинський...*, с. 3.

<sup>5</sup> *Ibidem*, с. 9.

рового спектру газетних матеріалів, авторського публіцистичного стилю та введення його в науково-навчальний та суспільно-мистецький обіг.

Наприкінці XIX століття одним із провідних пресодруків Львова був часопис „Діло”, появу якого спонукала „проблема популяризації народо-вещьких ідей серед загалу русинів-українців Австро-Угорської імперії”<sup>6</sup>. Газета постала на протигагу заснованому у 1861 році часопису „Слово”, якому „закидали відхід від базових принципів, що призвело до поділу українців на ідеологічно протилежні табори народовців і москвофілів”<sup>7</sup>. „Діло” повинно було об’єднати усі патріотичні елементи і сприяти формуванню національної ідеї. Редакторами стали провідні діячі краю: Володимир Барвінський, Антін Горбачевський, Іван Белей, Василь Панейко, Федір Федорців, Дмитро Левицький, Ольга Кузьмович, Іван Кедрин, Іван Німчук, Володимир Кузьмович, Анатоль Курдидик та інші. До газети дописували майже всі визначні діячі Східної Галичини. Дослідниця тенденцій розвитку української музичної критики в Галичині Наталія Кобрин зазначає, що „найширшу панораму публікацій музикознавчої тематики представляє часопис «Діло» – перша українська щоденна газета. Значна кількість музично-критичних матеріалів серед публікацій «Діла», очевидно, пояснюється прагненням розглядати музику як органічну частину, якоюсь мірою руйнівну силу і навіть зосередження національного життя”<sup>8</sup>.

У період з 1895 до 1909 років на сторінках часопису „Діло” з’являються публікації Дениса Січинського. Його перу належить понад десять статей, в яких висвітлюються вартісні сторінки культурного життя Східної Галичини. Підписуючи свої пресові матеріали, митець користувався справжнім ім’ям Денис Січинський та криптонімом Д.С.

Однією з перших музично-критичних статей Дениса Січинського була публікація „Концертъ «Зорѣ»”<sup>9</sup>, присвячена імпрезі, організованій Товариством руських ремісників „Зоря”, дохід з якої мав увійти до фонду будівництва власного дому. У цьому дописі ми знаходимо багатий інформативний матеріал, що дозволяє зарахувати його до найбільш популярних художньо-публіцистичних жанрів – репортажу. Автор вже в першому реченні фіксує дату і місце проведення: 3 березня, велика зала Народного дому. Найбільша цінність публікації полягає у вартісній

<sup>6</sup> К. Курилишин, *Часопис „Діло” (Львів, 1880–1939 рр.): матеріали до біобібліографістики*, т. 1: 1880–1889 рр., Дрогобич 2015, с. 5.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> Н. Кобрин, *Галицька музична критика 20–30-х рр. XX ст. (за матеріалами українських періодичних видань)* [w:] *Збірник праць Науково-дослідного центру періодики*, Вип. 12, Львів 2004, с. 300–301.

<sup>9</sup> Д. С’чинській, *Концертъ „Зорѣ” на дохдѣ будовы власного дому...*, „Діло” 1895, № 42 (22 II (6 III)), с. 3.

інформації щодо учасників концерту. Насамперед Д. Січинський наголошує на участі двох видатних співаків-українців світової слави Олександра Мишуги та Соломії Крушельницької, а також хору „Львівський Боян”, що зібрало велику кількість слухачів.

Д. Січинський в своїй публікації дає професійні характеристики концертних точок, які виконував „Львівський Боян”. Імпреза розпочалася композицією А. Вахнянина „У сні я снів” під батугою о. О. Нижанківського. Автор дає вартісну оцінку диригентському таланту митця. Він пише: „У о. О. Нижанковського подивляли мы все способъ, зъ якимъ вѣнь вмѣе використати всѣ найкрасшїи естетично и найефектовнѣйшїи мѣсця композицій, котрї дїрігує; впрочѣмъ звѣстный вѣнь уже вѣдь давна яко знаменитый, може найзнаменитшїи дїригентї мѣжъ теперїшніми рускими музиками”<sup>10</sup>. Третю точку концертної програми становила композиція польського автора Зигмунта Носковського з його мелодрами „Chata za wsią”. Це „Хор циганів”, виконання українською мовою якого було таке знамените, що „спѣвано его на жаданье публики ше разъ”<sup>11</sup>.

Окрасою цього вечора став вокальний ансамбль Соломії Крушельницької та Олександра Мишуги. Вони представили львівській публіці два дуети: один з опери Миколи Лисенка „Різдвяна ніч”, а другий з опери Семена Гулака-Артемовського „Запорожець за Дунаєм”. Виступ цієї артистичної пари відзначався чаруючим співом і був настільки блискучим, що „по кождѣмъ зъ тыхъ дуетѣвъ не було оплескамъ кѣнца и нашїи артисты мусѣли въ друге спѣвати”<sup>12</sup>.

Завершилася концертна програма хоровими композиціями Івана Лаврівського „Корона” та Миколи Лисенка „Верховина”. Підсумовуючи свою розповідь про цю мистецьку акцію, Д. Січинський відзначає значний ріст хору „Львівський Боян”, у продукції якого „видко було великій поступъ на передъ и майже кожда точка програмы зраджувала, що тамъ трактує ся музику на серїю, а найновѣйше поводженъ повинно хїба заохотити «Бояна» до дальшої працѣ въ напрямѣ поважного трактованя штуки”<sup>13</sup>.

Цей допис Д. Січинського має цінну джерелознавчу вартість, оскільки поглиблює інформативну базу про діяльність „Львівського Бояна”, а також творчий шлях світової слави співачки С. Крушельницької. Публікація увійшла до видання „Соломія Крушельницька. Спогади. Матеріали. Листування”<sup>14</sup>.

---

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> С. Крушельницька, *Спогади. Матеріали. Листування*, т. 2, ред. М. Головащенко, Київ 1978–1979, s. 14.

Репортаж Д. Січинського „Роковини Шевченковѣ у Львовѣ”<sup>15</sup> відзначається яскравим відображенням на сторінках газети „Діло” музичної події, свідком якої був автор. Чітко викладаючи інформативний матеріал, журналіст досягає „ефекту присутності: читач має відчутти себе свідком події – «побачити», «почути»”<sup>16</sup>, що є головною особливістю репортажу. Заголовок виконує інформативну функцію і повідомляє про ювілейні святкування пророка українського народу Тараса Шевченка. Вже з перших рядків Д. Січинський відразу ж переходить до ознайомлення читача з аналізованою артїмпредзою. Він розпочинає газетний матеріал представленням артистичного складу Шевченківського вечора. У концерті взяли участь Соломія Крушельницька, Микола Левицький, хор „Львівський Боян” (диригент о. О. Нижанківський), оркестр 80-го військового полку. Далі автор наголошує, що програма містить музичні твори, які ніколи ще у Львові не виконувалися, тому про окремі точки буде говорити ширше. Саме такий підхід до викладу матеріалу дає нам підставу визначити різновид публікації як інформаційний репортаж.

У цій публікації Д. Січинський детально перелічує виконуваний під час концерту твори, а саме: „Львівським Бояном” – „Вечорниці” Петра Ніщинського, „Хустина” Генріха Топольницького, „Quodlibet” Миколи Лисенка, „На музиці” Філарети Колесси; Соломією Крушельницькою – „Туман, туман долиною” Миколи Лисенка, низку опрацювань народних пісень, дует „Зацвіла у лузі червона калина” М. Лисенка разом з Миколою Левицьким; Миколою Левицьким – „Минули літа молодії” о. Остапа Нижанківського; оркестром 80-го військового полку – два фрагменти („Серенада” і „Козак”) з опери „Богдан Хмельницький” Петра Щуровського. Цей інформативний матеріал вияскравлює сторінки культурно-освітнього життя Східної Галичини.

Репортаж відзначається вартісними оцінками Д. Січинського щодо творів українських композиторів, які становлять золотий фонд української національної культури. Висловлюючи свої враження від досить відомої музичної картини „Вечорниці” П. Ніщинського, автор наголошує, що твір має „превелике багатство чудових мелодій, хапаючих просто за серце”<sup>17</sup>. Виконання не на театральній сцені, а також без сценічної гри та декорацій викликало побоювання журналіста з приводу її успіху. Але, на превелике захоплення, публіка піднесено сприйняла музичну картину.

<sup>15</sup> Д. Січинській, *Роковини Шевченковѣ у Львовѣ*, „Діло” 1895, nr 63 (18 (30) III), s. 2; nr 64 (20 III (1 IV)), s. 2.

<sup>16</sup> О. Зінкевич, Ю. Чекан, *Музична критика: теорія та методика: Навчальний посібник*, Чернівці 2007, s. 125.

<sup>17</sup> Д. Січинській, *Роковини Шевченковѣ у Львовѣ*, „Діло” 1895, nr 63 (18 (30) III), s. 2.

Концертний тріумф „Вечорниці” здобули завдяки блискучому хоровому виконанню, прекрасному співу С. Крушельницької та злагодженому інструментальному оркестровому супроводу.

Багато уваги у репортажі автор відводить характеристиці хорового твору „Хустина” Г. Топольницького на слова Т. Шевченка, який вважає найвдалішим новим здобутком композитора. Висвітлюючи кожну частину кантати, Д. Січинський подає лаконічний зміст і музичну характеристику, чим робить публікацію доступною і пізнавальною для ширшого кола читачів.

Високу оцінку в публікації знайшли твори „Quodlibet” М. Лисенка і „На музиці” Ф. Колесси.

У концерті звучали і сольні виступи відомих співаків. Д. Січинський зазначає, що С. Крушельницька „співвала, якъ завсѣгды, знаменито”<sup>18</sup>, а М. Левицький уміє „розвитут и цѣлый засѣбъ чувствагарной декламации и всѣхъвѣдтѣней своего голоса”<sup>19</sup>.

Завершили шевченківський концерт два фрагменти з опери „Богдан Хмельницький” П. Щуровського. „Обѣрѣчи до теперь цѣлкомъ у нас не знані, а такъ гарніщочогось подѣбногo не чувановже давноу насъ”<sup>20</sup> – пише Д. Січинський.

Наступна рецензія „Концертъ п. Ник. Левицкого”<sup>21</sup> є відгуком на виступ львівського співака Миколи Левицького, що відбувся 7 квітня 1895 року. Публікація є цінним джерелознавчим матеріалом, який проливає світло на сторінки творчої біографії вокаліста, фіксує його репертуарний рівень та інтерпретаційні особливості, а також містить музикознавчі оцінки композицій українських митців.

Коментуючи це музичне дійство, Д. Січинський подає виконавську програму артиста. До неї входили: арія „Szumią jodły na górъ szczycie” з опери „Галька” Станіслава Монюшка [Stanisław Moniuszko], дві пісні „Nie swatała mi cię matka” та „Jakże cię mam brać” Станіслава Нев’ядомського [Stanisław Niewiadomski], одна пісня „Минули літа молодії” о. Остапа Нижанківського. Автор відзначає, що М. Левицький виконав твори польських композиторів „концертово въ цѣлѣмъ того слова значѣню”<sup>22</sup>. Окремо публіцист зупинився на характеристиці твору о. О. Нижанківського, оскільки деякі тогочасні львівські музичні критики (дописувач їх не називає) виразилися зневажливо про виконання його М. Левицьким на тогорічному ше-

<sup>18</sup> Д. Сѣчинській, *Роковини Шевченковъ у Львовѣ*, „Діло” 1895, nr 64 (20 III (1 IV)), s. 2.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> Д. Сѣчинській, *Концертъ п. Ник. Левицкого*, „Діло” 1895, nr 71 (29 III (10 IV)), s. 3.

<sup>22</sup> *Ibidem*.



вченківському концерті. Висловлюючи з цього приводу свою думку, Д. Січинський зазначає, що у вокальних творах на першому місці є поезія. Настрій вірша „Минули літа молодії...” Т. Шевченка передає душевне пригнічення, тугу за втраченими молодими літами, тому о. О. Нижанківський не міг до такого, повного суму, літературного тексту написати солоспів з музикою, насиченою жвавими ритмічними малюнками, яскравими модуляціями та контрастними ефектами. Д. Січинський пише: „Уважаю власне за заслугу композиторови се, що вѣнь, зрозумівши текстъ, склав музику цѣлкомъ ему вѣдповѣдаючи, вѣрно представляючи психічний настрѣй поета – и хотяй – якъ кажуть – музыка выйшла через то де-що за монотонна для пересѣчного слухача, то я позволю собі сказати, що власне въ тѣй монотонности лежить ціла естетична краса композиціи та що О. Нижанковскій черезъ повторювання одного мотиву по кѣлька разѣвъ лише тымъ вѣрнѣйше представив хѣдь гадки поета”<sup>23</sup>. На цьому концерті М. Левицький з великим успіхом проінтерпретував вокальний твір „Минули літа молодії...”.

Публікація „Дня 16-го с. м. вѣдбувѣся пращальный концертъ Саломеи Крушельницкой”<sup>24</sup> вийшла друком у рубриці „Наука, штука и література”. За викладом інформації, який поєднує „в собі дві принципово різні форми діяльності: слухацьке сприйняття та дослідницький аналіз”<sup>25</sup>, газетний матеріал Д. Січинського належить до жанру пресодруків – рецензії. Вже з перших рядків митець фіксує дату проведення 16 травня, місце проведення Народний Дім, інформує про учасників музичної акції – вокалістів С. Крушельницьку та Юзефа Шиманського [Józef Szumański], флейтиста Олександра Дрежепольського, піаніста Кароля Фридерика Штоля [Karol Fryderyk Stohl], хору „Львівський Боян” (диригент о. О. Нижанківський).

Поєднуючи хист слухача та аналітика, Д. Січинський крок з кроком представляє читачеві концертну програму прощального вечора С. Крушельницької, котра весною 1895 року виїжджала на подальше навчання в Італію. Він зазначає, що в цей раз артистка співала, „якъзавѣгды, знаменито”<sup>26</sup>.

У концертній рецензії автор викладає матеріал через власні аналітично-інтерпретаційні рефлексії. Аналізуючи новий твір о. О. Нижанківського „І молилася я”, подає його стислу характеристику: „Єсть се пѣдъ взглядомъ формы пѣсня, и то пѣсня о кольоритѣ переважно ліричнѣмъ, а на

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> Д. Січинській, *Дня 16-го с. м. вѣдбувѣся пращальный концертъ Саломеи Крушельницкой*, „Діло” 1895, nr 101 (8 (20) V), s. 3.

<sup>25</sup> О. Зінькевич, Ю. Чекан, *Музична критика...*, s. 137.

<sup>26</sup> Д. Січинській, *Дня 16-го с. м...*, s. 3.

піднесенє заслугє тамь се, що супровѣдь фортепяна проваджений єсть самѣстойно и дуже зручно, такь що знаменито илюструє поодинокї психічнї моменты тексту и творить зь самымь спѣвомь нероздѣльну цѣлѣсть, пѣдь кождымь взглядомь знаменито выкончену безь замѣту<sup>27</sup>. Цей твір, на думку Д. Січинського, знайшов в С. Крушельницькій та К. Штолля найкращих інтерпретаторів.

Другою новинкою цього вечора були „Дві в'язанки з народних пісень” Миколи Кумановського „зѣ знаньємь зложенї”<sup>28</sup>. Автор критично висловлюється з приводу недосконалого виконання цих, а також інших хороших творів колективом „Львівський Боян”.

Крім композиції о. О. Нижанківського, С. Крушельницька подала публіці твори: „Pieśń dudarza” Ігнація Яна Падеревського [Ignacy Jan Paderewski], „Серенаду” Гаєтана Браги [Gaetano Braga], „Stelle d'oro” [„Amore!, Storiellina” – У.М.] Луїджі Денца [Luigi Denza] (італійською мовою), а також кілька українських пісень. Окрасою концерту став виступ Ю. Шиманського, який виконав твори Фроменталя Галеві [Jacques François Fromental Élie Halévy], Кароля Штолля, Станіслава Нев'ядомського, М. Лисенка („Минають дні”). Назви творів в публікації не вказані. Автор відзначає високий професійний рівень гри на флейті О. Дрежепольського та знаменитий фортепіанний акомпанемент К.Ф. Штоля.

Успіх концерту був неперевершений. Публіка з великим ентузіазмом вітала кожний виступ С. Крушельницької, а „оплески тї були виявомь симпатїи, якою тїшилась концертантка у насъ”<sup>29</sup> – завершує свою рецензію Д. Січинський.

Газетний допис „Рускій народний театр під управою п. М. Губчака, перебуваючий в Станіславіві”<sup>30</sup> повідомляє мистецьку громадськість про постановку опери „Катерина” Миколи Аркаса. За своїм змістом зазначений пресовий матеріал належить до публіцистичного жанру – анонсу, який сповіщає про подію. Д. Січинський акцентує увагу читачів на особливостях музики цієї опери, яка відзначається мелодійністю, ліричністю, хоча не бракує туті драматичних номерів. Ця публікація є вартісним джерелом щодо висвітлення життєвого і творчого шляху директора театру „Руської Бєсїди” Михайла Губчака.

Наступні газетні матеріали Д. Січинського містять жанрові особливості анонсу, в якому „завжди здійснюється акцент на кращих, найбільш ви-

<sup>27</sup> *Ibidem.*

<sup>28</sup> *Ibidem.*

<sup>29</sup> *Ibidem.*

<sup>30</sup> Д. Січинський, *Рускій народний театр під управою п. М. Губчака, перебуваючий в Станіславіві*, „Діло” 1902, nr 85 (17 (30) IV), s. 3.

грашних сторонах пропонованого явища<sup>31</sup>. У дописі „Календар музичний на рік 1906”<sup>32</sup> автор не тільки рекламує вихід у світ цього мистецького видання у видавництві „Станіславський Боян”, але й звертає увагу читача на публікування в ньому підручника з теорії музики „Короткий начерк гармонії і композиції” о. Віктора Матюка, який був першим українським підручником такого профілю<sup>33</sup>. Представляючи найкращі сторони навчального видання, журналіст зазначає, що воно призначене для диригентів хорів, народних учителів, учнів старших класів середніх шкіл. На думку Д. Січинського „о. Матюк вичерпав в своїм нарисі материял весь до гармонії належито і дуже совісно, і кожний, хто предмет сей після сего нарису докладно перестудіює, буде вповні підготовлений до дальшого студіювання музики на основі підручників писаних чито в німецькій, чи иншій мові”<sup>34</sup>.

Черговий анонс галицького оглядача „Музичне видавництво «Станіславівського Бояна»”<sup>35</sup> представляє джерелознавчу цінність, оскільки виявляє діяльність започаткованої у 1902 році Д. Січинським культурно-освітньої інституції. У двадцяти двох випусках „Музичної бібліотеки” було опубліковано твори українських композиторів, зокрема М. Вербицького, І. Лаврівського, І. Воробкевича, М. Лисенка та інших тогочасних митців. Зазначений допис повідомляє про початок видання „Симфоній” М. Вербицького, які „спочивають в рукописах, і майже ніхто нічого про них не знає”<sup>36</sup>. Даючи оцінку цьому мистецькому явищу, автор в газетному анонсі наголошує на виборі друкарської фірми „Breitkopf & Härtel” в Лейпцигу та друку українською та німецькими мовами, що дасть поштовх популяризації української музики в європейському просторі.

У черговому анонсі „Изидор Воробкевич. 12 пісень на хор мужеский „a capella””<sup>37</sup> публіцист інформує громадськість про новий збірник, який вийшов тиражем у двадцять другого випуску видавництва „Станіславського Бояна”. Ці ноти, упорядковані Д. Січинським, стануть корисними „для всяких хорів мужеских, котрі в послідних часах як раз відчувають брак того рода музичного материялу”<sup>38</sup>. Вартісним зауваженням митця є те, що

<sup>31</sup> Т. Курьшева, *Музыкальная журналистика и музыкальная критика. Учебное пособие*, Москва 2007, с. 66.

<sup>32</sup> Д. Січинський, *Календар музичний на рік 1906*, „Діло” 1905, nr 200 (6 (19) IX), с. 3.

<sup>33</sup> С. Івасейко, *Віктор Матюк. З життя і творчої діяльності*, Стрий 1992, с. 17.

<sup>34</sup> Д. Січинський, *Календар...*, с. 3.

<sup>35</sup> Д. Січинський, *Музичне видавництво “Станіславівського Бояна”*, „Діло” 1905, nr 279 (16 (29) XII), с. 3.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> Д. Січинський, *Изидор Воробкевич. 12 пісень на хор мужеский „a capella”*, „Діло” 1906, nr 256 (28 XI (11 XII)), с. 3.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

всі рукописи-манускрипти Сидора Воробкевича ласкаво подарував станіславському видавництву син Емануїл Воробкевич.

Рецензією „Сьпіваник. Школа народна, часть I, II, III, IV. Зібрали і уложили о. Василь Навроцький і Володимир Сайко”<sup>39</sup> митець звертає увагу мистецьких кіл на появу дуже цінного підручника. Вказуючи на недостатній фаховий рівень вокального матеріалу у тогочасних шкільних читанках, Д. Січинський наголошує на професійному підборі пісень авторами в даному виданні. На думку журналіста головною ознакою дидактичного посібника є наскрізь продумане методичне упорядкування: від простого до складного. Запропоновані співочі взірці першої та другої частин є мелодійними і виховують любов „до співу, почування естетичні і убагороднюють серце”<sup>40</sup>. Автор зазначає, що наступні дві частини наповнені опрацюваннями народних пісень відомими композиторами В. Матюком, С. Воробкевичем, Ф. Колесою, А. Вахнянином. Підсумовуючи сказане, публіцист пише: „Загалом сьпіваник о. В. Навроцького і В. Сайка є найліпшим з усіх дотеперішніх руських сьпіваників так з огляду на його вартість педагогічну і методичну, як також з уваги на його вартість артистичну”<sup>41</sup>.

Останнім дописом Д. Січинського на сторінках „Діла” стало повідомлення „Три коломийки на фортепян, уложив Антон Кужела [професор музики Чернівецької семінарії]”<sup>42</sup>. Цей пресовий матеріал анонсує вихід у світ нового нотного збірника. Рекламуючи музичне видання „Три коломийки” Антона Кужелі, автор до кращих сторін композицій відносить красу мотивів, які є „всюди свіжі та оригінальні і дуже консеквентно переведені”<sup>43</sup>. Про професіоналізм п’єс А. Кужелі Д. Січинський пише: „Коломийки сї писала фахова та вправна рука, уміючи погодити науку з оригінальністю; цілість робить дуже симпатичне та користне вражіння, а вже найкористнійше в третій коломийці, котру сьміло назвати можу „концертвою”<sup>44</sup>. У дописі журналіст звертає увагу піаністам на виконавські проблеми коломийок, наголошуючи, що „грати їх належить дуже докладно і педантично, [...] особливо там, де треба мельодию вишукати і замаркувати відповідно серед скомплікованих гармоній”<sup>45</sup>.

<sup>39</sup> Д. Січинський, *Сьпіваник. Школа народна, часть I, II, III, IV. Зібрав і уложили о. Василь Навроцький і Володимир Сайко*, „Діло” 1907, nr 232 (28 X), s. 3.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> Д. Січинський, *Три коломийки на фортепян, уложив Антон Кужела [професор музики Чернівецької семінарії]*, „Діло” 1909, nr 179 (12 (25) VIII), s. 3.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

<sup>45</sup> *Ibidem*.

Д. Січинський як публіцист на шпальтах „Діла” висвітлював важливі моменти культурно-освітнього життя Східної Галичини. Пресові матеріали журналіста належать до інформаційного (анонс, репортаж) та аналітичного (рецензія, огляд) різновидів музичної критики. Його дописи характеризують виступи визначних вокалістів С. Крушельницької, О. Мишуги, М. Левицького, хорового колективу „Львівський Боян”, репертуарний рівень аналізованих концертних програм, вихід у світ нових музичних видань і виконують пізнавальну, просвітницьку функції. Для публіцистичного стилю Д. Січинського характерним є документальність, інформативність, узагальненість. Критичний доробок Д. Січинського відображає еволюцію мистецько-освітніх процесів на шляху поступу становлення української культури.

## Bibliografia

- Съчинський Д., *Дня 16-го с. м. вѣдбувѣся працальный концертъ Саломеи Крушельницкой*, „Діло” 1895, nr 101 (8 (20) V), s. 3.
- Січинський Д., *Изидор Воробкевич. 12 пісень на хор мужеский „a capella”*, „Діло” 1906, nr 256 (28 XI (11 XII)), s. 3.
- Січинський Д., *Календар музичний на рік 1906*, „Діло” 1905, nr 200 (6 (19) IX), s. 3.
- Съчинський Д., *Концертъ „Зоръ” на доходъ будовы власного дому...*, „Діло” 1895, nr 42 (22 II (6 III)), s. 3.
- Съчинський Д., *Концертъ п. Ник. Левицкого*, „Діло” 1895, nr 71 (29 III (10 IV)), s. 3.
- Січинський Д., *Музичне видавництво „Станіславівського Бояна”*, „Діло” 1905, nr 279 (16 (29) XII), s. 3.
- Съчинський Д., *Роковины Шевченковѣ у Львовѣ*, „Діло” 1895, nr 63 (18 (30) III), s. 2; nr 64 (20 III (1 IV)), s. 2.
- Січинський Д., *Рускій народний театр під управою п. М. Губчака, перебуваючий в Станіславові*, „Діло” 1902, nr 85 (17 (30) IV), s. 3.
- Січинський Д., *Три коломийки на фортеп'ян, уложив Антон Кужела [професор музики Чернівецької семінарії]*, „Діло” 1909, nr 179 (12 (25) VIII), s. 3.
- Січинський Д., *Сьпіваник. Школа народна, часть I, II, III, IV. Зібрав і уложили о. Василь Навроцький і Володимир Сайко*, „Діло” 1907, nr 232 (28 X), s. 3.
- Зінькевич О., Чекан Ю., *Музична критика: теорія та методика: Навчальний посібник*, Чернівці 2007.
- Івасейко С., *Віктор Матюк. З життя і творчої діяльності*, Стрий 1992.
- Кияновська Л., *Галицька музична культура XIX–XX ст.: Навчальний посібник*, Чернівці 2007.
- Кобрин Н., *Галицька музична критика 20–30-х рр. XX ст. (за матеріалами українських періодичних видань)* [w:] *Збірник праць Науково-дослідного центру періодики*, Вип. 12, Львів 2004, s. 299–319.
- Крушельницька С., *Спогади. Матеріали. Листування*, red. М. Головащенко, t. 2, Київ 1978–1979.
- Курилишин К., *Часопис „Діло” (Львів, 1880–1939 рр.): матеріали до біобібліографістики*, t. 1: 1880–1889 рр., Дрогобич 2015.

Курьшева Т., *Музыкальная журналистика и музыкальная критика. Учебное пособие*, Москва 2007.

Мазепа Л., *Сторінки музичного минулого Львова (з неопублікованого)*, Львів 2001.

Павлишин С., *Денис Січинський*, Київ 1980.

### CRITICAL AND MUSICAL PAPERS BY DENYS SICHYNSKYI IN THE PAGES OF THE PERIODICAL „DILO”

#### Abstract

The study provides coverage of the journalistic practices of the Ukrainian professional composer Denys Sichynskyi. In the period from 1895 to 1909, his publications appeared in the pages of periodical „Dilo” [„Діло”]. His writings include more than ten articles, which covered the meaningful pages of the cultural life of Eastern Galicia. When signing his press materials, the author used his real name Denys Sichynsky and the cryptonym D. S. The creative achievements of the cultural and educational figures of the region were reflected in the musical and critical reviews of the Galician composer.

Newspaper materials of a journalist belong to the informational (announcement, newspaper report) and analytical (review, critique) varieties of musical criticism. His works throw light on the performances of outstanding vocalists like S. Krushelnytska, O. Myshuga, M. Levytsky, J. Szymański, flutist: O. Drezhepolsky, pianist: K. F. Stohl and the “Lvivskyi Boian” choir. The repertoire level of the concert programs and the release of new music publications perform both cognitive and educational functions. The journalistic style of D. Sichynsky is characterized by actuality, informativeness and professionalism. The critical work of D. Sichynsky reflects the development of artistic and educational processes on the way of progress in the formation of Ukrainian culture.

**Keywords:** Denys Sichynsky, „Dilo”, journalism, review, newspaper report

## Kinga Fink

Uniwersytet Rzeszowski, Instytut Muzyki Kolegium Nauk Humanistycznych, Polska

### Z GRABOWNICY STARZEŃSKIEJ DO LWOWA. O DRODZE ARTYSTYCZNEJ JANA CZUBSKIEGO, UCZNIA KAROLA MIKULEGO

Grabownica Starzeńska to wieś położona w województwie podkarpackim, w gminie Brzozów, leży na drodze wiodącej z Brzozowa do Sanoka. W okresie austriackim Grabownica należała początkowo do cyrkułu ze stolicą w Samborze, następnie kolejno do cyrkułów liskiego (leskiego) i sanockiego (od 1786 roku), a od 1865 roku do powiatu brzozowskiego<sup>1</sup>. W tej wsi słynącej u schyłku XIX wieku z eksploatacji złóż ropy naftowej urodził się Jan Czubski (1841–1902), kompozytor i nauczyciel muzyki, organizator chórów i dyrygent, animator życia muzycznego Galicji<sup>2</sup>. U badacza biografii Czubskiego szczególne zainteresowanie budzi droga edukacji i kariery zawodowej wychowanego w niezamożnej rodzinie chłopskiej muzyka, który jako młodzieniec wyjeżdża na studia muzyczne do Lwowa, gdzie następnie przez ponad 20 lat prowadzi działalność pedagogiczną i artystyczną, zdobywając uznanie nie tylko w środowisku gali-

---

<sup>1</sup> *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, t. 2, red. F. Sulimierski, B. Chlebowski, W. Walewski, Warszawa 1881, s. 782; R. Ostrowski, *Grabownica Starzeńska. Kartki z dziejów wsi*, Grabownica Starzeńska–Brzozów–Rzeszów 2009, s. 42, 48.

<sup>2</sup> Biogramy i opracowania szczegółowe poświęcone Janowi Czubskiemu: W. Hordyński, *Czubski Jan* [w:] *Polski Słownik Biograficzny* [dalej: PSB], t. 4, Kraków 1938, s. 372; J. Reiss, *Czubski Jan* [w:] *Słownik muzyków polskich*, t. 1, red. J. Chomiński, Kraków 1964, s. 98; A. Meissner, *Nauczyciele muzyki w galicyjskich zakładach kształcenia nauczycieli w latach 1871–1918* [w:] *Musica Galiciana. Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich (od doby piastowsko-książęcej do roku 1945)* [dalej: *Musica Galiciana*], t. 3, red. L. Mazepa, Rzeszów 1999, s. 208 [biogram]; J. Kamińska-Kwak, *Czubski Jan* [w:] *Encyklopedia Rzeszowa*, [red. naczelny J. Draus], Rzeszów 2004, s. 74; wyd. 2, Rzeszów 2011, s. 101; J. Meissner-Łozińska, *Czubski Jan (1841–1902)* [w:] *Słownik biograficzny twórców oświaty i kultury XIX i XX wieku Polski południowo-wschodniej*, red. A. Meissner, K. Szmyd, Rzeszów 2011, s. 85; S. Pięta-Kowalik, *Odświeżenie pomnika Adama Mickiewicza – scena z życia dziewiętnastowiecznego Rzeszowa utrwalona w kompozycji Jana Czubskiego*, „Kamerton” 2017, nr 61, s. 125–133; *eadem*, *Portret Wiktora Zbyszewskiego w kompozycji Jana Czubskiego – przypomnienie sylwetki rzeszowskiego patrioty*, „Dydaktyka Polonistyczna” 2018, nr 4(13), s. 74–81; *Czubski Jan* [w:] K. Jan-czewska-Sołomko, B. Roźniatowska, *Muzycy pedagodzy urodzeni do 1871 roku w kulturze polskiej. Leksykon*, Warszawa 2018, s. 108.

cyjskim, ale również na pozostałych terenach ziem polskich jako znakomity pedagog i popularyzator pieśni chóralnej oraz autor śpiewników, które weszły do stałego kanonu muzycznej edukacji szkolnej w Galicji. Rozpoczęta w mieście nad Pełtwią i kontynuowana w Rzeszowie (w latach 1892–1902) kariera zawodowa Czubskiego zasługuje na uznanie z uwagi na utrudniony zwłaszcza w okresie przedautonomicznym dostęp galicyjskiej młodzieży wiejskiej do edukacji, która zazwyczaj kończyła się na poziomie szkoły ludowej. Dalsza nauka w szkołach średniego i wyższego szczebla, związana z kształceniem dzieci chłopskich poza domem, okupiona była ogromnym wysiłkiem finansowym nie tylko rodzin, ale też samych uczniów, którzy musieli wykazać się dużą determinacją w pokonywaniu różnorodnych trudności<sup>3</sup>.



**Ryc. 1. Portret Jana Czubskiego, odbitka fotograficzna na kartoniku wykonana w Zakładzie Artystyczno-Fotograficznym M.A. Olmy w Krakowie**

Źródło: Biblioteka Jagiellońska w Krakowie, Oddział Zbiorów Specjalnych, Sekcja Zbiorów Graficznych i Kartograficznych, sygn. BJ Graf. I.F. 182.

<sup>3</sup> A. Meissner, *Edukacja młodzieży chłopskiej w Galicji doby autonomicznej*, „Biuletyn Historii Wychowania” 2007, nr 23, s. 21–33.



Od drugiej połowy XVIII wieku Grabownica była własnością rodu Starzeńskich, ale już w roku 1845 dobra przejął Teofil Ostaszewski ze Wzdowa (1807–1889), który 4 lata później pojął za żonę Emmę Honoratę z Załuskich (1831–1912)<sup>4</sup>. To przypuszczalnie dzięki niej (wnuczce kompozytora Michała Kleofasa Ogińskiego<sup>5</sup> i śpiewaczki Marii Nèri), utalentowanej pianistce, która pobierała lekcje u Karola Mikulego<sup>6</sup>, został zauważony talent u młodego Czubskiego, chłopca „o jasnej głowce i błękitnych marzycielskich oczętach”, który – jak podają źródła – rwał się „do skrzypek i fujarki”<sup>7</sup>. Liczne zasługi dla rozwoju oświaty ludowej w Galicji położył również Ostaszewski, orędownik zniesienia pańszczyzny i unowocześniania gospodarki rolnej na wsi, fundator szkoły we Wzdowie, autor książek przeznaczonych dla ludu wiejskiego rekomendowanych przez galicyjską Radę Szkolną Krajową<sup>8</sup>. W źródłach brakuje świadectw potwierdzających udzielanie Czubskiemu stałego finansowego wsparcia w postaci stypendium przez Ostaszewskiego. Wiadomo jednak, że wynagradzał on materialnie chłopów, którzy kształcili swoje dzieci<sup>9</sup>. Przypuszczalnie również dzięki koneksjom Emmy i Teofila Ostaszewskich w polskim środowisku oświatowym i kulturalnym Czubski nawiązał kontakty zarówno z Mikulim, jak i Józefem Ignacym Kraszewskim<sup>10</sup>.

Na podstawie relacji wspomnieniowej Stanisława Bursy wiemy, że Czubski mimo trudnych warunków materialnych uczył się gry na skrzypcach i organach u przygodnych nauczycieli<sup>11</sup>. Edukację muzyczną rozpoczął najprawdopodobniej w szkole parafialnej w swojej wsi, którą ok. połowy XIX wieku prowadził organista pełniący równocześnie funkcję gminnego pisarza, a następnie w funkcjonującej od 1851 roku jednoklasowej szkole ludowej z jednym nauczycielem<sup>12</sup>.

<sup>4</sup> R. Ostrowski, *Grabownica Starzeńska...*, s. 45, 47–48.

<sup>5</sup> J. Ostaszewski, *Ostaszewski Kazimierz [w:] Ziemianie polscy XX wieku. Słownik biograficzny*, cz. 2, Warszawa 2016, s. 55.

<sup>6</sup> I. Załuski, *A Polish Family in Music*, „Contemporary Review” 1997, vol. 270, no. 1573 (February), s. 95. Pierwszych lekcji gry na fortepianie udzielała Emmie matka, Amelia Załuska z Ogińskich (1805–1858), współzałożycielka uzdrowiska Iwonicz-Zdrój, która uprawiała i komponowała muzykę z zamilowaniem wyniesionym z domu rodzinnego, a następnie w 1846 roku – Eduard Pikhert, profesor konserwatorium wiedeńskiego. *Wspomnienia o rodzinie Załuskich w XIX stuleciu*, Kraków 1907, s. 45, 57; A. Kwilecki, *Zaluscy w Iwoniczu 1799–1944*, Kórnik 1993, s. 32–35, 99.

<sup>7</sup> S. Bursa, *Jan Czubski (Wspomnienie)*, „Głos Rzeszowski” 1902, nr 46 (16 XI), s. 1.

<sup>8</sup> B. Łopuszański, *Ostaszewski Teofil Wojciech [w:] Polski Słownik Biograficzny*, t. 24, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1979, s. 459–460; A. Kwilecki, *Zaluscy...*, s. 99; R. Ostrowski, *Grabownica Starzeńska...*, s. 46.

<sup>9</sup> B. Łopuszański, *Ostaszewski Teofil Wojciech*, s. 459; A. Kwilecki, *Zaluscy...*, s. 99.

<sup>10</sup> Biblioteka Jagiellońska w Krakowie [dalej: BJ], rkps 6494 IV, *Korespondencja Józefa Ignacego Kraszewskiego*. Seria III: *Listy z lat 1863–1887*, t. 34, list J. Czubskiego do Józefa Ignacego Kraszewskiego, Lwów, 2 października 1879, s. 277. Por. B. Łopuszański, *Ostaszewski Teofil Wojciech*, s. 459; R. Ostrowski, *Grabownica Starzeńska...*, s. 46.

<sup>11</sup> S. Bursa, *Jan Czubski...*, s. 1.

<sup>12</sup> Zob. R. Ostrowski, *Grabownica Starzeńska...*, s. 241–242.

Nie wiadomo gdzie Czubski ukończył szkołę średnią. Wiedzę muzyczną uzupełniał natomiast we Lwowie u Mikulego – jak podaje Leszek Mazepa – w zakresie kompozycji<sup>13</sup>. U Luigiego Dalla Casy, profesora Konserwatorium Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego (w latach 1860–1865)<sup>14</sup>, studiował przypuszczalnie śpiew chóralny i solowy oraz uczył się u Ignacego Franciszka Guniewicza, kompozytora oraz dyrygenta lwowskiej orkiestry teatralnej (1865) i orkiestry teatru ukraińskiego towarzystwa „Ruśka Besida” (1870–1871)<sup>15</sup>. Nie były to prawdopodobnie systematyczne studia muzyczne z uwagi na trudną sytuację materialną uniemożliwiającą ukończenie pełnych studiów<sup>16</sup>. Można zatem przypuszczać, że Czubski był w istocie samoukiem, co potwierdza relacja Bursy<sup>17</sup>.



Ryc. 2. Emma Ostaszewska z Żaluskich przy fortepianie

Źródło: A. Kwilecki, *Zaluscy w Iwoniczu*, Kórnik 1993, s. 101.

<sup>13</sup> J. Mazepa, *Stronki muzycznego minuloego Lwowa (z neopublikowanego)*, Lwów 2001, s. 85.

<sup>14</sup> *Ibidem*. Por. L. Mazepa, *Szkolnictwo muzyczne Lwowa w okresie austriackim (1772–1918)* [w:] *Musica Galiciana*, t. 1, red. L. Mazepa, Rzeszów 1997, s. 88 J. Mazepa, T. Mazepa, *Шлях до Музичної Академії у Львові, т. 1: Від доби міських музикантів до Консерваторії [поч. XV ст. – до 1939 р.]*, Львів 2003, s. 193, 194.

<sup>15</sup> *Nowiny i rozmaitości teatralne*, „Kurier Teatralny Lwowski” 1870, nr 5 (13 XI), s. 3; *Wiadomości teatralne i artystyczne*, „Kurier Teatralny Lwowski” 1871, nr 43 (23 IV), s. 2; Я. Горак, *Ігнацій Гуневич і формування Анатолія Вахнянина як музиканта (до історії українсько-польських взаємин)* [w:] *Musica Galiciana*, t. 5, red. L. Mazepa, Rzeszów 2000, s. 219–224.

<sup>16</sup> W. Hordyński, *Czubski Jan*, s. 372.

<sup>17</sup> S. Bursa, *Jan Czubski...*, s. 2.

Działalność artystyczną Czubski rozpoczyna jako organista w kościele św. Anny we Lwowie, ale dzięki muzycznym zdolnościom, wytrwałości i ciężkiej pracy (cechy te podkreślają autorzy wspomnień pośmiertnych o muzyku)<sup>18</sup> – z chwilą otwarcia zakładów kształcenia nauczycieli w Galicji w roku 1871 – zostaje mianowany dekretem Wysokiej c.k. Rady Szkolnej Krajowej nauczycielem w Seminarium Nauczycielskim Męskim we Lwowie, gdzie naucza śpiewu i muzyki przez dwie dekady do 1891 roku<sup>19</sup>. Jak wynika z badań przeprowadzonych przez Andrzeja Meissnera, poziom przygotowania zawodowego nauczycieli zatrudnianych w seminariach, szczególnie w pierwszym okresie ich funkcjonowania, tj. do lat 90., nie był wystarczający. Jednak Czubski wymieniany jest wśród pedagogów posiadających kwalifikacje zawodowe do nauczania śpiewu i muzyki w seminariach nauczycielskich<sup>20</sup>. Prawdopodobnie dwukrotnie składał egzaminy potrzebne mu do stabilizacji w zawodzie nauczycielskim. Po raz pierwszy egzamin kwalifikacyjny złożył na Uniwersytecie w Pradze w 1885 roku<sup>21</sup>, a po raz drugi w konserwatorium praskim w 1892 roku<sup>22</sup>. Przymuszczenie to właśnie w Pradze kształcił się w grze na skrzypcach u znanego czeskiego pedagoga Otakara Ševčíka, który w latach 1892–1909 był profesorem tutejszego konserwatorium<sup>23</sup>.

<sup>18</sup> Nekrologi i wspomnienia pośmiertne poświęcone Czubskiemu ukazały się na łamach prasy lwowskiej, rzeszowskiej i warszawskiej. Zob. Zmarli, „Gazeta Lwowska” 1902, nr 251 (1 XI), s. 4; „Kronika”; „Gazeta Narodowa” 1902, nr 270 (1 XI), s. 2; S. Bursa, *Jan Czubski...*, s. 1–2; Zmarli, „Przegląd Tygodniowy Życia Społecznego, Literatury i Sztuki” 1902, nr 45 (8 XI), s. 550; k., Zmarli. *Jan Czubski*, „Tygodnik Ilustrowany” 1902, nr 47, s. 938.

<sup>19</sup> BJ, rkps 8077 III, *Korespondencja Michała Bobrzyńskiego – od września 1890 wiceprezenta Rady Szkolnej Krajowej – z lat 1890–1891*, k. 578, list Stanisława Mottego do Zofii z Cegielskich Bobrzyńskiej, Żegiestów, 15 sierpnia 1891 [autobiograficzne dane Jana Czubskiego]; *Szematyzm Królestwa Galicji i Lodomeryi z Wielkim Księstwem Krakowskim na rok 1872*, Lwów 1872, s. 377; *Szematyzm... na rok 1873*, Lwów 1873, s. 379; *Szematyzm... na rok 1874*, Lwów 1874, s. 408; *Szematyzm... na rok 1875*, Lwów 1875, s. 403; *Szematyzm... na rok 1876*, Lwów 1876, s. 412; *Szematyzm... na rok 1890*, Lwów 1890, s. 393; *Szematyzm... na rok 1891*, Lwów 1891, s. 393. W szematyzmach z lat 1872–1876 Czubski jako nauczyciel lwowskiego seminarium męskiego figuruje pod nazwiskiem Czupski Jan. Por. C.K. *seminarya nauczycielskie męskie i żeńskie Królestwa Galicji i Wielkiego Księstwa Krakowskiego w okresie 1871–1896. Pamiętnik, wydany z powodu czterdzielatkowego jubileuszu galicyjskich seminariów nauczycielskich, obchodzonego we Lwowie w dniach 19, 20 i 21 listopada 1896 r.*, Lwów 1897, s. 318, 328.

<sup>20</sup> A. Meissner, *Nauczyciele muzyki...*, s. 199; *idem, Spór o duszę polskiego nauczyciela. Społeczeństwo galicyjskie wobec problemów kształcenia nauczycieli*, Rzeszów 1999, s. 266. Seria: „Galicja i jej dziedzictwo”, t. 11.

<sup>21</sup> S. Bursa, *Jan Czubski...*, s. 2; W. Hordyński, *Czubski Jan*, s. 372.

<sup>22</sup> P. Jan Czubski, „Gazeta Lwowska” 1892, nr 127 (4 VI), s. 3; „Kronika”.

<sup>23</sup> S. Bursa, *Jan Czubski...*, s. 2; W. Hordyński, *Czubski Jan*, s. 372. Por. M. Burczyk, *Otakar Ševčík – ojciec nowoczesnej pedagogiki skrzypcowej*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja Muzyczna” 2014, z. 9, red. M. Popowska, s. 52–53.

Czubski pracował również w innych lwowskich szkołach średnich – uczył śpiewu w IV Wyższym Gimnazjum (w latach 1883–1891)<sup>24</sup> oraz przez krótki czas w Wyższym Gimnazjum Franciszka Józefa (rok szkolny 1892/1893)<sup>25</sup>. Mimo usilnych działań zmierzających do pozostania we Lwowie<sup>26</sup> Czubski opuszcza stolicę Galicji w listopadzie 1892 roku i jako nauczyciel śpiewu i muzyki dołącza do grona pedagogicznego Państwowego Seminarium Męskiego w Rzeszowie, gdzie pracuje aż do śmierci w 1902 roku<sup>27</sup>. W Rzeszowie od 1894 roku Czubski kieruje założoną pod egidą tutejszego Towarzystwa Muzycznego szkołą muzyczną, w ramach której prowadzono klasy („szkoły”) gry na fortepianie, skrzypcach oraz śpiewu solowego i śpiewu chóralnego<sup>28</sup>. Niestety szkoła nie przetrwała próby czasu i okres jej funkcjonowania był krótki.

O uznanej pozycji Czubskiego jako pedagoga świadczy fakt, iż przez okres niemal 30 lat wchodził w skład ustalanej przez c.k. Ministerstwo Wyznań i Oświecenia komisji egzaminacyjnej dla nauczycieli szkół ludowych i wydziałowych w Galicji – początkowo we Lwowie (w latach 1873–1892), a później w Rzeszowie (w latach 1893–1896 i 1899–1902)<sup>29</sup>.

<sup>24</sup> *Sprawozdanie Dyrektora c.k. IV Gimnazjum we Lwowie za rok szkolny 1884*, Lwów 1884, s. 43, 75; *Sprawozdanie... za rok szkolny 1886*, Lwów 1886, s. 78; *Sprawozdanie... za rok szkolny 1887*, Lwów 1887, s. 76; *Sprawozdanie... za rok szkolny 1888*, Lwów 1888, s. 56; *Sprawozdanie... za rok szkolny 1890*, Lwów 1890, s. 56; *Sprawozdanie... za rok szkolny 1891*, Lwów 1891, s. 32.

<sup>25</sup> *Szematyzm Królestwa Galicji i Lodomerji z Wielkiem Księstwem Krakowskim na rok 1893*, Lwów 1893, s. 383.

<sup>26</sup> Z prośbą o wsparcie i wstawiennictwo galicyjskich władz szkolnych Czubski zwracał się do Stanisława Motty’ego, wuja Zofii z Cegielskich Bobrzyńskiej, która była żoną Michała Bobrzyńskiego, wiceprezydenta Rady Szkolnej Krajowej. Zob. BJ, rkps 8077 III, *Korespondencja Michała Bobrzyńskiego...*, k. 576–580, list S. Mottego do Z. z Cegielskich Bobrzyńskiej, Żegiestów, 15 sierpnia 1891.

<sup>27</sup> *Szematyzm Królestwa Galicji i Lodomerji z Wielkiem Księstwem Krakowskim na rok 1894*, Lwów 1894, s. 394; *Szematyzm... na rok 1895*, Lwów 1895, s. 394; *Szematyzm... na rok 1896*, Lwów 1896, s. 394; *Szematyzm... na rok 1897*, Lwów 1897, s. 394; *Szematyzm... na rok 1898*, Lwów 1898, s. 469; *Szematyzm... na rok 1899*, Lwów 1899, s. 469; *Szematyzm... na rok 1900*, Lwów 1900, s. 470; *Szematyzm... na rok 1901*, Lwów 1901, s. 469; *Szematyzm... na rok 1902*, Lwów 1902, s. 500; *C.K. seminarja nauczycielskie...*, s. 423, 425; *Sprawozdanie Dyrekcji Państw. Seminarjum Nauczycielskiego Męskiego im. Stanisława Staszica w Rzeszowie za rok szkolny 1935/36*, Rzeszów 1936, s. 17, 21, 65. Por. Jan Czubski, „Głos Rzeszowski” 1902, nr 44 (2 XI), s. 2: „Kronika”.

<sup>28</sup> Reklamy prasowe w: „Kurier Rzeszowski” 1894, nr 1 (29 IX), s. 4; nr 2 (7 X), s. 5; 1895, nr 52 (22 IX), s. 4; nr 53 (26 IX), s. 4; nr 54 (29 IX), s. 4. Por. *Z Towarzystwa muzycznego*, „Kurier Rzeszowski” 1895, nr 52, s. 2: „Kronika”; S. Bursa, *Jan Czubski...*, s. 2.

<sup>29</sup> BJ, rkps 8077 III, *Korespondencja Michała Bobrzyńskiego...*, k. 578; *Szematyzm... na rok 1874*, Lwów 1874, s. 410; *Szematyzm... na rok 1877*, Lwów 1877, s. 395; *Szematyzm... na rok 1880*, Lwów 1880, s. 371; *Szematyzm... na rok 1883*, Lwów 1883, s. 380; *Szematyzm... na rok 1886*, Lwów 1886, s. 359; *Szematyzm... na rok 1891*, Lwów 1891, s. 396; *Szematyzm... na rok*

Działalność dydaktyczną we Lwowie i w Rzeszowie Czubski łączył z praktyką artystyczną na polu wykonawczym, organizacyjnym i kompozytorskim. Poza przygotowaniem i prowadzeniem koncertów związanych z uroczystościami szkolnymi<sup>30</sup>, których okazją były także rocznice narodowe<sup>31</sup> czy święta kościelne<sup>32</sup>, angażował swoich uczniów w życie muzyczne miasta. Jego uczniowie brali udział w koncertach towarzyszących uroczystościom patriotycznym lub różnego rodzaju wydarzeniom o charakterze lokalnym, jak np. wieczornica ku uczczeniu Mickiewicza zorganizowana w Sali Towarzystwa Gimnastycznego „Sokół” w Rzeszowie w grudniu 1894 roku<sup>33</sup> lub ceremonie odsłonięcia pomników w Rzeszowie – Adama Mickiewicza (26 listopada 1892 roku) i Tadeusza Kościuszki (26 czerwca 1898 roku). Dwóm ostatnim z wymienionych uroczystości towarzyszyły prawykonania kantat okolicznościowych Czubskiego na chór męski do słów Henryka Stroki, nauczyciela języka polskiego w rzeszowskim seminarium (incipit *Chwałę wieszczowi niech głosi pieśń*) i Macieja Szukiewicza (incipit *Uderzcie w dzwon!*)<sup>34</sup>. Ponadto we Lwowie i Rzeszowie Czubski prowadził chóry i orkiestry działające przy stowarzyszeniach naukowych (Czytelni Akademickiej), kulturalno-oświatowych (Czytelni Katolickiej, Towarzystwie Pedagogicznym) oraz społeczno-zawodowych (Stowarzyszeniu Katolickiej Młodzieży Rękodzielniczej „Skała”, Katolickim Stowarzyszeniu Robotników „Przyjaźń”), inicjując wiele koncertów m.in. we Lwowie, Drohobyczu,

---

1892, Lwów 1892, s. 396; *Szematyzm... na rok 1894*, Lwów 1894, s. 398; *Szematyzm... na rok 1895*, Lwów 1895, s. 398; *Szematyzm... na rok 1896*, Lwów 1896, s. 398; *Szematyzm... na rok 1900*, Lwów 1900, s. 474; *Szematyzm... na rok 1901*, Lwów 1901, s. 374; *Szematyzm... na rok 1902*, Lwów 1902, s. 506; *Rozporządzenie z dnia 9 września 1887 r.*, „Gazeta Lwowska” 1887, nr 223 (1 X), s. 1: „Część Urzędowa”; „Czas” 1887, nr 226 (4 X), s. 2; *Mianowania*, „Gazeta Narodowa” 1893, nr 2 (3 I), s. 2: „Kronika”; „Dziennik Urzędowy c.k. Rady Szkolnej Krajowej w Galicji w zakresie szkół ludowych” 1899, nr 40 (29 XI), s. 6.

<sup>30</sup> *Sprawy Towarzystwa Pedagogicznego*, „Szkola” 1881, nr 48 (26 XI), s. 392 [pogrzeb ks. Feliksa Königa, katechety lwowskich seminariów nauczycielskich]; *Poświęcenie gmachu IV gimnazjum państwowego we Lwowie*, „Gazeta Lwowska” 1890, nr 212 (16 IX), s. 4; *Uroczystość szkolna w gimnazjum IV.*, „Słowo Polskie” 1904, nr 326 (13 VII), s. 3: „Wiadomości bieżące”.

<sup>31</sup> *Wieczorek mickiewiczowski*, „Głos Rzeszowski” 1899, nr 10 (17 XII), s. 3.

<sup>32</sup> *Poświęcenie dzwonów dla kościoła OO. Bernardynów*, „Głos Rzeszowski” 1899, nr 38 (17 IX), s. 2: „Kronika”; nr 39 (24 IX), s. 2: „Kronika”.

<sup>33</sup> *Wieczorek ku czci Mickiewicza*, „Kurier Rzeszowski” 1894, nr 13 (23 XII), s. 4.

<sup>34</sup> *Kantata wykonana podczas odsłonięcia pomnika Adama Mickiewicza w Rzeszowie, dnia 26. Listopada 1892 roku. Śpiew na cztery głosy męskie, utworu Jana Czubskiego. Słowa Henryka Stroki*, Rzeszów 1892; *W Rzeszowie*, „Gazeta Narodowa” 1892, nr 284 (26 XI), s. 2: „Kronika”; *Odsłonięcie pomnika Kościuszki*, „Głos Rzeszowski” 1898, nr 24 (12 VI), s. 2: „Kronika”; nr 26 (26 VI), s. 3 [tekst słowny kantaty Czubskiego]; *Uroczystość odsłonięcia pomnika Tadeusza Kościuszki w Rzeszowie*, „Głos Rzeszowski” 1898, nr 27 (3 VII), s. 2; *Uroczyste odsłonięcie pomnika Kościuszki*, „Echo Przemyskie” 1898, nr 50 (23 VI), s. 3: „Kronika”. Por. S. Pięta-Kowalik, *Odsłonięcie pomnika...*, s. 125–133

Truskawcu, Tarnowie, Rymanowie-Zdroju i Muszynie, w których występował jako dyrygent oraz pianista-kameralista<sup>35</sup>. Z kolei jako członek Towarzystwa Pomocy Naukowej we Lwowie oraz lwowskiego, a następnie rzeszowskiego oddziału Towarzystwa Gimnastycznego „Sokół” realizował pozaartystyczne pasje, angażując się w różnego rodzaju inicjatywy o charakterze oświatowym i społecznym, np. w budowę bursy dla uczniów pochodzących z ubogich rodzin<sup>36</sup>.

Zarówno aktywność dydaktyczna, jak i praca z zespołami chóralnymi oraz instrumentalnymi zainspirowała Czubskiego do opracowania podręczników z zakresu metodyki nauczania gry na skrzypcach i nauki śpiewu oraz śpiewników szkolnych obejmujących zarówno kompozycje autorskie, jak i jego opracowania pieśni ludowych oraz utworów polskich kompozytorów, m.in. Fryderyka Chopina, Stanisława Moniuszki, Ignacego Feliksa Dobrzyńskiego i Józefa Nowakowskiego. Do ważnych osiągnięć dydaktycznych Czubskiego należy opracowanie *Śpiewnika polskiego dla ochronek, szkół ludowych i wydziałowych* wydanego w czterech częściach nakładem Towarzystwa Pedagogicznego w latach 1880–1886<sup>37</sup>, który uzyskał publiczną aprobatę Rady Szkolnej Krajo-

<sup>35</sup> „Szkoła” 1880, nr 19 (8 V), s. 153; 1884, nr 10 (8 III), s. 78; nr 29 (19 VII), s. 242; 1886, nr 30 (24 VII), s. 233; *Walne zgromadzenie*, „Gazeta Lwowska” 1880, nr 111 (15 V), s. 3; „Kronika”; *Drohobycz 24 lipca*, „Czas” 1880, nr 172 (30 VII), s. 2; „Kronika miejscowa i zagraniczna”; *W Czytelni akademickiej*, „Gazeta Narodowa” 1884, nr 294 (21 XII), s. 3; „Kronika miejscowa i zamiejscowa”; *Towarzyskie zebranie*, „Dziennik Polski” 1888, nr 80 (20 III), s. 2; *Wieczorek. Tow. pedagogicznego*, „Gazeta Narodowa” 1888, nr 289 (16 XII), s. 2; „Kronika miejscowa i zamiejscowa”; *Towarzyskie zebranie*, „Gazeta Lwowska” 1889, nr 97 (28 IV), s. 3; „Kronika”; *Zebranie towarzyskie*, „Gazeta Narodowa” 1890, nr 47 (26 II), s. 3; „Kronika miejscowa i zamiejscowa”; *Rymanów 9 sierpnia*, „Czas” 1890, nr 184 (12 VIII), s. 2; „Kronika”; *W Czytelni katolickiej*, „Gazeta Lwowska” 1892, nr 60 (15 III), s. 3; „Kronika”; „Skala”, „Gazeta Lwowska” 1892, nr 104 (7 V), s. 3; „Kronika”; *Alfabetyczny spis członków lwowskiego oddziału Towarzystwa Pedagogicznego od założenia do roku 1894* [w:] W. Brzeziński, *Historia lwowskiego oddziału Towarzystwa Pedagogicznego. W 25-letnią rocznicę istnienia*, Lwów 1894, s. 2; *Muszyna 22 sierpnia*, „Zdrojowiska” [Tarnów] 1898, nr 13 (24 VIII), s. 4; *Święcone w przyjaźni. (Dokończenie)*, „Głos Rzeszowski” 1899, nr 19 (7 V), s. 1; *Póhwiekowa przeszłość Stowarzyszenia Katolickiej Młodzieży Rękodzielniczej „Skala” we Lwowie*, oprac. J. Białynia Chołodecki, Lwów 1906, s. 77.

<sup>36</sup> „Sokół” lwowski, „Przewodnik Gimnastyczny Sokół” 1886, R. 6, nr 6 (czerwiec), s. 45; *Bursa Towarzystwa pomocy naukowej we Lwowie*, „Gazeta Narodowa” 1887, nr 4 (6 I), s. 2; „Kronika miejscowa i zamiejscowa”; *Sprawozdanie z czynności Wydziału Towarzystwa Gimnastycznego „Sokół” w Rzeszowie za rok 1892*, Rzeszów 1893, s. 16; *Sprawozdanie... za rok 1893*, Rzeszów 1894, s. 16; *Sprawozdanie... za rok 1894*, Rzeszów 1895, s. 12; *Sprawozdanie... za rok 1895*, Rzeszów 1896, s. 19; *Sprawozdanie... za rok 1896*, Rzeszów 1897, s. 43.

<sup>37</sup> *Śpiewnik polski dla ochronek, szkół ludowych i wydziałowych* ułożył Jan Czubski. *Część I: Dla ochronek i klasy I*, Lwów 1880, nakładem Towarzystwa Pedagogicznego; *Część II: Dla klasy II. i III.*, Lwów 1881; *Część III: Dla klasy IV., V. i VI.*, Lwów 1882; *Część IV: Śpiewy kościelne*, Lwów 1886, egzemplarze nut w: Biblioteka Narodowa w Warszawie [dalej: BN], sygn. Mus.I.4077/1–4.

wej, a więc najważniejszego organu administracji polskiego szkolnictwa w autonomicznej Galicji<sup>38</sup>. Rekomendowany przez Radę do użytku galicyjskim szkołom elementarnym i średnim śpiewnik Czubskiego był polecany nie tylko jako podręcznik szkolny. Zalecano go też do muzykowania domowego ze względu na jego walory wychowawcze i artystyczne, oceniany był wysoko, także przez śpiewaków i pedagogów, w różnego rodzaju recenzjach, które ukazywały się na łamach prasy galicyjskiej i warszawskiej<sup>39</sup>. Przez Jana Kleczyńskiego został określony jako „wyborny śpiewnik dla dzieci”, a sam Czubski jako autor „bardzo wdzięcznych i muzykalnie napisanych piosenek dla młodego pokolenia”<sup>40</sup>. W opinii Kraszewskiego ten „starannie i umiejętnie złożony zbiorek” zasługiwał na jak najszersze rozpowszechnienie zwłaszcza wśród dzieci i ludności wiejskiej<sup>41</sup>. Jak podkreślano w wielu recenzjach i notkach prasowych, śpiewnik wypełniał lukę w nauce śpiewu, szczególnie w wychowaniu chłopców. O dużej popularności zbioru świadczą jego kolejne wydania<sup>42</sup>. Uzupełnieniem śpiewnika Czubskiego był opracowany przez niego podręcznik pt. *Praktyczny sposób nauki śpiewu w ochronkach i w klasach I, II i III szkół ludowych* (wyd. Lwów 1882) zatwierdzony przez Radę Szkolną Krajową jako przewodnik metodyczny dla nauczycieli szkół ludowych<sup>43</sup>.

W rozdział aktywności Czubskiego związanej z upowszechnianiem śpiewu i popularyzacją muzyki wśród młodzieży szkolnej wpisuje się opracowany przez niego śpiewnik pt. *Wiązanka pieśni polskich*<sup>44</sup> (wyd. Lwów 1890) obejmujący dwugłosowe opracowania pieśni religijnych, patriotycznych i ludowych. Zbiór ten dedy-

<sup>38</sup> „Szkola” 1881, nr 51 (17 XII), s. 409; 1886, nr 31 (31 VII), s. 246. Por. k., Zmarli. Jan Czubski, „Tygodnik Ilustrowany” 1902, nr 47, s. 938.

<sup>39</sup> Zob. *Nowe wydawnictwa*, „Tygodnik Mód i Powieści” 1880, nr 39 (13 IX), s. 464; 1882, nr 5 (23 I), s. 55; *Piśmiennictwo (Recenzje, zapiski literackie i bibliograficzne)*, „Szkola” 1881, nr 42 (15 X), s. 344; 1886, nr 7 (13 II), s. 55; I.J.A., *Wiadomości literackie, naukowe i artystyczne*, „Gazeta Narodowa” 1881, nr 246 (28 X), s. 3; *Wiadomości literackie, artystyczne i naukowe*, „Bluszcz” 1882, nr 8 (10 II), s. 64; M. Szlezygier-Kamińska, *Echa muzyczne. Pieśni dla dzieci od lat 5 do 14. Co ma śpiewać młodzież? Chóry mieszane. Nauka śpiewu i nut w ochronkach*, „Tygodnik Mód i Powieści” 1911, nr 27 (8 VII), s. 11.

<sup>40</sup> J.K. [Jan Kleczyński], *Nowe nuty i książki*, „Echo Muzyczne” 1882, nr 11 (1 VI), s. 86.

<sup>41</sup> *Listy z zakątką przez J.I. Kraszewskiego*, „Biesiada Literacka” 1881, nr 307, s. 327. Przekład w: *Piśmiennictwo. (Recenzje, zapiski literackie i bibliograficzne)*, „Szkola” 1881, nr 50 (10 XII), s. 406.

<sup>42</sup> *Śpiewnik polski dla ochronek, szkół ludowych i wydziałowych* ułożył Jan Czubski. *Część I. Dla ochronek i klasy I*, wyd. 2 przerobione, Lwów 1886, Nakładem Towarzystwa Pedagogicznego, z drukarni F. Pillera; wyd. 3, Lwów 1896, Nakładem Gubrynowicza i Schmidta, druk K. Prochaski w Cieszynie.

<sup>43</sup> Zob. *Nowe wydawnictwa*, „Tygodnik Mód i Powieści” 1882, nr 22 (22 V), s. 259; „Szkola” 1883, nr 3, s. 17. Analizy treści podręcznika dokonał: J. Motyka, *Wychowanie muzyczne młodzieży w środkowej części Galicji w okresie autonomicznym (1867–1914)*, Rzeszów 2018, s. 80–82.

<sup>44</sup> *Wiązanka pieśni polskich* zebrał i ułożył na dwa głosy dla młodzieży J. Czubski, Lwów 1890, nakładem Komitetu kolonijnego, egzemplarz nut w: BN, sygn. Mus.II.19.387.

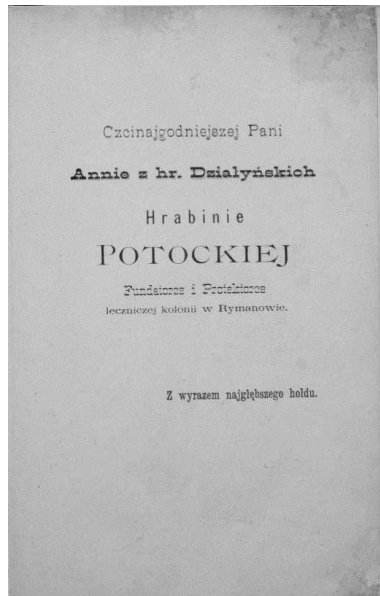
kowany hr. Annie z Działyńskich Potockiej, właścicielce Rymanowa i współzałożycielce uzdrowiska Rymanów-Zdrój, jest swego rodzaju pamiątką z pobytu Czubskiego jako nauczyciela śpiewu i organizatora zajęć umuzykalniających dla dzieci wypoczywających na letniej kolonii w rymanowskim kurorcie latem 1890 roku<sup>45</sup>.

— **Okólnik** c. k. Rady Szk. Kraj. do c. k. Rad szk. okręg., szkół średnich i seminarjów nauczycielskich. L. 8014.

Rada Szk. Kraj. poleca książkę p. t. „Śpiewnik polski dla ochronek, szkół ludowych i wydziałowych, ułożył Jan Czubski, nauczyciel c. k. seminarjum nauczycielskiego męskiego we Lwowie; Część IV. Śpiewy kościelne, we Lwowie, nakładem Towarz. Pedagog. 1886.“ do użytku szkolnego w szkołach ludowych, średnich i seminarjów nauczycielskich, tudzież do bibliotek szkolnych.

Z c. k. Rady Szkolnej Krajowej.  
Lwów, d. 13. lipca 1886.

Ryc. 3. Ogłoszenie zamieszczone na łamach „Szkoly” 1886, nr 31



Ryc. 4. Dedykacja Jana Czubskiego dla hr. Anny z Działyńskich Potockiej zamieszczona w *Wizance pieśni polskich*, Lwów 1890

<sup>45</sup> Rymanów 9 sierpnia, „Czas” 1890, nr 184 (12 VIII), s. 2: „Kronika”.



**Towarzystwo Muzyczne w Rzeszowie**  
otwiera z dniem 15. października 1894 r.

**SZKOLĘ**  
**gry na fortepianie i na skrzypcach**

ludzi 23 1-2

**SZKOLĘ ŚPIEWU**  
pod kierownictwem prof. Jana Czubskiego,

**tak dla swoich członków i ich rodzin, jakoteż dla obcych,**  
pod następującymi warunkami:

- 1) W szkole gry na fortepianie udzielaną będzie nauka przez 2 godziny tygodniowo. Liczba uczennic, względnie uczniów, pobierających naukę w jednej godzinie, nie będzie przekraczać czterech. Opłata za pobieranie nauki wynosi dla członków Towarzystwa muzycznego i ich rodzin na kursie niższym po 3 korony od osoby miesięcznie, na kursie wyższym po 4 korony, — dla obcych podwójnie.
- 2) W szkole gry na skrzypcach udzielaną będzie nauka przez 2 godziny tygodniowo. Opłata za pobieranie nauki wynosi dla członków Towarzystwa muzycznego i ich rodzin po 3 korony od osoby miesięcznie, — dla obcych podwójnie.
- 3) W szkole śpiewu solowego dla pań i mężczyzn udzielaną będzie nauka przez 2 godziny tygodniowo w każdym dziele oddzielnie. Liczba uczennic, względnie uczniów, pobierających naukę w jednej godzinie, nie będzie przekraczać czterech. Opłata za pobieranie tej nauki wynosi dla członków Towarzystwa muzycznego i ich rodzin po 4 korony od osoby miesięcznie, dla obcych podwójnie.
- 4) W szkole śpiewu chóralnego dla pań i mężczyzn udzielaną będzie nauka przez 2 godziny tygodniowo w każdym dziele oddzielnie. Opłata dla członków Towarzystwa muzycznego i ich rodzin po jednej koronie od osoby miesięcznie, — dla obcych podwójnie.

Zaprasza się przeto wszystkich, mających chęć pobierania nauki w którejkolwiek ze szkół powyższych, aby zgłoszenia swoje najpóźniej do dnia 10. października b. r. w Księgarni J. A. Pełara w Rzeszowie wnieść zeżycieł, lub też zapisać się w Towarzystwie kasynowym, ul. Kościuszki, od godz. 12. 6o l. w południe, gdzie codziennie jeden z członków Towarzystwa muzycznego będzie urzędował.

**Z Wydziału Towarzystwa muzycznego.**

Ryc. 5. Reklama prasowa w: „Kurier Rzeszowski” 1894, nr 1

Podsumowaniem pedagogicznego doświadczenia Czubskiego w zakresie nauczania gry na skrzypcach (grę na skrzypcach, fortepianie i organach wprowadzono do seminariów nauczycielskich w Galicji w 1890 roku)<sup>46</sup> stanowi książka pt. *Szkola na skrzypce*, w której obok teoretycznych podstaw niezbędnych w odczytaniu i realizacji tekstu muzycznego zamieszczone są praktyczne wskazówki dotyczące techniki gry na instrumencie oraz ćwiczenia oparte na polskich i ukraińskich tańcach ludowych, polskich kolędach i pieśniach patriotycznych<sup>47</sup>. Podręcznik był polecany na łamach wielu polskich czasopism i w katalogach księgarskich jeszcze w okresie międzywojennym<sup>48</sup>.

<sup>46</sup> A. Meissner, *Nauczyciele muzyki...*, s. 197.

<sup>47</sup> *Szkola na skrzypce* ułożył J. Czubski, Lwów–Warszawa [ca. 1890], Nakład Księgarni Polskiej Bernarda Połonieckiego [egzemplarz nut w: BN, sygn. Mus.III.79.089]; wyd. kolejne *Szkola na skrzypce dla użytku uczniów seminaryum nauczycielskiego. Cz. I* [ca. 1901], nakładem autora. Por. *Pan Jan Czubski*, „Głos Rzeszowski” 1901, nr 43 (27 X), s. 3: „Kronika”.

<sup>48</sup> „Kurier Warszawski” 1922, nr 134 (wyd. wieczorne), s. 16; *Katalog wydawnictw i komiksów Księgarni Polskiej B. Połonieckiego we Lwowie*, [Lwów] 1922, s. 20; *Katalog utworów muzycznych na mandolinę lub skrzypce oraz zespoły mandolinowe*, Warszawa 1931, s. 24; „Jaroński Orędownik Powiatowy” 1933, nr 28 (13 VII), s. 2; „Drwęca” 1935, nr 86 (23 VII), s. 4.

Czubski jako kompozytor reprezentuje nurt narodowy doby pomoniuszkowskiej. Cechą charakterystyczną dla jego twórczości jest sięganie do tematyki historycznej, np. opera *Córa Piastów* ukończona w postaci wyciągu fortepianowego, kantata *Hymn na cześć zwycięstwa króla Jana Sobieskiego pod Wiedniem* (Lwów 1883), i do polskiej literatury romantycznej (Mickiewicz, Syrokomla, Lenartowicz, Fredro) oraz wyzyskiwanie elementów muzyki ludowej, np. *W starym dworze. Polonez. Śpiew z akompaniamentem fortepianu* (Lwów 1892); *Naprzód! Polonez na chór unisono z towarzyszeniem fortepianu* (b.m. 1891); *Wspomnienia. Trzy mazury na fortepian* dedykowane Fabianowi Tymolskiemu (Lwów 1876). W dorobku Czubskiego obok opery i dwóch kwartetów smyczkowych znajdują się przede wszystkim kompozycje chóralskie (*a cappella* i z towarzyszeniem instrumentalnym), tworzone na potrzeby działalności pedagogicznej i chórmistrzowskiej, pieśni solowe oraz kompozycje fortepianowe posiadające cechy muzyki użytkowej lub salonowej. Jego twórczość jest zatem odzwierciedleniem trendów dominujących w muzyce polskiej XIX wieku. W przeważającej większości są to utwory okolicznościowe związane z wydarzeniami w życiu kulturalnym Lwowa i Rzeszowa, np. *Mazurek* na chór męski *a cappella* do słów M. Pronia poświęcony Wiktorowi Zbyszewskiemu, adwokatowi, wieloletniemu radnemu miejskiemu i burmistrzowi Rzeszowa, wykonany w dniu jego imienin, tj. 23 grudnia 1894 roku, przez chór rzeszowskiego „Sokoła”<sup>49</sup>. Z kolei *Polonez* na solo skrzypcowe z towarzyszeniem fortepianu dedykowany arcyksiężniczce Marii Dolores na pamiątkę jej chrztu w katedrze Lwowskiej 9 maja 1891 roku został wykonany przez kompozytora w salonie Leopolda Salwatora, księcia Madrytu<sup>50</sup>. Czubski otrzymał za pośrednictwem urzędu ochmistrzowskiego pismo z wyrazem podziękowania za muzyczny dar od arcyksięcia wraz z pamiątkową brylantową szpilką<sup>51</sup>.

Kompozycje Czubskiego były wykonywane zarówno w Galicji, jak i poza jej granicami, m.in. w Wielkopolsce<sup>52</sup>. Jedną z pierwszych kompozycji docenionych przez krytykę muzyczną była *Modlitwa polskiej dziecińy* na chór mieszany z towarzyszeniem organów wyróżniona w konkursie chóralnym zorganizowanym przez Towarzystwo Muzyczne w Krakowie w listopadzie 1877 roku, wykonana po raz pierwszy 3 maja 1878 roku w Sali Hotelu Saskiego przez chór tegoż towarzystwa pod kierunkiem Stanisława Niedzielskiego<sup>53</sup>. Szczególnym

<sup>49</sup> *W czasie uczyty*, „Kurier Rzeszowski” 1894, nr 13 (23 XII), s. 4: „Kronika”. Por. S. Pięta-Kowalik, *Portret Wiktora...*, s. 74–81.

<sup>50</sup> *P. Jan Czubski*, „Gazeta Lwowska” 1891, nr 125 (5 VI), s. 4: „Kronika”; *Profesor Jan Czubski*, „Dziennik Polski” 1891, nr 175 (26 VI), s. 3: „Kronika”.

<sup>51</sup> *Teatr, literatura i muzyka*, „Gazeta Narodowa” 1891, nr 125 (25 VI), s. 3.

<sup>52</sup> *Pniewy*, „Kurier Poznański” 1907, nr 143 (dodatek), bez paginacji: „Wiadomości miejscowe i potoczne”; *Koncert na bezdomnych*, „Dziennik Poznański” 1916, nr 204 (7 IX), s. 3: „Kronika. Wiadomości miejscowe”.

<sup>53</sup> Podczas tego wieczoru wykonano również utwór nagrodzony w niniejszym konkursie, tj. *Veni creator* na chór męski Władysława Żeleńskiego. Zob. *Kraków*, „Gazeta Narodowa” 1877,

powodzeniem cieszyła się kantata *Modlitwa Jagielly przed bitwą pod Grunwaldem* na chór męski, duet i solo z towarzyszeniem fortepianu do tekstu Gustawa Zielińskiego, wykonana w Rzymie w maju 1891 roku, „w jednym z najarystokratyczniejszych salonów”, gdzie spotkała się z pochlebną krytyką<sup>54</sup>. Kompozycja ta była popularna w polskich i polonijnych kręgach chóralnych zarówno w okresie zaborów, jak i w dwudziestolecu międzywojennym (wykonywał ją też chór rzeszowskiej „Lutni”)<sup>55</sup>, bo mimo upływu lat „nie straciła nic ze swego narodowego ducha i polotu artystycznego”<sup>56</sup>. Znajdowała się także w repertuarze chóru męskiego Towarzystwa Śpiewaczego „Bard” we Lwowie. Jej wykonanie pod dyrekcją Franciszka Rylinga w 16. rocznicę odzyskania przez Polskę niepodległości, przypadającą 11 listopada 1934 roku, transmitowały wszystkie ówczesne rozgłośnie Polskiego Radia – w Warszawie, Lwowie, Krakowie, Poznaniu, Katowicach, Łodzi i Wilnie<sup>57</sup>. Utwór był upowszechniany także w formie nagrań fonograficznych z początku XX wieku<sup>58</sup>.

Wśród utworów wokalnych Czubskiego zamieszczanych w różnego rodzaju śpiewnikach od schyłku XIX do połowy XX wieku znajdowały się m.in. *Pieśń o ziemi krakowskiej* incipit *Srebrną wstęgą Wisła płynie* oraz *Polonez* do słów Antoniego Góreckiego incipit *Kochajmy się, bracia mili*<sup>59</sup> spopularyzowany

---

nr 255 (7 XI), s. 3: „Kronika miejscowa i zamiejscowa”; *5ty Wieczór muzyczny*, „Czas” 1878, nr 101 (2 V), s. 4 [reklama prasowa]; *Jutro w sali reductowej*, „Czas” 1878, nr 102 (3 V), s. 2: „Kronika miejscowa i zagraniczna”; *Wczorajszy wieczór w Towarzystwie muzycznym*, „Czas” 1878, nr 104 (5 V), s. 2: „Kronika miejscowa i zagraniczna”.

<sup>54</sup> *Notatki literacko-artystyczne*, „Gazeta Lwowska” 1891, nr 102 (5 V), s. 3.

<sup>55</sup> *Grunwald w Przemyślu*, „Echo Przemyskie” 1902, nr 57 (17 VII), s. 2; *Sprawozdanie Dyrekcji c.k. Gimnazjum I Wyższego w Nowym Sączu za rok szkolny 1916*, Nowy Sącz 1916, s. 53; *Tekst pieśni popisowych [w:] Pamiętnik V. Zjazdu Śląskich Towarzystw Śpiewaczych w Katowicach i Król. Hucie dnia 28 i 29 czerwca 1925*, Katowice 1925, s. 49; *Z obchodu dwudziestopięcioletniego jubileuszu Tow. muzycznego i śpiewackiego „Lutnia”*, „Ziemia Rzeszowska” 1929, nr 51 (20 XII), s. 2; *Koncert Jubileuszowy Tow. Śpiewu i Dramatu „Nowe Życie”*, [Chicago] 1932, s. 11; S. Mech, *Wspomnienia o chorze gimnazjalnym w latach 1900/01–1901/02 [w:] Księga Pamiątkowa 70-lecia Państwowego Gimnazjum imienia Króla Stanisława Leszczyńskiego w Jasle 1868–1938*, [Jasło 1938], s. 84; J. Życzkowski, *Gaudeamus igitur... Dzieje Krakowskiego Chóru Akademickiego*, ostatni rozdział napisał, całość oprac. i przypisami opatrzył S. Has, Kraków 1977, s. 152.

<sup>56</sup> *Lwowskie Towarzystwo Śpiewacze „Bard”*. *Z pieśnią do bratnich serc... W 30-lecie założenia 1907–1937*, Lwów 1937, s. 7.

<sup>57</sup> „Fala” 1934, nr 6 (8 XI), s. 2.

<sup>58</sup> Nagrania dźwiękowego kompozycji Czubskiego dokonała w 1909 roku amerykańska firma fonograficzna The Victor Talking Machine Company. Zob. K. Janczewska-Sołomko, *Dyskopedia poloników do roku 1918*, t. 1, Warszawa 2002, s. 213, poz. 2681.

<sup>59</sup> Na przykład *Śpiewnik sokoli. Zebrał i ułożył Fr. Barański*, Kraków 1896; *Śpiewnik dla szkół ludowych i wydziałowych* ułożył T. Szypuła, Kraków 1913; *Śpiewniczek młodzieży polskiej zawierający dawne i nowsze pieśni z muzyką na 1, 2 i 3 głosy* oprac. W. Świerczek, z. I, Kraków 1917; *Śpiewnik szkolny na jeden, dwa i trzy głosy*, Poznań 1920; *Zbiór pieśni polskich (na dwa głosy)*, oprac. J. Leo, Jerozolima 1944.

w rewii *Kochajmy się* przez artystów Czołówki Teatralnej Wojska Polskiego „Lwowska Fala”, tj. zespół teatralny I Korpusu Wojska Polskiego złożony z artystów rozgłośni Polskiego Radia we Lwowie, działający na emigracji podczas II wojny światowej<sup>60</sup>.



Ryc. 6. *Modlitwa Jagielly przed bitwą pod Grunwaldem*, Lwów [1890], Księgarnia i Skład Nut Gubrynowicza i Schmidta, strona tytułowa i pierwsza strona partytury

Źródło: Biblioteka Jagiellońska, sygn. Muz.14398.III.

Opracowane przez Czubskiego kolędy polskie (wyd. *50 kolęd i pastorałek na dwa głosy*, Lwów 1894)<sup>61</sup>, które obok m.in. aranżacji Jana Galla zalecane były organistom jako te „przyczyniające się do podniesienia ducha”<sup>62</sup>, znajdowały się w repertuarze polskich chórów, w tym także Krakowskiego Chóru Akademickiego<sup>63</sup>. Kolęda *Mizerna cicha* to jedna z kilku muzycznych adaptacji tekstu poetyckiego Teofila Lenartowicza *Mizerna, cicha stajenka licha* (wyd. *Szopka. Poezja T.L.*, Wrocław 1849) z przełomu XIX i XX wieku. Umuzyczniony przez Czub-

<sup>60</sup> *Kochajmy się. Rewia w 2 częściach w 15 obrazach pióra Wiktora Budzyńskiego*, [s.l.] [1942–1943], egzemplarz nut [zawierający m.in. zapis linii melodycznej pieśni *Kochajmy się* J. Czubskiego] w: BN, sygn. Mus.II.29.534. Por. J. Smoliński, *Lwowska Fala na wojennym szlaku (1939–1946)*, red. J. Gmitruk, T. Skoczek, Warszawa 2021, *passim*.

<sup>61</sup> Zob. *Przegląd piśmiennictwa*, „Przedświt” 1895, nr 2 (20 I), s. 18.

<sup>62</sup> *Śpiewanie kolend*, „Głos Rzeszowski” 1901, nr 49 (8 XII), s. 3.

<sup>63</sup> J. Życzkowski, *Gaudeamus igitur...*, s. 152.

skiego tekst Lenartowicza zamieszczany był od końca XIX wieku w zbiorach kolęd i pastorałek opracowywanych przez polskich kompozytorów<sup>64</sup>. Zapisu dźwiękowego kolędy *Mizerna cicha* Czubskiego w opracowaniu na głos (tenor) z towarzyszeniem organów dokonała w latach 1910–1915 niemiecka firma fonograficzna Beka Grand Record mająca swe przedstawicielstwo w Warszawie<sup>65</sup>.

Obecność utworów muzycznych Czubskiego w przestrzeni kultury świadczy o popularności kompozytora zwłaszcza w polskim i polonijnym ruchu chóralnym od końca XIX do pierwszej połowy XX wieku. Współcześnie kompozycje wokalne tego twórcy prezentowane są sporadycznie podczas koncertów okolicznościowych o zasięgu regionalnym<sup>66</sup>, publikowane są w zbiorach pieśni i podręcznikach przeznaczonych dla niższych klas szkół muzycznych I stopnia<sup>67</sup>. Szczególnie dla mieszkańców Podkarpacia ważną kwestią wydają się wszelkie formy upowszechniania wiedzy o galicyjskich twórcach związanych z Rzeszowem, do których należy Jan Czubski, i z innymi miejscowościami terenu Polski południowo-wschodniej oraz promocja ich muzycznego dorobku stanowiącego część bogatego dziedzictwa kulturowego naszego regionu.

## Bibliografia

### Źródła archiwalne

#### Biblioteka Jagiellońska w Krakowie

Rkps 6494 IV, *Korespondencja Józefa Ignacego Kraszewskiego*. Seria III: *Listy z lat 1863–1887*, t. 34.

Rkps 8077 III, *Korespondencja Michała Bobrzyńskiego – od września 1890 wiceprezydenta Rady Szkolnej Krajowej – z lat 1890–1891*.

#### Źródła drukowane

*Alfabetyczny spis członków lwowskiego oddziału Towarzystwa Pedagogicznego od założenia do roku 1894* [w:] W. Brzeziński, *Historia lwowskiego oddziału Towarzystwa Pedagogicznego. W 25-lecie rocznicę istnienia*, Lwów 1894.

---

<sup>64</sup> 16 ulubionych kolęd na chór męski, zebrał i wydał M. Signio, Lwów [ca. 1890], Księgarnia Gubrynowicza i Schmidta, bez paginacji; *Kolędy na 3 głosy żeńskie* oprac. S. Bursa, Kraków 1932, nakładem autora. Główny skład w Księgarni Teodora Gieszczykiewicza, druk Zakłady Graficzne „Styl”.

<sup>65</sup> K. Janczewska-Sołomko, *Dyskopedia...*, t. 1, s. 54, poz. 590.

<sup>66</sup> Do utworów wokalnych Czubskiego wykonywanych obecnie przez polskie chóry amatorskie należy *Polonez „Kochajmy się, bracia mili”* oraz kolęda *Mizerna cicha*. Zob. R. Hanke, *Silesia cantat. Dzieje polskiego śpiewactwa kościelnego na Śląsku*, Katowice 1996, s. 183; strona internetowa Kameralnego Chóru Piastuny: <https://odskpiast.art/chor-piastuny/> (16.05.2020).

<sup>67</sup> J. Czubski, *Pieśń o ziemi krakowskiej* [w:] *Ojców naszych śpiew. Pieśni patriotyczne, wybór i oprac. M. Straszewicz, oprac. muz. B. Grzesik, Komorów 1992; idem, Fanfara (fragment)* [w:] M. Wacholc, *Sołfeż elementarny. Podręcznik dla klasy II szkoły muzycznej I stopnia*, wyd. 3, Warszawa 2010.

- Bursa S., *Jan Czubski (Wspomnienie)*, „Głos Rzeszowski” 1902, nr 46, s. 1–2.
- C.K. seminaria nauczycielskie męskie i żeńskie Królestwa Galicji i Wielkiego Księstwa Krakowskiego w okresie 1871–1896. Pamiętnik, wydany z powodu czterćwiekowego jubileuszu galicyjskich seminariów nauczycielskich, obchodzonego we Lwowie w dniach 19, 20 i 21 listopada 1896 r.*, Lwów 1897.
- Katalog wydawnictw i komiksów Księgarni Polskiej B. Połonieckiego we Lwowie*, [Lwów] 1922.
- Katalog utworów muzycznych na mandolinę lub skrzypce oraz zespoły mandolinowe*, Warszawa 1931.
- Kochajmy się. Rewia w 2 częściach w 15 obrazach pióra Wiktora Budzyńskiego*, [s.l.] [1942–1943].
- Kolędy na 3 głosy żeńskie* oprac. S. Bursa, Kraków 1932, nakładem autora. Główny skład w Księgarni Teodora Gieszczykiewicza, druk Zakłady Graficzne „Styl”.
- Koncert Jubileuszowy Tow. Śpiewu i Dramatu „Nowe Życie”*, [Chicago] 1932.
- Księga Pamiątkowa 70-lecia Państwowego Gimnazjum imienia Króla Stanisława Leszczyńskiego w Jaśle 1868–1938*, [Jasło 1938].
- Lwowskie Towarzystwo Śpiewacze „Bard”. Z pieśnią do bratnich serc... W 30-lecie założenia 1907–1937*, Lwów 1937.
- Ojców naszych śpiew. Pieśni patriotyczne*, wybór i oprac. M. Straszewicz, oprac. muz. B. Grzesik, Komorów 1992.
- Pamiętnik V. Zjazdu Śląskich Towarzystw Śpiewaczych w Katowicach i Król. Hucie dnia 28 i 29 czerwca 1925*, Katowice 1925.
- Wspomnienia o rodzinie Załuskich w XIX stuleciu*, Kraków 1907.
- Sprawozdanie Dyrekcji Państw. Seminarjum Nauczycielskiego Męskiego im. Stanisława Staszica w Rzeszowie za rok szkolny 1935/36*, Rzeszów 1936.
- Sprawozdanie Dyrekcji c.k. Gimnazjum I Wyższego w Nowym Sączu za rok szkolny 1916*, Nowy Sącz 1916.
- Sprawozdanie Dyrektora c.k. IV Gimnazjum we Lwowie za rok szkolny 1884*, Lwów 1884.
- Sprawozdanie [...] za rok szkolny 1886*, Lwów 1886.
- Sprawozdanie [...] za rok szkolny 1887*, Lwów 1887.
- Sprawozdanie [...] za rok szkolny 1888*, Lwów 1888.
- Sprawozdanie [...] za rok szkolny 1890*, Lwów 1890.
- Sprawozdanie [...] za rok szkolny 1891*, Lwów 1891.
- Sprawozdanie z czynności Wydziału Towarzystwa Gimnastycznego „Sokół” w Rzeszowie za rok 1892*, Rzeszów 1893.
- Sprawozdanie... za rok 1893*, Rzeszów 1894.
- Sprawozdanie... za rok 1894*, Rzeszów 1895.
- Sprawozdanie... za rok 1895*, Rzeszów 1896.
- Sprawozdanie... za rok 1896*, Rzeszów 1897.
- 16 ulubionych kolęd na chór męski*, zebrał i wydał Marian Signio, Lwów [ca. 1890], Księgarnia Gubrynowicza i Schmidta.
- Szematyzm Królestwa Galicji i Lodomeryi z Wielkiem Księstwem Krakowskim na rok 1872*, Lwów 1872.
- Szematyzm [...] na rok 1873*, Lwów 1873.
- Szematyzm [...] na rok 1874*, Lwów 1874.
- Szematyzm [...] na rok 1875*, Lwów 1875.
- Szematyzm [...] na rok 1876*, Lwów 1876.
- Szematyzm [...] na rok 1877*, Lwów 1877.
- Szematyzm [...] na rok 1880*, Lwów 1880.
- Szematyzm [...] na rok 1886*, Lwów 1886.

- Szematyzm [...] na rok 1890*, Lwów 1890.  
*Szematyzm [...] na rok 1891*, Lwów 1891.  
*Szematyzm [...] na rok 1892*, Lwów 1892.  
*Szematyzm [...] na rok 1893*, Lwów 1893.  
*Szematyzm [...] na rok 1894*, Lwów 1894.  
*Szematyzm [...] na rok 1895*, Lwów 1895.  
*Szematyzm [...] na rok 1896*, Lwów 1896.  
*Szematyzm [...] na rok 1897*, Lwów 1897.  
*Szematyzm [...] na rok 1898*, Lwów 1898.  
*Szematyzm [...] na rok 1899*, Lwów 1899.  
*Szematyzm [...] na rok 1900*, Lwów 1900.  
*Szematyzm [...] na rok 1901*, Lwów 1901.  
*Szematyzm [...] na rok 1902*, Lwów 1902.  
*Szkoła na skrzypce* ułożył J. Czubski, Lwów–Warszawa [ca. 1890], Nakład Księgarni Polskiej Bernarda Połonieckiego.  
*Śpiewniczek młodzieży polskiej zawierający dawne i nowsze pieśni z muzyką na 1, 2 i 3 głosy* oprac. W. Świerczek, z. I, Kraków 1917.  
*Śpiewnik dla szkół ludowych i wydziałowych* ułożył T. Szypuła, Kraków 1913.  
*Śpiewnik polski dla ochronek, szkół ludowych i wydziałowych* ułożył Jan Czubski. *Część I: Dla ochronek i klasy I*, Lwów 1880, nakładem Towarzystwa Pedagogicznego; *Część II: Dla klasy II. i III.*, Lwów 1881; *Część III: Dla klasy IV., V. i VI.*, Lwów 1882; *Część IV: Śpiewy kościelne*, Lwów 1886.  
*Śpiewnik sokoli. Zebrał i ułożył Fr. Barański*, Kraków 1896.  
*Śpiewnik szkolny na jeden, dwa i trzy głosy*, Poznań 1920.  
Wacholc M., *Solfeż elementarny. Podręcznik dla klasy II szkoły muzycznej I stopnia*, wyd. 3, Warszawa 2010.  
*Wiązanka pieśni polskich* zebrał i ułożył na dwa głosy dla młodzieży J. Czubski, Lwów 1890, nakładem Komitetu kolonijnego.  
*Zbiór pieśni polskich (na dwa głosy)*, oprac. J. Leo, Jerozolima 1944.

## Prasa

- „Biesiada Literacka” 1881, nr 307.  
„Bluszcz” 1882, nr 8.  
„Czas” 1878, nr 101–102, nr 104; 1880, nr 172; 1887, nr 226; 1890, nr 184.  
„Drwęca” 1935, nr 86.  
„Dziennik Polski” 1888, nr 80; 1891, nr 175.  
„Dziennik Poznański” 1916, nr 204.  
„Dziennik Urzędowy c. k. Rady Szkolnej Krajowej w Galicyi w zakresie szkół ludowych” 1899, nr 40.  
„Echo Muzyczne” 1882, nr 11.  
„Echo Przemyskie” 1898, nr 50; 1902, nr 57.  
„Fala” 1934, nr 6.  
„Gazeta Lwowska” 1880, nr 111; 1887, nr 223; 1889, nr 97; 1890, nr 212; 1891, nr 102, nr 125; 1892, nr 60, nr 104, nr 127; 1902, nr 251.  
„Gazeta Narodowa” 1877, nr 255; 1881, nr 246; 1884, nr 294; 1887, nr 4; 1888, nr 289; 1890, nr 47; 1893, nr 2; 1891, nr 125; 1892, nr 284; 1902, nr 270.  
„Głos Rzeszowski” 1898, nr 24, nr 26–27; 1899, nr 10, nr 19, nr 38–39; 1901, nr 43, nr 49; 1902, nr 44.

- „Jarociński Orędownik Powiatowy” 1933, nr 28.  
 „Kurier Poznański” 1907, nr 143.  
 „Kurier Rzeszowski” 1894, nr 1–2, nr 13; 1895, nr 52–54.  
 „Kurier Teatralny Lwowski” 1870, nr 5; 1871, nr 43.  
 „Kurier Warszawski” 1922, nr 134 (wyd. wieczorne).  
 „Przedświt” 1895, nr 2.  
 „Przegląd Tygodniowy Życia Społecznego, Literatury i Sztuki” 1902, nr 45.  
 „Przewodnik Gimnastyczny Sokół” 1886, R. 6, nr 6.  
 „Słowo Polskie” 1904, nr 326.  
 „Szkoła” 1880, nr 19; 1881, nr 42, nr 48, nr 50–51; 1886, nr 7, nr 31.  
 „Tygodnik Ilustrowany” 1902, nr 47.  
 „Tygodnik Mód i Powieści” 1880, nr 39; 1882, nr 5, nr 22; 1883, nr 3; 1911, nr 27.  
 „Zdrojowiska” 1898, nr 13.  
 „Ziemia Rzeszowska” 1929, nr 51.

### Opracowania

- Burczyk M., *Otakar Ševčík – ojciec nowoczesnej pedagogiki skrzypcowej*. „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja Muzyczna” 2014, z. 9, red. M. Popowska, s. 49–61.
- Hanke R., *Silesia cantat. Dzieje polskiego śpiewactwa kościelnego na Śląsku*, Katowice 1996.
- Hordyński W., *Czubski Jan* [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 4, Kraków 1938, s. 372.
- Janczewska-Sołomko K., *Dyskopedia poloników do roku 1918*, t. 1, Warszawa 2002.
- Janczewska-Sołomko K., Roźniatowska B., *Muzycy pedagodzy urodzeni do 1871 roku w kulturze polskiej. Leksykon*, Warszawa 2018.
- Kamińska-Kwak J., *Czubski Jan* [w:] *Encyklopedia Rzeszowa*, [red. naczelny J. Draus], Rzeszów 2004, s. 74; wyd. 2, Rzeszów 2011, s. 101.
- Kwilecki A., *Zaluscy w Iwoniczu 1799–1944*, Kórnik 1993.
- Łopuszański B., *Ostaszewski Teofil Wojciech* [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 24, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1979, s. 459–460.
- Mazepa L., *Szkołnictwo muzyczne Lwowa w okresie austriackim (1772–1918)* [w:] *Musica Galiciana. Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich (od doby piastowsko-książęcej do roku 1945)*, t. 1, red. L. Mazepa, Rzeszów 1997, s. 81–102.
- Meissner A., *Edukacja młodzieży chłopskiej w Galicji doby autonomicznej*, „Biuletyn Historii Wychowania” 2007, nr 23, s. 21–33.
- Meissner A., *Nauczyciele muzyki w galicyjskich zakładach kształcenia nauczycieli w latach 1871–1918* [w:] *Musica Galiciana, Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich (od doby piastowsko-książęcej do roku 1945)*, t. 3, red. L. Mazepa, Rzeszów 1999, s. 197–215.
- Meissner A., *Spór o duszę polskiego nauczyciela. Społeczeństwo galicyjskie wobec problemów kształcenia nauczycieli*, Rzeszów 1999. Seria: „Galicja i jej dziedzictwo”, t. 11.
- Meissner-Łozińska J., *Czubski Jan (1841–1902)* [w:] *Słownik biograficzny twórców oświaty i kultury XIX i XX wieku Polski południowo-wschodniej*, red. A. Meissner, K. Szmyd, Rzeszów 2011, s. 85.
- Motyka J., *Wychowanie muzyczne młodzieży w środkowej części Galicji w okresie autonomicznym (1867–1914)*, Rzeszów 2018.
- Ostaszewski J., *Ostaszewski Kazimierz* [w:] *Ziemiańscy XX wieku. Słownik biograficzny*, cz. 2, Warszawa 2016, s. 55.
- Ostrowski R., *Grabownica Starzeńska. Kartki z dziejów wsi, Grabownica Starzeńska–Brzozów–Rzeszów* 2009.



- Pięta-Kowalik S., *Portret Wiktora Zbyszewskiego w kompozycji Jana Czubskiego – przypomnienie sylwetki rzeszowskiego patrioty*, „Dydaktyka Polonistyczna” 2018, nr 4(13), s. 74–81.
- Pięta-Kowalik S., *Odsłonięcie pomnika Adama Mickiewicza – scena z życia dziewiętnastowiecznego Rzeszowa utrwalona w kompozycji Jana Czubskiego*, „Kamerton” 2017, nr 61, s. 125–133.
- Półwiekowa przeszłość Stowarzyszenia Katolickiej Młodzieży Rękodzielniczej „Skala” we Lwowie*, oprac. J. Białynia Chołodecki, Lwów 1906.
- Reiss J., *Czubski Jan* [w:] *Słownik muzyków polskich*, t. 1, red. J. Chomiński, Kraków 1964, s. 98.
- Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, t. 2, red. F. Sulimierski, B. Chlebowski, W. Walewski, Warszawa 1881.
- Smoliński J., *Lwowska Fala na wojennym szlaku (1939–1946)*, red. J. Gmitruk, T. Skoczek, Warszawa 2021.
- Zaluski I., *A Polish Family in Music*, „Contemporary Review” 1997, vol. 270, no. 1573, s. 94–99.
- Życzkowski J., *Gaudeamus igitur... Dzieje Krakowskiego Chóru Akademickiego*, ostatni rozdział napisał, całość oprac. i przypisami opatrzył S. Has, Kraków 1977.
- Горак Я., *Генацій Гуневич і формування Анатолія Вахнянина як музиканта (до історії українсько-польських взаємин)* [w:] *Musica Galiciana. Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich (od doby piastowsko-książęcej do roku 1945)*, t. 5, red. L. Mazepa, Rzeszów 2000, s. 219–224.
- Мазепа Л., *Сторінки музичного минулого Львова (з неопублікованого)*, Львів 2001.
- Мазепа Л., Мазепа Т., *Шлях до Музичної Академії у Львові, т. 1: Від доби міських музикантів до Консерваторії [поч. XV ст. – до 1939 р.]*, Львів 2003.

### Netografia

<https://odskpiast.art/chor-piastuny/>.

## FROM GRABOWNICA STARZEŃSKA TO LVIV. ON THE ARTISTIC PATH OF JAN CZUBSKI, A KAROL MIKULI'S STUDENT

### Abstract

The present study is devoted to Jan Czubski (1841–1902), a Polish composer and music teacher, choir organizer and conductor, animator of the musical life in Galicia who was born in the village of Grabownica Starzeńska (today Podkarpackie Province). The author discusses the path of education and professional career of a musician brought up in a poor peasant family who as a youngster went to study music in Lviv and where he then was involved in pedagogical and artistic activities for over 20 years.

He earned his recognition not only in the Galician community but also in other areas of Poland as an excellent teacher and popularizer of choral song and the author of songbooks which entered the permanent canon of school music education in Galicia. Jan Czubski deserves admiration for his career path which started in Lviv and continued in Rzeszów (between 1892–1902) in view of the difficult access to education for rural youth in Galicia, especially in the pre-autonomous period.

**Keywords:** Jan Czubski, music, education, Galicia, Lviv, Rzeszów, Grabownica Starzeńska

**Оксана Фрайт**

Państwowy Uniwersytet Pedagogiczny im. Iwana Franki w Drohobyczu, Ukraina

## **УКРАЇНСЬКІ КОМПОЗИТОРИ ГАЛИЧИНИ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ В АМПЛАУ ПІАНІСТІВ, КОНЦЕРТМЕЙСТЕРІВ І АНСАМБЛІСТІВ**

*Творчість і виконавство – два цілком різні завдання,  
Але чому не можна володіти обома, коли є випадок,  
можливість і вміння. Одне іншому не повинно перееш-  
коджати.*

Микола Лисенко

Серед українських композиторів Галичини першої третини ХХ століття – Станіслав Людкевич, Василь Барвінський, Нестор Нижанківський, Антін Рудницький, Борис Кудрик, Зіновій Лисько, Стефанія Туркевич-Лукіянович, Роман Сімович і інші – не було жодної особи, яка б зосередилася на одній музичній ділянці, всі вони показали себе напрочуд багатогранними митцями та культурно-громадськими діячами. Цей феномен пояснюється насамперед прикладом мистецької універсальності піаніста, композитора, педагога, диригента, громадського діяча Миколи Лисенка, до якого галичани ставилися з особливим пієтетом. Він, до речі, в листі 1896 року до початкуючого тоді композитора й фольклориста Філарета Колесси одобрив його рацію в піклуванні про фортепіанну гру, оскільки вона, на думку Лисенка, стає у великій пригоді до творчості: граючи, композитор прелюдіює, і це наводить на «музичні гадки»; через піанізм він вільно «читає» з аркуша «різні школи: класиків, романтиків, еkleктиків, раціоналістів»; черпає собі, що є любого для душі<sup>1</sup>. Колесса ж пояснив цей уривок із Лисенкового листа тим, що «жалівся» йому, адже не мав ні інструменту, ані вільного часу для опанування ним вже під час праці. Шкодував, бо «не зміг замолоду засвоїти собі цієї науки, і це була головна перешкода у дальшому поступі й розвитку ... композиторської діяльності»<sup>2</sup>.

Різнобічності вимагало тоді саме життя: українців-професіоналів у музичній галузі було не так багато й перед ними, крім того, поставали екзис-

---

<sup>1</sup> Ф. Колесса, *Спогади про Миколу Лисенка*, Львів 1947, s. 48.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

тенційні завдання збереження й утвердження національної ідентичності. Цим найперше й керувалися представники культурної еліти, які походили зі священничих і інтелігентних родин (а, отже, патріотизм був у них закладений на генному рівні, як і любов до домашнього музикування, й зокрема, гри на фортепіано), навчалися в європейських столицях і наполегливо працювали в різних творчих амплуа для розвитку рідної культури.

Власне, фортепіанний вишкіл і отримання дипломів піаністів було однією зі спільних рис більшості тогочасних галицьких композиторів. Сучасні музикознавці вже торкалися концертмейстерської праці деяких із них, зокрема, в камерно-вокальній чи ансамблевій сфері (Лідія Ніколаєва, Оксана Басса). Сторінки біографій, пов'язані з фортепіанним виконавством, фрагментарно висвітлені авторами книжок і статей про цих митців (Зиновія Штундер, Стефанія Павлишин, Юрій Булка, Алла Терещенко, Наталія Толошняк, Ганна Карась та ін.); у спеціальних працях і довідкових виданнях про піаністику (Тереза Кальмучин-Дранчук, Наталія Кашкадамова, Людмила Садова, Зиновія Лабанців-Попко, Галина Блажкевич і Тереза Старух та ін.) представлені й окремі прізвища львівських композиторів. Та доводиться констатувати, що в цілому на їхню виконавсько-фортепіанну діяльність, а саме, сольну, ансамблеву та концертмейстерську (камерну й хорову), звернено недостатньо уваги.

Першим слід назвати Дениса Січинського (1865–1909), який навчався гри на фортепіано спочатку у Владислава Вшелячинського [Władysław Wszelaczyński], учня Кароля Мікулі, а потім, за порадою Вшелячинського, три роки студіював гармонію і контрапункт у самого Мікулі [Karol Mikuli] (в Консерваторії Галицького Музичного Товариства [Galicyskie Towarzystwo Muzyczne] у Львові). Як зауважила С. Павлишин, наука у Вшелячинського була основою для всієї композиторської і музичної діяльності Січинського<sup>3</sup>. Та інформація стосовно цього українського композитора з Галичини як про піаніста наразі дуже обмежена: в листі до Ярослава Ярославенка Січинський написав про те, як перегравав у всіх знайомих його «чудову пісеньку» («Мав я рожу») і вони «прямо восхищались»<sup>4</sup>. Відомо, що він, окрім амплуа диригента, виступав також як концертмейстер у «Станіславівському Бояні».

Одним із видатних піаністів, концертмейстерів і ансамблістів проявив себе серед композиторів Василь Барвінський (1888–1963). За С. Павлишин,

<sup>3</sup> С. Павлишин, *Владислав Вшелячинський [w:] З неопублікованого: Збірка статей*, Львів 2010, s. 107.

<sup>4</sup> Я. Горак, *Листи Дениса Січинського до Ярослава Вінцьковського*, „Записки товариства імені Шевченка” [Львів] 1993, т. ССХХVI: *Праці музикознавчої комісії*, ред. О. Купчинський, Ю. Ясіновський, s. 290.

після Лисенка Барвінський був першим, хто показав світові українську піаністику високого рівня<sup>5</sup>. Музиколог, очевидно, мала на увазі виступи в Празі і Лисенка, і Барвінського.

З нещодавно опублікованої статті Нестора Нижанківського відомо, що Василь уперше продемонстрував свої здібності у чотирирічному віці, виконавши одним пальцем мелодії «Многая літа» та «Христос Воскрес» на фортепіано<sup>6</sup>. Опановував гру на цьому інструменті змалку під наглядом мами Євгенії Любович (яка була ученицею Кароля Мікулі, з восьми років у музичній школі Кароля й Стефанії Мікулі<sup>7</sup>, де його вчителями були В. Квасьніцький, П. Бернацька та М. Яшек-Солтис. «В домі своїх батьків у Львові ... майбутній композитор у 1903 році грав перед Лисенком, який захопив його йти музичним шляхом»<sup>8</sup>. Тоді виконав Мазурку h-moll Ф. Шопена, «Фуріант» А. Дворжака і власну мініатюру. З огляду на тодішні величні урочистості та щире вшанування громадськістю Галичини 35-ліття творчої праці Лисенка похвала Ювіляра, який був для хлопця найбільшим музичним авторитетом, окрилила його. «Я зачав відтоді навіть більше вправляти на фортеп'яні» – писав Барвінський, згадуючи той епізод<sup>9</sup>.

Впродовж 1905–1906 рр. він навчався у професора Вілема Курца [Vilém Kurz], який викладав у той час у Львові. З приходом до нього на науку вже грав 1-ий концерт Бетховена<sup>10</sup>. В Празі, куди поїхав за порадою Курца, продовжив фортепіанні студії під керівництвом Віргіла Гольфельда [Jakub Virgil Holfeld]; навчаючись, виступав як піаніст. Перший сольний виступ Барвінського 1910 року у Львові та наступні виступи-презентації переважно власних творів чудово охарактеризував С. Людкевич, який пильно й доброзичливо слідував за його професійним зростанням. Як зазначили Г. Блажкевич і Т. Старух, Людкевич влучно помітив типову рису Барвінського-митця, а саме, рідкісну цільність явища композитор-

<sup>5</sup> С. Павлишин, *Василь Барвінський і українська музична культура* [w:] *Василь Барвінський і українська музична культура : Святк. акад., присвяч. 110-й річниці від дня народж. В. Барвінського, 16 берез. 1998 р.: Статті та матеріали*, red. О. Смоляк, Тернопіль 1998, s. 6.

<sup>6</sup> Н. Нижанківський, *Василь Барвінський (з нагоди 30-ліття композиторської діяльності)* [w:] У. Молчко, *Публіцистична спадщина Нестора Нижанківського*, Дрогобич 2014, s. 160.

<sup>7</sup> Л. Мазепа, Т. Мазепа, *Шлях до Музичної академії у Львові, у 2-х томах, т. 1: Від доби міських музикантів до Консерваторії [поч. XV ст. – до 1939 р.]*, Львів 2003, s. 240.

<sup>8</sup> С. Павлишин, *Василь Барвінський (Творчі портрети українських композиторів)*, Київ 1990, s. 6.

<sup>9</sup> В. Барвінський, *Враження з побуту на Україні* [w:] *З музично-письменницької спадщини. Дослідження, публіцистика, листи*, red. В. Грабовський, Дрогобич 2004, s. 10–11.

<sup>10</sup> В. Барвінський, *Коментований список творів* [w:] *З музично-письменницької спадщини. Дослідження, публіцистика, листи*, red. В. Грабовський, Дрогобич 2004, s. 137.

піаніст, невіддільність і взаємопов'язаність композиторського стилю і виконавської манери, своєрідну унікальність цієї постаті, як в українському композиторському доробку, так і в розвитку фортепіанного мистецтва<sup>11</sup>.

На концерті «Львівського Бояна» 1910 р. піаніст виконав власну прелюдію-хорал (шосту), Ноктюрн до-дієз мінор М. Лисенка та п'єсу А. Дворжака<sup>12</sup>. Наступного року «Львівський Боян» разом із Барвінським, як солістом, збиралися в гастрольну поїздку Великою Україною з Шевченківською програмою, та царська влада не дала дозволу<sup>13</sup>. 1913 року відбувся перший авторський вечір Барвінського-композитора в Празі.

1917 року, до 5-ї річниці смерті Лисенка Кирило Стеценко запросив його взяти участь у концерті в Києві, як одного з кращих виконавців творів Лисенка. Таку оцінку Барвінський заслужив, як припустив сам, завдяки виконанню Лисенкового Ноктюрну у Кракові, коли в помешканні Богдана Лепкого, де збиралися визначні тамтешні українці, це виконання почув політик Вячеслав Липинський [Wjacesław Łupynski (Wacław Lipiński)] і зробив піаністу таку рекламу в Києві<sup>14</sup>. Очевидно, цей твір Лисенка особливо припав до душі Барвінському своєю зворушливо-ніжною пісенною мелодикою. Та йому знову не вдалося потрапити по той бік Збруча, цього разу через хворобу. І, хоча Барвінський написав, що «закинув» піаністичну кар'єру з 1911 року, він продовжував виступати. Мистецьким відгуком-враженням від його гри стала поезія Б. Лепкого «Розвіялися сни мої рожеві»<sup>15</sup>. Поет високо цінував виконавсько-піаністичний стиль Барвінського.

Як зазначила Наталя Кашкадамова, з ім'ям Барвінського пов'язане проведення у Львові «чисто музичного концерту» (тобто, заходу, не переобтяженого національно-патріотичним контекстом, як, наприклад, щорічні Шевченківські святкування), коли у травні 1916 року він, разом із Р. Любінецьким, О. Парахоняківною, Б. Бережницьким та Є. Перфецьким, виконали західноєвропейські класичні твори й поруч з ними – українську музику. А саме, прозвучали «перші авторські виконання фортепіанних Прелюдій та Тріо a-moll В. Барвінського»<sup>16</sup>.

<sup>11</sup> Г.Й. Блажкевич, Т.М. Старух, *Правда і міфи про львівських піаністів – основоположників фортепіанної школи*, вид. 2-ге, доп., Львів 2011, с. 94.

<sup>12</sup> С. Людкевич, *З концертної зали. Концерт в честь Т. Шевченка* [w:] *Дослідження, статті, рецензії, виступи*, в 2 томах, т. 2, ред. 3. Штундер, Львів 2000, с. 435.

<sup>13</sup> В. Барвінський, *Враження з побуту на Україні* [w:] *З музично-письменницької спадщини. Дослідження, публіцистика, листи*, ред. В. Грабовський, Дрогобич 2004, с. 11.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> К. Кузик, *Богдан Лепкий і музика*, „Краківські вісті” 1942, nr z 27 XI; <https://zbruc.eu> (2.06.2019).

<sup>16</sup> Н. Кашкадамова, *Про фаховість у виконанні української музики: здобутки галицьких піаністів* [w:] *Союз українських професійних музик у Львові: Матеріали і документи*, ред. В. Сивохіп, Р. Стельмашук, Львів 1997, с. 34.

1916 році також брав участь з виконанням своїх творів (2 прелюдій і Серенади) в інавгураційному концерті на честь відкриття ВМІ у новому приміщенні по вул. Шашкевича, 5<sup>17</sup>. Пишучи про концерт 1918 року в пресі, Т. Шухевич зауважив, що «Барвінський-піаніст має вже у Львові вироблену славу»<sup>18</sup>. Й справді, його виконання більшості своїх фортепіанних творів («Прелюдії», Шість мініатюр, цикл «Любов», «Українська сюїта», «Серенада» та ін.) завжди викликало великий інтерес, адже демонструвало новий стиль і komponування, і інтерпретації, окреслений дослідниками як українська сецесія.

Нарешті 1928 року В. Барвінський разом із віолончелістом Богданом Бережницьким підписали контракт на 6 концертів у Києві, Харкові та Одесі. Перед тим їхній інструментальний дует завоював заслужене визнання й блискучий артистичний успіх у Львові, Перемишлі, Дрогобичі, Бережанах і Гребеніві. На гастролях містами Великої України виконувалися, серед інших, власні композиції Барвінського для віолончелі та фортепіано, а також соло композитора-піаніста – його цикл Шість фортепіанних мініатюр на народні теми, що надзвичайно сподобалися слухачам. «Публіка перед і після кожної точки програми не щадила нам незвичайно теплих та щирих проявів своєї симпатії, так що ми після кожної точки кількокрратно мусіли виходити дякувати (після мініатюр щось шість разів)»<sup>19</sup>.

Увійшовши до мистецького гуртка «Богема» (1935 р.), Барвінський інколи грав свої твори в колі однодумців, серед яких були Н. Нижанківський, М. Сабат-Свірська, В. Балтарович, малярі та літератори, про що є згадка співачки. «Грав як Бог! Запрезентував нам свої твори у широкому спектрі: від дитячих п'єс, які вперше вийшли друком, видані „Спілкою українських професійних музик“, до частини свого концерту»<sup>20</sup>.

Як концертмейстер, виступав, крім Радянської України, в Галичині та Чехословаччині з видатними співаками М. Менцінським, Р. Любінецьким, М. Голинським, О. Носалевичем, А. Крушельницькою, О. Любич-Парахоняк, М. Масляком, а також скрипалем Є. Перфецьким. У програмах концертів, поруч із творами зарубіжних авторів, звучала камерно-вокальна та інструментальна музика Барвінського та інших українських композиторів (у тому числі, В. Косенка, Л. Ревуцького). Два власні фортепіанні тріо ви-

<sup>17</sup> Л. Мазепа, Т. Мазепа, *Шлях до...*, т. 1, с. 241.

<sup>18</sup> Б. Тихонюк, *Василь Барвінський – композитор і піаніст – в оцінці львівської преси 20-х років: Методичні рекомендації*, ред. О.Р. Криштальський, Львів 1989, с. 7.

<sup>19</sup> В. Барвінський, *Враження...*, с. 21.

<sup>20</sup> М. Сабат-Свірська, *Мистецький гурток «Богема»* [w:] *Марія Сабат-Свірська. Спогади, матеріали*, ред. Б. Столярчук, Рівне 2006, с. 88.

конував у складі камерних ансамблів з викладачами Вищого Музичного Інституту імені М. Лисенка. Як зазначила З. Лабанців-Попко, «Гра Василя Барвінського приваблювала ширістю, ліричністю, глибиною й душевністю, витонченістю звуковидобування»<sup>21</sup>. С. Людкевич, Т. Шухевич, М. Волошин і інші рецензенти дуже високо оцінювали його майстерність у сольних і ансамблевих виступах.

За зауваженням Богдана Тихонюка, «Виконавська діяльність митця – це просвітницька праця композитора і педагога, складова частина його великої громадської діяльності»<sup>22</sup>. Та варто додати, що артистично-досконалі й самобутні фортепіанні виступи Барвінського були також небуденним джерелом естетичної насолоди й духовного зворушення для публіки. Недарма Людкевич писав, що з його появою не естраді «повіяло чимось свіжим, чого раніше при фортепіанних продукціях наших концертів не можна було відчутти»<sup>23</sup>.

**Нестор Нижанківський** (1893–1940) розпочав вивчення фортепіанної гри під проводом батька Остапа, мав учителя Левинського. В десятирічному віці вперше виступив публічно як піаніст на концерті до 50-річчя смерті Т. Шевченка на сцені Львівського народного дому. Тоді виконав дві ліричні мініатюри Е. Гріга. Розпочав навчання у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка у Львові (клас фортепіано Марії Криницької), потім брав приватні лекції у Тараса Шухевича. 1913 року як акомпаніатор взяв участь у концерті в Стрию, коли виконувалася кантата М. Лисенка «Радуйся, ниво неполитая», тенорове соло якої співав М. Менцінський. Тоді також прозвучав хоровий твір Н. Нижанківського «Піскар» зі супроводом фортепіано, і співак порекомендував йому продовжувати музичну освіту<sup>24</sup>.

У Відні вдосконалював фортепіанну гру в Єжи Лялевича [Jerzy Lalewicz]. Незважаючи на пошкодження руки під час воєнних дій, продовжував виступати. Більше того, В. Барвінський засвідчив про поглиблення Нижанківським фортепіанних студій у видатної піаністки Любки Колес-си<sup>25</sup>. Хоча був віртуозом, як соліст виступав рідко. Та коли у Відні вперше отримав твори В. Барвінського, виконував їх разом з іншими українськими музикантами. В Празі, працюючи у українському Високому педагогічному

<sup>21</sup> З. Лабанців-Попко, *Сто піаністів Галичини*, Львів 2008, с. 60.

<sup>22</sup> Б. Тихонюк, *Василь Барвінський – композитор і піаніст – в оцінці львівської преси 20-х років: Методичні рекомендації*, ред. О.Р. Криштальський, Львів 1989, с. 17.

<sup>23</sup> С. Людкевич, *Василь Барвінський. У 30-ліття музичної діяльності* [w:] *Дослідження, статті, рецензії, виступи*, в 2 томах, т. 1, ред. З. Штундер, Львів 1999, с. 365.

<sup>24</sup> Н. Нижанківський, *Три стрічі* [w:] У. Молчко, *Публіцистична спадщина Нестора Нижанківського*, Дрогобич 2014, с. 231.

<sup>25</sup> В. Барвінський, *Вступне слово про життя і творчість Нестора Нижанківського* [w:] Ю. Булка, *Нестор Нижанківський. Життя і творчість*, Львів–Нью-Йорк 1997, с. 48.

інституті ім. М. Драгоманова, 1926 року виступив із виконанням своїх фортепіанних творів («Малою прелюдією» і «Великими варіаціями») на концерті музики Зиновія Лиська та власної<sup>26</sup>. На вечорі в честь приїзду до Львова Олександра Олеся 1930 року виконав «Листок з альбому» В. Барвінського, свою «Коломийку» та акомпанував співакці І. Шмериковській-Приймовій. На цей концерт відгукнувся рецензією, опублікованою в «Ділі», Б. Кудрик. Та, крім зауваження про прем'єрне виконання твору Барвінського, він, за словами Н. Толошняк, повністю зосередився на характеристичі самих композицій, а не на виконавській майстерності артистів<sup>27</sup>.

Ю. Булка підкреслював схильність Н. Нижанківського до фортепіанних імпровізацій: «Композитор, чудово володіючи інструментом, вільно почував себе в цьому жанрі, шукав нових засобів виразовості. Улюбленою формою музикування для Н. Нижанківського як піаніста була імпровізація на теми народних пісень. Численні публічні концертні імпровізації дали привід для непорозумінь при складенні списку його творів: у друкованих у пресі рецензіях на концерти неодноразово називалися твори (найчастіше варіації на народні мелодії), які ніколи не були автором записані й народжувалися на сцені у хвилини творчого натхнення»<sup>28</sup>.

Як ансамбліст, він був неперевершеним «співвиконавцем» і залишав на кожному концерті, за словами Барвінського, незатертий відбиток своєї мистецької індивідуальності<sup>29</sup>. Творчо співпрацював із скрипачами Романом Придаткевичем, Євгеном Перфецьким і Володимиром Цісіком. На «Вечорі стрілецької пісні» 1936 року виступив у складі тріо зі скрипалем Романом Криштальським і віолончелістом Петром Пшеничкою<sup>30</sup>. Роман Сімович інформував про інтерпретацію іншим тріо, а саме, М. Сабат-Свірською, Н. Нижанківським і Р. Криштальським «Пісні пісень» В. Барвінського. Душею дбайливо підготованого концерту вокальної музики 1937 року (де прозвучали також «Жита» Н. Нижанківського, «Тайна» С. Людкевича, народнопісенні опрацювання та інші твори) був Нестор Нижанківський, «що скромно скрився під назву акомпаніятора»<sup>31</sup>.

---

<sup>26</sup> Ю. Булка, *Нестор Нижанківський. Життя і творчість*; uk.wikisource.org/wiki (21.06.2019).

<sup>27</sup> N. Tołozniak, *Działalność koncertowa wybitnych pianistów galicyjskich w I połowie XX wieku w krytycznej ocenie Borysa Kudryka* [w:] *Musica Galiciana*, t. 14, red. G. Oliwa, Rzeszów 2014, s. 365.

<sup>28</sup> Ю. Булка, *Нестор Нижанківський і його фортепіанна творчість: передмова до нотного видання*, Київ 1989, s. 3.

<sup>29</sup> З. Лабанців-Попко, *Сто піаністів Галичини*, Львів 2008, s. 73.

<sup>30</sup> [Б.а.], *З концертної сали. Вечір стрілецької пісні*, „Назустріч” 1936, nr 23, s. 5.

<sup>31</sup> Р. Сімович, *Вечір української пісні*, „Назустріч” 1937, nr 9, s. 7.



Досконало показав себе Нижанківський і в камерно-вокальних дуетах. 1932 року у Львові відбувся концерт Соломії Крушельницької, на якому, за оцінкою В. Барвінського, концертмейстер «був до тої міри захоплений незрівняним відтворенням програми співачкою, що вжився в її інтенції ще глибше, чим коли-небудь»<sup>32</sup>. Підготував концертну програму зі співачкою І. Синенькою-Іваницькою, що прозвучала у Львові та Станіславі. Виступав також із Є. Зарицькою, С. Нагірною. До 1939 року був постійним концертмейстером М. Сабат-Свірської, яка наголошувала на вмінні чудового акомпаніатора й педагога допомогти в питаннях інтерпретації вокальних творів. Співачка писала: «Вихована на класичній музиці у польській консерваторії, я недооцінювала й не розуміла краси й глибини українських народних пісень. І Нестор зумів розкрити мені всю їхню красу, простоту та велич»<sup>33</sup>. Описуючи один із вечорів гуртка «Богема», де вони виконували українські камерно-вокальні твори й народні пісні, визнала: «За весь мій творчий ріст я завдячую Несторові, з яким було мені легко працювати»<sup>34</sup>. Нижанківський успішно концертував із М. Голинським, В. Тисяком, М. Дудою, О. Бандрівською, Т. Терен-Юськовим, І. Туркевич-Мартинець, І. Синенькою-Іваницькою, І. Яросевич (своєю двоюрідною сестрою, майбутньою українсько-польською естрадно-джазовою зіркою і кіноакторкою Ренатою Богданською<sup>35</sup>).

Показав себе також у співпраці з хорами. 1921 року в чехо-словацькому Ліберці (табір українських інтернованих військових) чоловічий хор під орудою четаря Степана Горака презентував твори українських композиторів на Шевченківських святкуваннях із фортепіанним супроводом Н. Нижанківського. Згодом у Празі він брав участь у концертах Українського академічного хору (під керівництвом М. Роццахівського, П. Щуровської-Россіневич, Ф. Якименка, О. Приходька) як концертмейстер, поруч із Р. Сімовичем, З. Лиськом<sup>36</sup>.

---

<sup>32</sup> М. Зубеляк, *Концерт Соломії Крушельницької 1932 року у Львові* [w:] *Мистецька культура: історія, теорія, методологія. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції*, Львів 2015, s. 94.

<sup>33</sup> М. Сабат-Свірська, *Про доктора Нестора Нижанківського* [w:] *Марія Сабат-Свірська. Спогади, матеріали*, red. Б. Столярчук, Рівне 2006, s. 74.

<sup>34</sup> М. Сабат-Свірська, *Мистецький гурток «Богема»* [w:] *Марія Сабат-Свірська. Спогади, матеріали*, red. Б. Столярчук, Рівне 2006, s. 85.

<sup>35</sup> О. Зелінський, *Богдан Весоловський, Рената Богданська та Леонід Яблонський – представники української розважальної музики в Галичині (1930)-ті роки*, „Записки наукового товариства імені Шевченка” [Львів] 2009, т. 258: *Праці музикознавчої секції*, red. О. Купчинський, s. 379–380.

<sup>36</sup> Г. Карась, *Шевченківські святкування української еміграції у міжвоєнній Чехо-Словацьчині*, „Прикарпатський вісник НТШ” [Івано-Франківськ] 2010, Серія: *Слово* Ч. 2 (10), red. С.І. Хороб, s. 16.

**Антін Рудницький** (1902–1975) закінчив Вищий музичний інститут ім. М. Лисенка в класі В. Курца, потім Є. Лялевича. Концертував у Галичині зі 17 років з репертуаром із рапсодій Ф. Ліста, Й. Брамса, етюдів Ф. Шопена. Продовжив навчання у відомого віденського піаніста Лева Сірооти і єдиний з тогочасного покоління українців, на чому сам акцентував, студіював у Берліні (Вища школа музики [Hochschule für Musik]) у піаністів Егона Петрі [Egon Petri] та Артура Шнабеля [Artur Schnabel]. Під час студій концертував у Німеччині як соліст і учасник тріо. Потім – у рідній Галичині, де, як ствердив сам, його «ціло-програмові концерти в 1921–1922 роках»<sup>37</sup> були першими такого типу акціями серед тодішніх піаністів (зокрема, виконував такі твори: Бах-Бузоні «Органна токата», Симфонічні етуди Шумана, фантазія «Мандрівник» Шуберта, 12 прелюдій Дебюссі). В. Барвінський прихильно відгукнувся на концерт Рудницького у «Ділі» (1924 р.) й зазначав, зокрема, про його швидкий і великий поступ, а також про право стати в першому ряду нечисленних піаністичних сил, репрезентованих у той час майже виключно жіноцтвом<sup>38</sup>.

Перебуваючи в Києві на посаді диригента Київської опери, Рудницький виступав із власними концертами як піаніст-соліст, а також влаштував серії «історичних» концертів у складі фортепіанного тріо. Після одруження зі співачкою Марією Сокіл почав виступати з нею спочатку в Україні (зокрема, в Києві, на авторських концертах зі співучастю співака Івана Паторжинського, челістки Людмили Тимошенко-Полевської; у Львові, в тому числі, на радіо з програмою для дітей), в Європі (Німеччині і країнах Балтії), згодом, на прохання митрополита Андрея Шептицького для збору коштів на Народну лікарню, – гастролювали в США (двічі, де й залишилися). Їхні програми містили солоспіви українських композиторів, таких як Б. Лятошинський, П. Козицький, і самого Рудницького. За С. Павлишин, на музичному полі Рудницький проявився найкраще саме як акомпаніатор<sup>39</sup>. Це підтверджується словами Олександра Кошиця, який поділився у пресі своїм захопленням від американських виступів «чарівного дуету» подружжя, в якому «дві рівноцінні художні одиниці складають одну двоіпостасну артистичну істоту, в якій не можна нічого ні ділити, ні змішувати»: «перед нами дві першорядні музичні сили в найкращому гармонійному сполученні, які не дозволяють й думати про перевагу одної з них»<sup>40</sup>. Але ці виступи вже виходять за хронологічні рамки статті.

<sup>37</sup> А. Рудницький, *Українська музика: Історико-критичний огляд*, Мюнхен 1963, s. 173.

<sup>38</sup> В. Барвінський, *Концерт Антіна Рудницького*, „Діло” 1924, nr 231.

<sup>39</sup> С. Павлишин, *Музична культура Західної України 1900–1939 рр.* [w:] *З неопублікованого: Збірка статей*, Львів 2010, s. 68.

<sup>40</sup> О. Кошиць, *Американське турне Марії Сокіл та Антона Рудницького*, „Свобода” 1938, nr 60, s. 4.

Щоразу більше відомостей з'являється про **Бориса Кудрика** (1897–1952) як піаніста та концертмейстера. З 1909 по 1923 роки оволодівав грою на фортепіано під керуванням піаністки й співачки Октавії Роек-Прашлілевої [Oktawia Rojek-Praschilowa]. За цей час вивчив інвенції, сюїти, прелюдії і fugи Й.С. Баха, сонати Моцарта, Бетовена, твори Шопена, Шуберта, Ліста; з українського репертуару – п'єси Й. Витвицького та М. Лисенка<sup>41</sup>. У Рогатинській гімназії був єдиним піаністом, який акомпанував хору і солістам. 1920 року відбувся його перший виступ як піаніста-соліста на Шевченківському вечорі. Закінчив Віденську Музичну академію у класі фортепіано та контрапункту Євсевія Мандичевського. Зафіксовано виступ Кудрика на львівському радіо з двома сонатами Дмитра Бортнянського, творами Лисенка і Людкевича; відомо, що він також записав виступи з Іваном Барвінським, започаткувавши цикл передач «Куток молодих талантів». Кудрик концертував і в дуєті зі співаком Романом Кухарем. Василя Витвицького вражала його феноменальна пам'ять, коли він сідав до фортепіано і міг переграти з пам'яті будь-яку річ, тобто, твір, і то цілими сторінками<sup>42</sup>.

С. Людкевич писав про його вдалі виступи концертмейстера, зокрема, на ювілейному концерті хору «Бандурист» під управою І. Гриневецького<sup>43</sup>, а Н. Нижанківський про не зовсім вдалі – наприклад, про акомпанування чоловічому хору під управою О. Плешкевича<sup>44</sup>. Віолончеліст Орест Березовський залишив спогад про власні студентські виступи з Кудриком-концертмейстером. Березовського захоплювало його вміння читати фортепіанну літературу а prima vista. 1932 року Кудрик спеціально приїхав зі Львова до Рогатина, щоб виступити як піаніст на святі в честь 60-річчя Богдана Лепкого. Тоді з успіхом виконав Сонату Д. Бортнянського фа мажор і варіації Й. Витвицького «У сусіда хата біла»<sup>45</sup>. Як було анонсовано в «Неділі», 1933 року в Рогатині мав відбутися концерт Вагнера і Брамса «у виконанні відомого Рогатинського композитора і піаніста др. Бориса Кудрика»<sup>46</sup>. 1936 року Кудрик організував «Вечір фортепіанової старови-

<sup>41</sup> Н. Толошняк, *Борис Кудрик – корифей Рогатинської землі*, „Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка та Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського” [Тернопіль–Київ] 2005, Серія: *Мистецтвознавство*, nr 2(14), s. 29–35.

<sup>42</sup> В. Витвицький, *Життєвий шлях Бориса Кудрика* [w:] *За океаном: Зб. статей*, ред. Ю. Ясіновський, Львів 1996, s. 96.

<sup>43</sup> С. Людкевич, *Ювілейний концерт «Бандуриста»* [w:] *Дослідження, статті, рецензії, виступи*, в 2 томах, т. 2, ред. З. Штундер, Львів 1999, s. 523.

<sup>44</sup> Н. Нижанківський, *Концерт в 25-ліття смерті Миколи Лисенка* [w:] У. Молчко, *Публіцистична спадщина Нестора Нижанківського*, Дрогобич 2014, s. 220.

<sup>45</sup> Н. Толошняк, *Борис Кудрик...*, s. 29–35.

<sup>46</sup> [Б.а.], *Концерт Вагнера і Брамса в Рогатині*, „Неділя” 1933, nr 13, s. 8.

ни», на якому виступив сам і як лектор, і як виконавець творів М. Клементи, Ф. Мендельсона, Ф. Шуберта та К.М. Вебера. Хоча Р. Сімович у своїй рецензії зазначив про деяку невідповідність назви концерту до його програми («більш властива назва була б: «вечір мало відомих фортепіянових творів»), визнав професійність Кудрика – історика музики й ілюстратора водночас, оскільки не завжди в музикологів «ідуть в парі фахові відомости з добрим опануванням фортепіяну»<sup>47</sup>.

**Стефанія Туркевич-Лукіянович-Лісовська** (1898–1977) зростала у музикальній родині о. Івана Туркевича. З дитинства її навчала грати на фортепіано мама Софія Кормош, випускниця класів К. Мікулі та В. Курца. Стефанія студіювала як піаністка спочатку у Львові (Музичний інститут імені М. Лисенка, клас В. Барвінського), потім у Відні (В. Курц [Vilém Kurz] і Є. Лялевич [Jerzy Lalewicz], пізніше у Ф. Віпера)<sup>48</sup>. Працюючи у Празі на початку 1920-х років, С. Туркевич займалася концертно-виконавською діяльністю на різноманітних заходах українського еміграційного осередку<sup>49</sup>.

Загалом інформації про цю галузь її творчої праці небагато. Зокрема, 1937 року Н. Нижанківський написав про виступ С. Туркевич як виконавиці власних творів і акомпаніаторки співачки Євгенії Зарицької, яка виконувала дві її пісні та вокальні композиції Б. Кудрика та Н. Нижанківського. Тоді прозвучали фортепіанні варіації композиторки. Нижанківський «помітив жіночу м'якість у думкових ходах та в способі їх відповідання тонами» і назвав Лісовську доброю піаністкою і концертмейстером<sup>50</sup>. Відомо про її виступ із власними фортепіанними творами на львівському радіо 1939 року. Цього ж року вона, за С. Павлишин, «тимчасово працювала як корепетитор-концертмайстер Львівського оперного театру»<sup>51</sup>. Людкевич писав про вмілий і «рутинований» (тобто відшліфований) фортепіанний супровід композиторки в інтерпретації власних солоспівів разом зі співачкою І. Шмериковською-Приймовою<sup>52</sup>. Інший критик так оцінив її гру на цьому ж концерті: «акомпаніямент п. д-р Лісовської у всіх точках взірцевий»<sup>53</sup>.

<sup>47</sup> Р. Сімович, *З концертної зали. Вечір Б. Кудрика*, „Назустріч” 1936, nr 24, s. 5.

<sup>48</sup> С. Павлишин, *Перша українська композиторка Стефанія Туркевич-Лісовська-Лукіянович*, Львів 2004, s. 15.

<sup>49</sup> Г. Карась, *Шевченківські святкування...*, s. 16.

<sup>50</sup> Н. Нижанківський, *З концертної зали. Концертна частина* [w:] У. Молчко, *Публіцистична спадщина Нестора Нижанківського*, Дрогобич 2014, s. 205–206.

<sup>51</sup> С. Павлишин, *Перша українська...*, s. 20.

<sup>52</sup> С. Людкевич, *Концерт п. І. Шмериковської-Приймової* [w:] *Дослідження, статті, рецензії, виступи*, в 2 томах, т. 2, ред. З. Штундер, Львів 1999, s. 548.

<sup>53</sup> С. Павлишин, *Перша українська...*, s. 20.

**Зіновій Лисько** (1895–1969) навчався у Вищому музичному інституті у Львові в класі фортепіано М. Криницької. У міжвоєнний період працював акомпаніатором у театрі<sup>54</sup>. Викладаючи у Празі, виступав як концертмейстер Українського академічного хору, а також у дуеті зі співаком Олександром Самойловичем<sup>55</sup>.

Про його виступи в Стрию під час керування філією ВМІ імені М. Лисенка в складі фортепіанного тріо інформував С. Людкевич. Викладачі-піаністи (З. Лисько з Меланією Байловою і Романом Савицьким) виконали концерт В.А. Моцарта фа мажор, а також спеціально аранжований для трьох фортепіано «Ченчик» (на основі раніше написаного фортепіанного твору на народну тему) самого З. Лиська<sup>56</sup>.

**Роман Сімович** (1901–1984) займався грою на фортепіано в юному віці під керівництвом землячки-студентки Віденської консерваторії. Згодом успішно навчався в Краківській консерваторії у класі фортепіано проф. К. Кішишталовича [Kazimierz Krzyształowicz], та перший публічний концерт не зовсім оправдав його надії на кар'єру піаніста<sup>57</sup>. Втім, вирішив удосконалюватися далі. В Празі закінчив фортепіанний факультет консерваторії у Отакара Шіна [Otakar Šin] <sup>58</sup>. Навчаючись, виступав на українських концертах, зокрема, на Шевченківському святі-академії 1930 року виконав одну з прелюдій В. Барвінського і його ж «Пісню пісень» для сопрано, скрипки та фортепіано на слова В. Маслова-Стокіз в ансамблі зі співачкою С. Нагірною і скрипалем Р. Мировичем<sup>59</sup>.

Впродовж 1930-х років виступав як соліст і ансамбліст у Львові та Станіславові. В ролі концертмейстера «інтелігентно», за С. Людкевичем, виконував нелегку партію в дуеті зі скрипалем Євгеном Цегельським. Відомі його виступи зі співаком М. Голинським, чоловічим хором «Думка», а також у складі інструментального тріо.

**Станіслав Людкевича** (1879–1979) спочатку навчала гри на фортепіано мама, деякий час приватна вчителька. З дитинства полюбив імпровізувати. У восьмому класі ярославської гімназії Людкевич уперше виступив як композитор на вечорі пам'яті А. Міцкевича з прем'єрою свого чоловічо-

---

<sup>54</sup> О. Підківка, *З. Лисько [w:] Після довгих років забуття (Про життя і творчість українських композиторів)*, Львів 2003, с. 194.

<sup>55</sup> Г. Карась, *Шевченківські святкування...*, с. 16.

<sup>56</sup> С. Людкевич, *Камерний концерт у Стрию [w:] Дослідження, статті, рецензії, виступи*, в 2 томах, т. 2, ред. З. Штундер, Львів 1999, с. 542.

<sup>57</sup> А. Терещенко, *Роман Сімович (Творчі портрети українських композиторів)*, Київ 1973, с. 8.

<sup>58</sup> С. Павлишин, *Музична культура Західної України 1900–1939 рр. [w:] З неопублікованого: Збірка статей*, Львів 2010, с. 57.

<sup>59</sup> Г. Карась, *Шевченківські святкування...*, с. 16.

го хору („Пожар” на слова Ф. Шіллера). При цьому акомпанував хором, а також грав соло „Фантазію-експромт” Ф. Шопена<sup>60</sup>. В його програмі піаніста-самоука під час мандрівок зі студентським хором – Місячна соната Л. ван Бетовена, Друга рапсодія М. Лисенка, власний танець «Балагульський». Два останні твори викликали в рецензента переконання, що молодий віртуоз віщує світлу будучність. Схвальний відгук був уміщений тоді і в польському журналі «Вядомосці артистичне»<sup>61</sup>. У Відні після Шевченківського концерту газети «Руслан» і «Діло» писали про Людкевича після його виступу з вальсом Шопена і Хороводом гномів Гріга, як про «звісного піаніста на висоті віденських концертантів»<sup>62</sup>. Композитор високо цінував фортепіано і полюбив його на ціле життя.

Як концертмейстер, він виступав із такими видатними вокалістами як О. Мишуга (Людкевич мав тоді 20 років), М. Менцінський (на концерті 1902 р., по поверненні співака з навчання), М. Микиша (на концерті в честь 40-ліття творчої праці І. Франка). На концерті до 5-ї річниці пам’яті І. Франка акомпанував М. Голинському та О. Парохнюк.

Отже, українські композитори Галичини внесли доволі помітний вклад до розвитку фортепіанного, струнно-ансамблевого та вокального виконавського мистецтва в регіоні. Доля трьох із них була більшою чи меншою мірою пов’язана з Каролем Мікулі (Січинський як учень, а В. Барвінський і С. Туркевич – через своїх матерів, які навчалися в Мікулі та були першими вчительками фортепіано власних дітей). Також, особливо для старших із когорти українських композиторів Галичини – Д. Січинського, С. Людкевича та, частково, В. Барвінського – Мікулі міг слугувати безпосереднім взірцем «музиканта-просвітителя, діяча універсальної спрямованості і інтересів, котрий особливо характерний для пізньоромантичного (і постромантичного) періоду розвитку європейської культури і яскраво відобразився також в галицькому духовному житті»<sup>63</sup>, як охарактеризувала митця Любов Кияновська. Грунтовна фахова освіта композиторів-піаністів (часто здобута кожним в різних викладачів фортепіано із різних національних шкіл) у поєднанні з іншими (теоретичними) студіями давала блискучі художньо-артистичні результати сценічних виступів – сольних і ансамблевих; часто це були першовиконання власних творів, коли пропонувався «еталон» інтерпретації «від автора» (один із рецензентів охарактеризував

---

<sup>60</sup> З. Штундер, *Станіслав Людкевич. Життя і творчість*, у 2 томах, т. I (1879–1939), Львів 2005, s. 63.

<sup>61</sup> *Ibidem*, s. 71–72.

<sup>62</sup> *Ibidem*, s. 112.

<sup>63</sup> Л. Кияновська, *Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст.*, Тернопіль 2000, s. 117.

це явище – «інтерпретація творів із першого джерела»<sup>64</sup>, а Людкевич написав про В. Барвінського за фортепіано в 1910 р., що «він не так репродукує, як творить»<sup>65</sup>). Важливими напрямками також були: просвітницька діяльність у «збірних» концертах і на радіо, зокрема, для молоді; співпраця з видатними українськими співаками та інструменталістами, які, завдяки своїм акомпаніаторам, збагачували свій репертуар новою українською музикою. Попри це, існують інші аспекти такої діяльності, що доповнюють сферу міжособистісних зв'язків композиторів, а саме, взаємна промоція, що знаходила вияв у пропаганді творів колег і запровадженні до програм творів своїх сучасників із Наддніпрянщини; написання рецензій, де пояснювалися новаторські риси письма композиторів і підкреслювалися особливості інтерпретації деяких творів. Необхідно також згадати і про високий фаховий рівень цих відгуків і рецензій, позаяк майже всі їхні автори були музикологами. Звідси знайдені ними вдалі визначення й аналітичні окреслення категоріального ряду концертно-виконавської практики, як «співвиконавець», «дуєт» тощо. В цілому композитори-піаністи Галичини в першій третині ХХ століття, разом з іншими видатними піаністами-виконавцями того часу, заклали міцний професійний фундамент для подальшого розвитку фортепіанного мистецтва в регіоні.

## Bibliografia

- [Б.а.], *З концертної зали. Вечір стрілецької пісні*, „Назустріч” 1936, nr 23, s. 5.
- [Б.а.], *Концерт Вагнера і Брамса в Рогатині*, „Неділя” 1933, nr 13, s. 8.
- Барвінський В., *Враження з побуту на Україні* [w:] *З музично-письменницької спадщини. Дослідження, публіцистика, листи*, red. В. Грабовський, Дрогобич 2004, s. 10–103.
- Барвінський В., *Вступне слово про життя і творчість Нестора Нижанківського* [w:] Ю. Булка, *Нестор Нижанківський. Життя і творчість*, Львів–Нью-Йорк 1997.
- Барвінський В., *Коментований список творів* [w:] *З музично-письменницької спадщини. Дослідження, публіцистика, листи*, red. В. Грабовський, Дрогобич 2004, s. 136–174.
- Барвінський В., *Концерт Антіна Рудницького*, „Діло” 1924, nr 231.
- Блажкевич Г.Й., Старух Т.М., *Василь Барвінський* [w:] *Правда і міфи про львівських піаністів – основоположників фортепіанної школи*, Вид. 2-ге, доп., Львів 2011, s. 92–101.
- Булка Ю., *Нестор Нижанківський і його фортепіанна творчість: передмова до нотного видання*, Київ 1989.
- Булка Ю., *Нестор Нижанківський. Життя і творчість*, [uk.wikisource.org/wiki](http://uk.wikisource.org/wiki).
- Булка Ю., *Нестор Нижанківський. Життя і творчість*, Львів–Нью-Йорк 1997.
- Витвицький В., *Життєвий шлях Бориса Кудрика* [w:] *За океаном: Зб. статей*, red. Ю. Ясіновський, Львів 1996.

<sup>64</sup> С. Павлишин, *Перша українська...*, s. 20.

<sup>65</sup> С. Людкевич, *З концертної зали...*, s. 435.

- Горак Я., *Листи Дениса Січинського до Ярослава Вінчковського*, „Записки товариства імені Шевченка” [Львів] 1993, т. ССXXVI: *Праці музикознавчої комісії*, ред. О. Купчинський, Ю. Ясіновський, s. 281–303.
- Зубеляк М., *Концерт Соломії Крушельницької 1932 року у Львові* [w:] *Мистецька культура: історія, теорія, методологія. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції*, Львів 2015.
- Карась Г., *Шевченківські святкування української еміграції у міжвоєнній Чехо-Словаччині*, „Прикарпатський вісник НТШ” [Івано-Франківськ] 2010, Серія: *Слово Ч.* 2(10), ред. С.І. Хороб, s. 13–23.
- Кашкадамова Н., *Про фаховість у виконанні української музики: здобутки галицьких піаністів* [w:] *Союз українських професійних музик у Львові: Матеріали та документи*, ред. В. Сивохіп, Р. Стельмашук, Львів 1997, s. 31–42.
- Кияновська Л., *Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст.*, Тернопіль 2000.
- Колесса Ф., *Спогади про Миколу Лисенка*, Львів 1947.
- Кошиць О., *Американське турне Марії Сокіл та Антона Рудницького*, „Свобода” 1938, nr 60, s. 4.
- Кузик К., *Богдан Лепкий і музика*, „Краківські вісті” 1942, nr z 27 XI 1942, <https://zbruc.eu>.
- Лабанців-Попко З., *Сто піаністів Галичини*, Львів 2008.
- Людкевич С., *Камерний концерт у Стрию* [w:] *Дослідження, статті, рецензії, виступи*, в 2-х томах, т. 2, ред. З. Штундер, Львів 1999.
- Людкевич С., *Ювілейний концерт «Бандуриста»* [w:] *Дослідження, статті, рецензії, виступи*, в 2-х томах, т. 2, ред. З. Штундер, Львів 1999.
- Людкевич С., *Василь Барвінський. У 30-ліття музичної діяльності* [w:] *Дослідження, статті, рецензії, виступи*, в 2-х томах, т. 1, ред. З. Штундер, Львів 1999.
- Людкевич С., *3 концертної зали. Концерт в честь Т. Шевченка* [w:] *Дослідження, статті, рецензії, виступи*, в 2-х томах, т. 2, ред. З. Штундер, Львів 2000.
- Мазепа Л., Мазепа Т., *Шлях до Музичної академії у Львові*, у 2-х томах, т. 1: *Від доби міських музикантів до Консерваторії [поч. XV ст. – до 1939 р.]*, Львів 2003.
- Нижанківський Н., *Василь Барвінський (з нагоди 30-ліття композиторської діяльності)* [w:] У. Молчко, *Публіцистична спадщина Нестора Нижанківського*, Дрогобич 2014.
- Нижанківський Н., *Концерт в 25-ліття смерті Миколи Лисенка* [w:] У. Молчко, *Публіцистична спадщина Нестора Нижанківського*, Дрогобич 2014.
- Нижанківський Н., *Три стрічі* [w:] У. Молчко, *Публіцистична спадщина Нестора Нижанківського*, Дрогобич 2014.
- Зелінський О., *Богдан Весоловський, Рената Богданська та Леонід Яблонський – представники української розважальної музики в Галичині (1930)-ті роки*, „Записки наукового товариства імені Шевченка” [Львів] 2009, т. 258: *Праці музикознавчої секції*, ред. О. Купчинський, s. 369–387.
- Павлишин С., *Василь Барвінський і українська музична культура* [w:] *Василь Барвінський і українська музична культура: Святк. акад., присвяч. 110-й річниці від дня народж. В. Барвінського, 16 берез. 1998 р.: Статті та матеріали*, ред. О. Смоляк, Тернопіль 1998.
- Павлишин С., *Василь Барвінський (Творчі портрети українських композиторів)*, Київ 1990.
- Павлишин С., *Владислав Вишлячинський* [w:] *3 неопублікованого: Збірка статей*, Львів 2010.
- Павлишин С., *Музична культура Західної України 1900–1939 рр.* [w:] *3 неопублікованого: Збірка статей*, Львів 2010, s. 8–85.



- Павлишин С., *Перша українська композиторка Стефанія Туркевич-Лісовська-Лукіянович*, Львів 2004.
- Підківка О., *З. Лисько [w:] Після довгих років забуття (Про життя і творчість українських композиторів)*, Львів 2003, s. 193–210.
- Рудницький А., *Українська музика: Історико-критичний огляд*, Мюнхен 1963.
- Сабат-Свірська М., *Мистецький зурток «Богема» [w:] Марія Сабат-Свірська. Спогади, матеріали*, red. Б. Столярчук, Рівне 2006, s. 80–93.
- Сабат-Свірська М., *Про доктора Нестора Нижанківського [w:] Марія Сабат-Свірська. Спогади, матеріали*, Рівне 2006.
- Сімович Р., *Вечір української пісні*, „Назустріч” 1937, nr 9, s. 7.
- Сімович Р., *З концертної сали. Вечір Б. Кудрика*, „Назустріч” 1936, nr 24, s. 5.
- Терещенко А., *Роман Сімович. (Творчі портрети українських композиторів)*, Київ 1973.
- Тихонюк Б., *Василь Барвінський – композитор і піаніст – в оцінці львівської преси 20-х років: Методичні рекомендації*, red. О.Р. Криштальський, Львів 1989.
- Толошняк Н., *Борис Кудрик – корифей Рогатинської землі*, „Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка та Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського” [Тернопіль–Київ] 2005, Серія: *Мистецтвознавство*, nr 2(14), s. 29–35.
- Штундер З., *Станіслав Людкевич. Життя і творчість*, у 2 томах, т. I (1879–1939), Львів 2000.
- Tołozniak N., *Działalność koncertowa wybitnych pianistów galicyjskich w I połowie XX wieku w krytycznej ocenie Borysa Kudryka [w:] Musica Galiciana*, t. 14, red. G. Oliwa, Rzeszów 2014, s. 358–367.

## UKRAINIAN COMPOSERS OF GALICIA OF THE EARLY 30S OF THE TWENTIETH CENTURY AS PIANISTS, ACCOMPANISTS AND ENSEMBLE MEMBERS

### Abstract

Ukrainian composers of Galicia of the early 30s of the twentieth century were distinguished by the universalism of their creative performance. This phenomenon was inspired primarily by the socio-cultural reality of that time: there was a small group of professionals who studied mainly abroad, received several qualifications, and due to lack of staff, they created music and at the same time they actively performed on stage, carried on pedagogical, musicological and critical activities. The majority of them were the graduates of piano schools, so they often performed as pianists, accompanists and ensemble members. They were: Vasyl Barvinsky, Nestor Nyzhankivsky, Stefania Turkevych, Borys Kudryk, Antin Rudnytsky, Roman Simovych, Stanyslav Lyudkevych, who studied the piano privately, but nevertheless had certain achievements as a soloist and an accompanist. The mentioned artists performed the works written by European composers, such as Fryderyk Chopin; Ukrainian music, in particular, Mykola Lysenko's pieces; their own works and compositions written by their colleagues – both from Galicia and Naddniproshchyna.

They proved to be excellent accompanists for such outstanding singers as Modest Mentsynsky, Oleksandr Myshuga, Solomiya Krushelnytska, Maria Sokil and others, as well as choirs. Some of the composers also performed with string ensembles. A significant number of press reviews testifies the success of their tours, concerts and individual performances. In addition, being professional musicologists, they themselves wrote reviews, in which they explained the innovative

features of the modern composers' writing style and the peculiarities of the interpretation of some pieces. An important area was their educational work in "collective" art events, on the radio, and, in particular, for young people. The piano was interpreted by them as an instrument necessary for the development of a professional musician.

In general, composers-pianists of Galicia in the early 30s of the twentieth century, along with other prominent pianists-performers of the time, laid a solid professional foundation for the further development of piano art in the region.

**Keywords:** Galicia, composers, pianists, accompanists, piano art, universalism of the creative performance

# **MUZYCY I INSTYTUCJE MUZYCZNE GALICJI**



## Тетяна Прокопович

Państwowy Uniwersytet Humanistyczny w Równem, Ukraina

### КНЯЗЬ КАЗІМЕЖ ЛЮБОМИРСЬКИЙ І ГАЛИЦЬКЕ МУЗИЧНЕ ТОВАРИСТВО: ШТРИХИ ДО БІОГРАФІЇ

В історію Галицького Музичного Товариства [Galicyskie Towarzystwo Muzyczne] (ГМТ) вписано чимало знакових постатей доби романтизму, діяльність яких певним чином сприяла піднесенню мистецького життя у Львові. Тут фігурують імена музикантів і політиків, вчителів і учнів, артистів і впливових вельмож, меломанів і благодійників, творців мистецтва і подвижників суспільно-політичного руху. Великими і малими справами вони забезпечили музичному товариству добру славу найповажнішого культурно-освітнього осередку Галичини ХІХ століття. Слушно зауважує Т. Мазепа: “ГМТ було організаційним, мистецьким та інтелектуальним ядром музичного життя краю, акумулювало його художньо-естетичні тенденції”<sup>1</sup>.

Варто згадати, що високий тон товариству задавали почесні члени, удостоєні звання за особливі заслуги в суспільстві. Шанобливим ставленням до відомих музикантів та меценатів Керівництво мистецької інституції визначало своєрідний ціннісний орієнтир у своїй діяльності. У списку почесних членів ГМТ були видатні композитори (Станіслав Монюшко [Stanisław Moniuszko], Йоганес Брамс [Johannes Brahms]) і виконавці (Юзеф і Генріх Венявські [Józef i Henryk Wieniawscy], Йозеф Кесслер [Józef (Joseph Christoph) Kessler]), аристократи (князі Єжи і Костанти Чарторизькі [książęta Jerzy i Konstanty Czartoryscy], кн. Анжей Любомірський [ks. Andrzej Lubomirski]) й високопоставлені чиновники (Костанти Тхожницький [Konstanty Tchorznicki]). Справедливо зауважити, що більшість із них проявили різнобічність мистецької та громадської активності, нерідко поєднуючи художньо-творчу практику з добродійністю або ж політикою.

Вельми показовою у цьому контексті є життєдіяльність князя Казімежа Анастазія Кароля Любомірського гербу Шренява без Хреста [Kazimierz Anastazy Karol Lubomirski herbu Szreniawa bez Krzyża], обраного у 1858 році почесним членом ГМТ. Цього визнання аристократ удостоївся разом із Станіславом Монюшко, Ігнацієм Добжинським [Ignacy Feliks Do-

---

<sup>1</sup> Т. Мазепа, *Галицьке Музичне Товариство у культурно-мистецькому процесі ХІХ-початку ХХ століття*: дис... д-ра мист. [rozprawa habilitacyjna], Львів 2018, s. 135.

brzyński] і Францішком Мірецьким [Franciszek Mirecki]. Безперечно, цілком заслужено представник відомого магнатського роду був у колі знаменитостей тогочасної польської музики. Адже мазурки та пісні кн. К. Любомирського прикрашали вечори варшавських артистичних салонів. Його композиторський хист відмітили провідні музиканти та критики того часу. „Наш достойний композитор” – так С. Монюшко назвав К. Любомирського у своєму листі<sup>2</sup>.

Можливо, спрацював і інший фактор. Магнатський рід Любомирських відіграв істотну роль в культурно-мистецькому житті Галичини XIX століття. Варто згадати рідного дядька композитора – кн. Генріха Любомирського, який доклав чималих зусиль для розвитку у Львові Оссолінеуму та відкриття музею ім. князів Любомирських (1823)<sup>3</sup>. Нагадаємо, що ГМТ тісно співпрацювало з науково-мистецькою інституцією. Нерідко концерти і музично-декламаційні вечори товариства проходили в залі Оссолінеуму<sup>4</sup>.

Зрештою, багато інших чеснот князя-композитора відповідали високому статусу особистості, гідної почесного звання. Казімеж Анастазі Кароль Любомирський [Kazimierz Anastazy Karol Lubomirski] (1813–1871) – один із яскравих представників польського мистецтва середини XIX століття. Його талант – багатогранний, а внесок у європейську культуру – різноплановий. Композитор, літератор, куратор освіти, власник музичного салону, меценат кн. К. Любомирський вів активне громадське життя. Власне, огляд його здобутків засвідчує суголосність світоглядно-естетичних поглядів польського аристократа з засадничими принципами діяльності ГМТ.

Істотно мале наукове вивчення діяльності кн. К. Любомирського спонукає до з'ясування обставин його життя на тлі історико-культурного процесу. Польські дослідники зазначають:

Постать Казімежа Любомирського, відомого і визнаного композитора XIX століття, нині затьмарена тінню забуття. Не лише в ширшому обізі, але навіть серед сучасних музикознавців цей творець популярних пісень для голосу та фортепіано поступово стає порожньою сторінкою історії<sup>5</sup>.

Слід зауважити, що доля власника Рівного (провінційне місто Волинської губернії) не була легкою. Як у гостросюжетному пригодницькому романтичному творі К. Любомирському довелося перенести сильні суспільні і особисті потрясіння, піднятися на вершину земної слави і ще прижиттєво зійти майже у забуття. Вірогідно, причиною нещастя внука київ-

<sup>2</sup> List Stanisława Moniuszki do Kazimierza Lubomirskiego [w:] S. Moniuszko, *Listy zebrane*, przygotował do druku W. Rudziński przy współpracy M. Stokowskiej, Kraków 1969, s. 192.

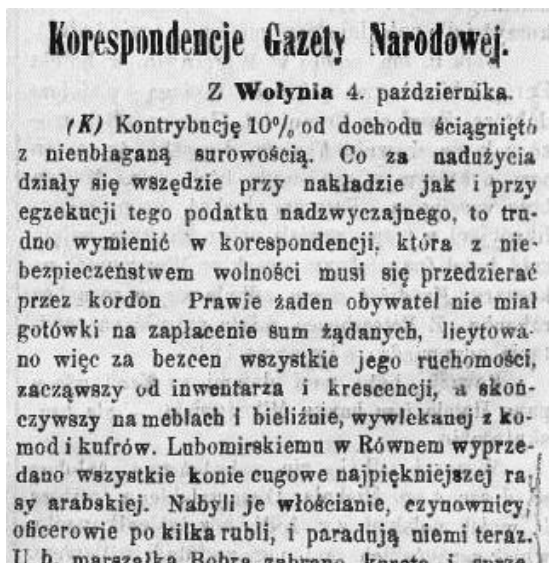
<sup>3</sup> M. Wołoszyn, *Historia Ordynacji Przeworskiej Książąt Lubomirskich. Katalog wystawy*, Rzeszów 2017, 126 s.

<sup>4</sup> *Kronika „Gazeta Narodowa”* 1871, nr 5 (5 I), s. 2.

<sup>5</sup> E. Chlebowska, P. Chlebowski, *Blade kłosy na odlogu... – nieznany wiersz Norwida*, „Studia Norwidiana” 2016, t. 34, s. 103.

ського каштелянина Юзефа Любомирського [Józef Lubomirski] передусім була доба бездержавності Польщі. Від народження у Чернівцях на Подолі (1813) і до смерті у Львові (1871) Казімеж Любомирський був у становищі дисидента-пілігрима. Підданий Російської імперії (номінально польський магнат мав землі й маєтки на Волині) не корився царату та більшу частину життя перебував далеко від своїх володінь.

Крім того, Казімежу Любомирському випало в дитинстві та юності подолати важкі психологічні травми, викликані розривом відносин між батьками та втечею до Європи матері Францішки з Залуських [Franciszka z Załuskich] з поетом Антоні Мальчевським [Antoni Malczewski]; переслідуванням російською імперською владою членів родини через участь брата Владислава Любомирського [Władysław Lubomirski] у листопадовому повстанні 1830 р.; банкрутство через контрибуцію, яку Росія наклала на князя К. Любомирського після січневого повстання 1863 року. Кореспондент «Gazeta Narodowa» – в деталях описав нахабство держави-завойовниці:



Іл. 1. „Gazeta Narodowa” 1863, nr 198 (8 X), s. 1

(К) Контрибуція у розмірі 10% від доходу стягувався з невблаганною суворістю. Які зловживання траплялися скрізь при впровадженні у дію та вимогах цього надзвичайного податку, важко описати у листуванні, яке через невпевненість у свободі має прорватись за кордон. Навряд чи у будь-якого громадянина були гроші для сплати затребуваних сум, тому всі його рухомі речі, починаючи від інвентаря та урожаю, закінчуючи меблями та нижньою білизною, яка витягували з комодів та скринь. Любомирському з Ровно розп-

родано всіх тяглових коней найкрасивішої арабської породи. Їх купили селяни, робітники, офіцери за декілька рублів, і зараз вони ними парадують<sup>6</sup>.

Як свідчить Малгожата Сулек<sup>7</sup>, біографія композитора неясна, позаяк на сьогодні вдалося віднайти незначний фактичний матеріал, або ж суперечливі трактування подій. „Безпутне життя в столицях і закордоном”<sup>8</sup> – так злословив про польського магната у своїх спогадах вчитель Рівненської гімназії А. Солтановський, виказуючи прислужливість російському самодержавству. Втім у варшавському часописі „Gazeta Polska” знаходимо протилежні свідчення:

— Książę *Kazimierz Lubomirski* właściciel posiadłości *Równo* w gub. Wołyńskiej, zmarł w tych dniach we Lwowie. Znany był szeroko jako cichy i dobry człowiek, a przytem nie bez talentu kompozytor mnogich pieśni i tańców, między którymi odznaczały się mazury na fortepian. Kompozycij tych drobnych wyszło dużo w Lipsku i w Warszawie. Probował także sił swoich w kompozycji większego rozmiaru, coś w duchu opery podobno—a uverture jego jedną grano nawet w teatrze warszawskim. Od lat już około dziesięciu przebywał stale w swym majątku, dotknięty ciężką niemocą. Nie pozostał jednak zupełnie bezczynny. Jeśli sparaliżowana ręka niedozwalała mu kreślić melodji, to dyktował tłumaczeniom dziełek, które go zająły. Z tego rodzaju prac o której wiemy, pozostała w rękopiśmie „Podróż no Egipcie”.

Лл. 2. „Gazeta Polska” 1871, nr 144 (3 VII), s. 1

Він був широко відомий як тиха і добра людина, а також талановитий композитор численних пісень і танців, серед яких виділялися фортепіанні мазурки<sup>9</sup>.

Звісно, постійні переїзди і стресові ситуації підточували сили К. Любомирського. Більше десяти останніх років життя князь виносив нестерпні фізичні страждання. Частковий параліч змусив його відмовитись від активної творчої діяльності, що, очевидно, й стало причиною поступового згасання уваги громадськості до Любомирського. Приміром, коротка звістка у «Gazeta Narodowa»<sup>10</sup> про його смерть у Львові не викликала жодного ме-

<sup>6</sup> *Kronika*, „Gazeta Narodowa” 1863, nr 198 (8 X), s. 1.

<sup>7</sup> M. Sulek, *Zarys biografii oraz charakterystyka twórczości wokalne księcia Kazimierza Lubomirskiego na przykładzie pieśni do słów Adama Mickiewicza* [w:] *Muzyka jest zawsze współczesna. Studia dedykowane Profesor Alicji Jarzębskiej*, red. M. Woźna-Stankiewicz, Kraków 2011, s. 613–632.

<sup>8</sup> А. Солтановский, *Отрывки из записок* [w:] *Рівненська гімназія: 1839–1921. Історія. Спогади. Документи*, red. В. Луць, О. Морозова, Рівне 2014, s. 201.

<sup>9</sup> *Wiadomości bieżące krajowe*, „Gazeta Polska” 1871, nr 144 (3 VII), s. 1.

<sup>10</sup> *Kronika*, „Gazeta Narodowa” 1871, nr 213 (6 VII), s. 2.



моріального матеріалу про колишнього почесного члена ГМТ. Це дає підстави визнати, кн. К. Любомирський перед кончиною не мав творчих стосунків із діючими членами товариства. Хоча його кузен Єжи Генрик Любомирський [Jerzy Henryk Lubomirski] в цей час був президентом ГМТ<sup>11</sup>. Але до яких би фактів чи міркувань ми не вдалися, важливо, що музичні твори К. Любомирського періодично з'являлися в репертуарі львівських виконавців ХІХ століття. Абсолютно заслужено композиторський доробок аристократа ввійшов у русло польського романтизму, достойно конкуруючи із німецькою і італійською музикою.

Вельми цікаво, що проби композиторського пера представника магнатського роду дісталися до широкого слухача. Зазвичай музичні захоплення вельмож були відомі лише вузькому колу осіб, вхожих до резиденцій і салонів аристократів. Але були й винятки. Приміром, князь Мацей Радзівіл [Maciej Radziwiłł] (1749–1800) та князь Міхал Клеофас Огінський [Michał Kleofas Ogiński] (1765–1833) стали відомі не тільки завдяки своїй політичній діяльності, але й як талановиті митці. До речі, серед представників роду Любомирських мистецькі захоплення і творчі здобутки були непоодинокі<sup>12</sup>. Звичайно, аристократичне виховання сприяло прояву таланту.

Князь К. Любомирський з раннього дитинства розвивався у лоні мистецтва. Його батько – Фридерик Любомирський [Fryderyk Lubomirski] – утримував у Рівненському палаці музичну капелу та художника. Варто зауважити, що польський магнат піклувався про розбудову Рівного: затвердив новий архітектурний план міста; пожертвував кошти, землю та майно для відкриття у 1838/39 р. Рівненської чоловічої гімназії<sup>13</sup>. Ясно, що і своєму сину Фридерик Любомирський прагнув забезпечити найкращу освіту. Між іншим, здобував знання кн. К. Любомирський на Волині – у Кременецькому ліцеї, який славився прогресивними підходами у викладанні гуманітарних і природничих наук. Між іншим, ліцеїсти отримували добрий музичний вишкіл у вчителя співу Джовані Лензі [Giovanni Lenzi], колишнього керівника оркестру царського театру в Петербурзі<sup>14</sup>. Щоправда, К. Любомирському не пощастило закінчити освітній заклад, оскільки царським указом Кременецький ліцей був закритий у серпні 1832 р. Молодому польському магнату довелося виїхати до Дрездену, рятуючись від політичних переслідувань з боку російського самодержавства.

<sup>11</sup> *Kronika*, „Gazeta Narodowa” 1871, nr 312 (13 X), s. 3.

<sup>12</sup> N.N., *Ród Lubomirskich w muzyce*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1899, nr 13, s. 146–147.

<sup>13</sup> *Рівненська гімназія: 1839–1921. Історія. Спогади. Документи*, red. В. Луць, О. Морозова, Рівне 2014, 340 s.

<sup>14</sup> M. Kałuski, *Liceum Krzemienieckie na Wołyniu w latach 1805–1832*, „Kworum”. Polsko-polonijna gazeta internetowa, [http://www.kworum.com.pl/art4886.chluba\\_polskiej\\_oswiaty\\_1\\_.html](http://www.kworum.com.pl/art4886.chluba_polskiej_oswiaty_1_.html) (23.01.2017).

Цікаво, що індивідуально музичну науку князь освоював у німецьких вчителів: спочатку у Й. Шмідберга [J. Schmidberg] (капельмейстера придворного оркестру Любомирських), а згодом у Фрідріха Дотцауера [Justus Johann Friedrich Dotzauer] (віолончеліста Дрезденської Королівської капели). Чималий вплив на формування художньої свідомості К. Любомирського мало знайомство з європейським артистичним бомондом. Так, Ф. Ліст згадує у книзі „Фредерик Шопен” про паризькі зустрічі князя із польським генієм<sup>15</sup>. На превеликий жаль, недостатньо відомостей зібрано про коло спілкування Любомирського, щоб скласти цілісну картину мистецького оточення польського аристократа. Можна лиш припустити, що саме тривале проживання Любомирського в Дрездені та Варшаві визначило його духовно-творчі ідеали й устремління.

Особливо варшавський період (1850-і рр.) у житті кн. К. Любомирського був наповнений цікавою і благородною працею, в якій єдналася художня творчість і добродійність, розкривалася палка захопленість мистецтвом і патріотизм. Віце-президент Товариства допомоги бідним музикантам [Towarzystwo Wsparcia Podupadłych Artystów Muzyki], господар музичного салону, творець близько 60 вокальних і фортепіанних мініатюр, перекладач щоденника Юзефа Ельснера [Józef Elsner]<sup>16</sup> – Любомирський став провідною постаттю у культурному житті Варшави. Його твори з видимою національною означеністю танців (мазурки, полонези), або рідних автору топонімів („Odgłos z nad Horyni”/„Відголос з над Горині” оп. 11; „Wspomnienie z Radziejowic”/„Спогад з Радзійович” оп. 35; „Wspomnienie chwili w Warszawie”/„Спогад хвили в Варшаві” оп. 40; „Chwila w Radochowce”/„Хвиля в Радоховці” оп. 43; „Głos do brzegu Słuczy”/„Голос до берегу Случа” оп. 44) виходили друком у Дрездені, Варшаві, Лейпцигу, Гамбургу, Петербурзі. Майже щотижня ім’я князя К. Любомирського з’являлося на шпальтах варшавської преси. „Ukochany od wszystkich Lubomirski”<sup>17</sup> – в таких оцінках поставала людина великодушна та щедрого таланту.

Звернемо увагу, що діяльність польського аристократа у Варшаві наче кореспондує із цілями ГМТ під керівництвом Кароля Мікулі: популяризація музики і формування музичного смаку краян на кращих зразках європейської музики, збільшення кола любителів музики; пропагування камерних жанрів, зручних для домашнього чи салонного музикування; плекання ґрунтовної науки в мистецтві, національно-патріотичне спрямування художньої творчості, скерованість концертних заходів на добродійність.

<sup>15</sup> F. Liszt, *Fryderyk Chopin*, Kraków 2010, 192 s.

<sup>16</sup> J. Elsner, *Sumariusz moich utworów muzycznych z objaśnieniami o czynnościach i działaniach moich jako artysty muzycznego*, oprac. A. Nowak-Romanowicz, [z niemieckiego przełożył w r. 1855 Kazimierz Lubomirski], Kraków 1957, 232 s.

<sup>17</sup> [B.a.], „Gazeta Codzienna” 1853, nr 17 (19 I), s. 1.

Мимоволі напрошується паралель між К. Любомирським і К. Мікулею – між двома пасіонарними особистостями в польській культурі середини XIX століття. Їх зближує спорідненість художньо-естетичних і морально-етичних засад розмаїтої творчої діяльності. Цілком відповідною до Любомирського є соціо-психологічна характеристика мистецького обдарування К. Мікулі, сформульована проф. Л. Кияновською: «тип музиканта-просвітителя, діяча універсальної спрямованості і інтересів»<sup>18</sup>.

Достовірно невідомо, чи зустрічалися у Львові кн. Казімеж Любомирський і Кароль Мікулі. Можна припустити, що функції директора Галицького Музичного Товариства передбачали широкі зв'язки з громадськістю, а, особливо, із представниками магнатських родів, які часто були меценатами мистецтва та освіти. Громадська, концертно-виконавства та педагогічна діяльність К. Мікулі у Львові була вельми активна і публічна. Часописи тієї доби містять чимало фактів багатогранної праці відомого музиканта. Натомість кн. К. Любомирський переважно проїжджав через Львів під час подорожей до Європи, або ж до маєтку на Волині. Наприклад, «Gazeta Lwowska» – повідомляла у березні 1859 р., що князь зупинився на один день у львівському готелі «Europejski»<sup>19</sup> і наступного дня виїхав до Дрездена<sup>20</sup>. Сумнівно, чи мав кн. К. Любомирський безпосередні контакти із членами ГМТ у короткі відвідини міста. Проте його композиторські опуси ввійшли в культурний ландшафт Львова.

Прикметно, що музичні твори К. Любомирського та К. Мікулі навіть іноді виконувались в одній концертній програмі. Так, у благодійному концерті (12 V 1858), організованому для допомоги закладу сліпих, К. Мікулі виступив із своїми фортепіанними композиціями, а пані Маєрановська [Majeranowska] заспівала Mazurek К. Любомирського<sup>21</sup>:

scieie na strazy, i na innych dwocz nieszyen co z nim mogli byc w znowie.

— Zapowiedziany „Koncert spraszany“ na dochód Zakładu Ślepych, dany będzie za uprzejmem przyczynieniem się p. Mikulego i Zakładowi życzliwych Osób, dnia 18. maja o godzinie 7. wieczór w Sali ratuszowej. Program wymienia następujące podziały w koncercie:

1. Uwertura z Leonory Bethovena, na 2 fortepiany a 8 rąk. Wystąpią same panienki. — 2. Deklamacya niemiecka Redwiza „der erste Gartenstein.“ — 3. Wielka Arya „Una voce,“ spiewać będzie p. Majeranowska. — 4. Deklamacya francuska, humorystyczna. — 5. Fortepian solo; p. Mikuli. — 6. Mazurek Lubomirskiego odspiewa p. Majeranowska. — 7. Kwartet: Fisharmonika, Skrzypce, Cello i Fortepian. — 8. Deklamacya polska, z teki Wincentego Pola.

Іл. 3. „Gazeta Lwowska” 1858, nr 108 (12 V), s. 4

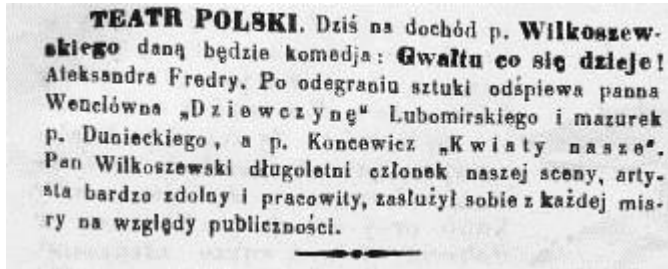
<sup>18</sup> Л. Кияновська, *Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст.*, Тернопіль 2000, s. 117.

<sup>19</sup> *Przyjechali do Lwowa*, „Gazeta Lwowska” 1859, nr 66 (22 III), s. 3.

<sup>20</sup> *Wyjechali ze Lwowa*, „Gazeta Lwowska” 1859, nr 67 (23 III), s. 4.

<sup>21</sup> *Kronika (Koncert spraszany)*, „Gazeta Lwowska” 1858, nr 108 (12 V), s. 4.

Варто зауважити, що вокальні і інструментальні мініатюри К. Любомирського виконувались у різних імпрезах Львова: добродійних<sup>22</sup>, театральних<sup>23</sup> (Лл. 4), музично-декламаційних вечорах<sup>24</sup>:



Лл. 4. „Gazeta Narodowa” 1865, nr 8 (11 I), s. 3

Безумовно, в кількісних показниках твори князя-композитора поступалися Ф. Шопену, С. Монюшко і К. Мікулі. Якщо ж брати до уваги той факт, що К. Мікулі зазвичай сам складав концертні програми для львівської публіки, то Директор ГМТ не ставив у пріоритет музику кн. К. Любомирського. Можливо, учню Шопена видавалися надто простими фортепіанні твори аристократа і не відповідали амбітним планам концертної діяльності ГМТ.

Напевно, якби не хвороба князя, то його роль у мистецькому житті Галичини могла б бути вагомішою. Втім, «знаки присутності» Казімежа Любомирського у Львові певним чином змальовують атмосферу доби імперського поневолення слов'ян, а також окреслюють динамічний процес мистецького діалогу в культурному просторі європейського романтизму. Творчість князя-композитора засвідчує розмитість меж любительства і професіоналізму, зближення естетичних запитів аристократичного салону і концертної естради, сполучення мистецьких і національно-патріотичних ідей.

## Bibliografia

### Prasa

[B.a], „Gazeta Codzienna” 1853, nr 17 (19 I), s. 1.

*Kronika (Koncert spraszany)*, „Gazeta Lwowska” 1858, nr 108 (12 V), s. 4.

*Kronika*, „Gazeta Narodowa” 1865, nr 8 (11 I), s. 3.

<sup>22</sup> *Kronika*, „Gazeta Narodowa” 1871, nr 170 (23 V), s. 3.

<sup>23</sup> *Kronika*, „Gazeta Narodowa” 1865, nr 8 (11 I), s. 3.

<sup>24</sup> *Teatr*, „Gazeta Lwowska” 1860, nr 75 (30 III), s. 3.

- Kronika*, „Gazeta Narodowa” 1871, nr 170 (23 V), s. 3.  
*Kronika*, „Gazeta Narodowa” 1871, nr 213 (6 VII), s. 2.  
*Kronika*, „Gazeta Narodowa” 1871, nr 312 (13 X), s. 3  
*Kronika*, „Gazeta Narodowa” 1871, nr 5 (5 I), s. 2.  
*Przyjechali do Lwowa*, „Gazeta Lwowska” 1859, nr 66 (22 III), s. 3.  
*Teatr*, „Gazeta Lwowska” 1860, nr 75 (30 III), s. 3.  
*Wiadomości bieżące krajowe*, „Gazeta Polska” 1871, nr 144 (3 VII), s. 1.  
*Wyjechali ze Lwowa*, „Gazeta Lwowska” 1859, nr 67 (23 III), s. 4.  
*Z Wołynia*, „Gazeta Narodowa” 1863, nr 198 (8 X), s. 1.

### Opracowania i źródła drukowane

- Chlebowska E., Chlebowski P., *Blade kłosy na odlogu... – nieznany wiersz Norwida*, „Studia Norwidiana” 2016, t. 34, s. 101–124.
- Elšner J., *Sumaryusz moich utworów muzycznych z objaśnieniami o czynnościach i działaniach moich jako artysty muzycznego*, oprac. A. Nowak-Romanowicz, [z niemieckiego przełożył w r. 1855 Kazimierz Lubomirski], Kraków 1957.
- Kański M., *Liceum Krzemienieckie na Wołyniu w latach 1805–1832*, „Kworum”. Polsko-polonijna gazeta internetowa, [http://www.kworum.com.pl/art4886.chluba\\_polskiej\\_owsiaty\\_1\\_.html](http://www.kworum.com.pl/art4886.chluba_polskiej_owsiaty_1_.html).
- Liszt F., *Fryderyk Chopin*, Kraków 2010.
- Moniuszko S., *Listy zebrane*, przygotował do druku W. Rudziński przy współpracy M. Stokowskiej, Kraków 1969.
- N.N., *Ród Lubomirskich w muzyce*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1899, nr 13, s. 146, k147.
- Sulek M., *Zarys biografii oraz charakterystyka twórczości wokalne księcia Kazimierza Lubomirskiego na przykładzie pieśni do słów Adama Mickiewicza* [w:] *Muzyka jest zawsze współczesna. Studia dedykowane Profesor Alicji Jarzębskiej*, red. M. Woźna-Stankiewicz, A. Sitarz, Kraków 2011, s. 613–632.
- Wołoszyn M., *Historia Ordynacji Przeworskiej Książąt Lubomirskich. Katalog wystawy*, Rzeszów 2017, 126 s., <https://muzeum.przeworsk.pl/wp-content/uploads>.
- Кияновська Л., *Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст.*, Тернопіль 2000.
- Мазепа Т., *Галицьке Музичне Товариство у культурно-мистецькому процесі XIX-початку XX століття*: дис... д-ра мист. [rozprawa habilitacyjna], Львів 2018, 568 s.
- Рівненська гімназія: 1839–1921. Історія. Спогади. Документи*, red. В. Луць, О. Морозова, Рівне 2014.
- Солтановский А., *Отрывки из записок* [w:] *Рівненська гімназія: 1839–1921. Історія. Спогади. Документи*, red. В. Луць, О. Морозова, Рівне 2014.

## PRINCE KAZIMIERZ LUBOMIRSKI AND THE GALICIAN MUSIC SOCIETY HIGHLIGHTS OF HIS BIOGRAPHY

### Abstract

The personality of Prince Kazimierz Lubomirski (1813–1871) left a noticeable mark on the cultural and artistic life of Galicia in the 19th century. Being a representative of the famous magnate family, he was elected in 1858 as an honorary member of the Galician Music Society together

with S. Moniuszko, I. Dobrzyński, F. Mirecki. To be awarded this honorary title K. Lubomirski should have met at least two criteria-being a person with an aristocratic title (prince-patron) and being a composer (author of more than sixty chamber music genres).

The life of this Polish aristocrat provides an example of dedicated service to art and the motherland. In the 1850s, Prince K. Lubomirski became one of the leaders of the artistic life in Warsaw – he ran a music salon, was a Head of the Committee for the Preservation of J. Elsner’s heritage and served as Vice-President of the Music Charity of Artists in Poor Health. His deteriorating health forced Prince K. Lubomirski to give up his social performance and return to his palace in Rivne. Being the supporter of the Polish uprising of 1863, the Prince was persecuted by the Russian Empire. Nevertheless, the composer’s musical works entered the concert practice of Lviv’s musical life in the 19th century and remain known to this day.

**Keywords:** Galician Music Society, prince-composer, honorary member, Polish romanticism, chamber music genres

**Леся Романюк**

Przykarpacki Uniwersytet Narodowy im. Wasyla Stefanyka w Iwano-Frankiwsku, Ukraina

## **ОСВІТНЯ ДІЯЛЬНІСТЬ КОНСЕРВАТОРІЇ ІМ. СТАНІСЛАВА МОНЮШКА У СТАНИСЛАВОВІ В КОНТЕКСТІ ПОЛІНАЦІОНАЛЬНОГО КУЛЬТУРНО- -МИСТЕЦЬКОГО СЕРЕДОВИЩА ГАЛИЧИНИ**

Історичний період останньої чверті XIX – першої третини XX ст. характеризується значною активізацією музичного життя Східної частини Галичини, та виділенням окремих міст в якості потужних осередків культури і освіти з власною інфраструктурою та оригінальними традиціями, набутими упродовж століть. Розвиток музичного мистецтва та освіти у Станиславові (нині Івано-Франківську), має ряд іманентних особливостей, пов'язаних із наявністю різноетнічного населення, і відзначається проникненням до його середовища регіональних, загальнонаціональних та європейських культурно-мистецьких традицій.

Процес становлення музичної освіти Станиславова другої половини XIX – першої половини XX ст. є невід'ємною часткою мистецьких процесів, які відбувалися в місті і загалом у Галичині. У визначений період прослідковується значний підйом в цій галузі, що зумовлено демократизацією суспільно-політичного життя, відкритістю для взаємовпливів та взаємопроникнень культур різних народів. Суттєві зрушення в галузі музичного мистецтва у Станиславові періоду другої половини XIX – першої половини XX ст. були детерміновані інтенсивним становленням системи музичної освіти, що знайшло свій вияв у діяльності навчальних закладів різних типів та рівнів (школах, гімназіях, учительських семінаріях, Станиславівській філії Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка і Консерваторії ім. С. Монюшка).

Упродовж багатьох років у Станиславові діяло польське Музичне Товариство ім. С. Монюшка (МТМ) [Towarzystwo Muzyczne im. S. Moniuszki] та Консерваторія Музичного Товариства ім. С. Монюшка (КМТМ) [Konserwatorium Towarzystwa Muzycznego im. S. Moniuszki] при ньому, що вели активну мистецьку та освітню діяльність. Консерваторія тривалий час залишалася єдиним в місті та прикарпатському регіоні вищим навчальним закладом, що давав змогу отримувати фахову музичну підготовку. Цей

музичний заклад протягом свого існування підготував велику кількість музикантів різних національностей, що працювали не лише у Станіславо-ві, але і в інших містах краю.

У Варшавському тижневику «Ехо Музичне, Театральне і Артистичне» [«Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne»] за 1879 р. поряд з інформацією про заснування МТМ у Станіславо-ві було вміщено повідомлення щодо оголошення конкурсу на вакантну посаду директора, викладача теорії та гри на скрипці у музичній школі, яка була організована при цьому ж Товаристві. Річна оплата керівника нового освітнього закладу мала складати 375–450 ринських, але ним міг стати лише поляк. Передбачалося, що у місті з 20 000 мешканців, а також за відсутності вартої уваги конкуренції знайдеться чимало бажаючих навчатися в музичній школі МТМ<sup>1</sup>.

У Статуті МТМ зазначалося, що члени цієї організації та їх родичі мали першочергове право запису до Консерваторії, яка ставила собі за мету надання всебічної музичної освіти всім бажаючим незалежно від національності. Навчання в цьому освітньому закладі велося польською мовою. Діти учасників Товариства звільнялися від сплати «вписового», а кращі учні отримували стипендію<sup>2</sup>.

Консерваторія розмістилася в будинку на вул. Бельовського, 1 (тепер Леся Курбаса), який знаходився поблизу театру МТМ (нині обласна філармонія). Окрім цього, дирекція винаймала для занять також інші приміщення. Товариство та Консерваторія користувалися залом театру для проведення святкувань, концертних виступів, оперних та драматичних вистав, урочистостей та розважальних вечірок<sup>3</sup>.

Фінансування закладу здійснювалося за рахунок шкільної оплати, яка вносилася за цілий курс навчання наперед, фондів крайових і державних, добродійних пожертв, а також коштів МТМ, яке підтримувалося Мало-польським Зв'язком Товариств музичних і співочих у Львові [Małopolski Związek Towarzystw Muzycznych i Śpiewaczych we Lwowie], оскільки було його учасником.

Управління і контроль над Консерваторією підпорядковувались Товариству. Безпосереднє керівництво здійснював директор, який водночас був художнім керівником МТМ і два рази на рік подавав звіт про діяльність

---

<sup>1</sup> *Sprawozdanie z działalności wydziału Towarzystwa «Teatr im. Moniuszki», towarzystwo muzyczno-dramatyczne w Stanisławowie. Rok 1931/1932*, Stanisławów 1932, 33 s.

<sup>2</sup> Державний архів Івано-Франківської області [Państwowe Archiwum Obwodu Iwano-Frankiewskiego] [dalej: ДАІФО], *Statut towarzystwa «Teatr im. Moniuszki w Stanisławowie*, Stanisławów 1879, s. 14; Stanisławów 1905, s. 16; Stanisławów 1928, s. 19; Stanisławów 1933, s. 33.

<sup>3</sup> Л. Мазепа, *Причинки до історії музичної освіти в Східній Галичині* [w:] *Музика Галичини. Musica Galiciana*, t. 2, red. Ю. Ясіновський, Львів 1999, s. 97.



освітнього закладу та здійснював систематизацію статистичних даних<sup>4</sup>. Протягом усієї діяльності Консерваторії її очолювали: на перших етапах Люціян Квіцінський [Lucjan Kwieciński], Владислав Антоневський [Władysław Antoniewski], пізніше Мар'ян Дорожинський [Marian Dorożyński] (з 1925 р.), Альфред Стадлер [Alfred Stadler] (з 1927 р.), Тадеуш Ярецький [Tadeusz Jarecki] (з 1931 р.), Максиміліан Гер [Maksymilian Ger] (з 1937 р.), Віктор Гаусман [Wiktor Hausman] (з 1938 р.).

На навчання приймали як дітей, так і дорослих з відповідним рівнем музичної обдарованості та обов'язковою шкільною освітою. Термін навчання у Консерваторії Музичного Товариства ім. С. Монюшка (КМТМ) залежав від спеціальності і змінювався у процесі розвитку освітнього закладу. Здебільшого для отримання диплома витрачалося від 8 до 12 років. Це обов'язковий термін, за який учень повинен був оволодіти програмовими вимогами. Більшість вихованців поєднували навчання музики у Консерваторії із навчанням у загальноосвітніх школах.

Однією з форм контролю і звітності були «пописи» (концерти-звіти) учнів станіславівської Консерваторії, які переважно відбувалися в останню неділю місяця і проводилися від трьох до дев'яти разів на рік. У них брали участь як виконавці-солісти, так і камерні ансамблі та оркестри. Ці виступи широко висвітлювалися місцевою пресою, в якій рецензенти давали критичну оцінку рівню професійної підготовки учнів Консерваторії та висловлювали міркування щодо перспектив розвитку цього навчального закладу.

Окрім пописів, у Консерваторії двічі на рік влаштовувалися великі річні концерти. Залучення учнів до виступів у цих заходах сприяло формуванню свободи виконання та вихованню сценічної витримки у публічних акціях. Наприкінці кожного навчального року проводилися річні іспити, що відбувалися перед комісією у складі директора, викладачів з фаху та представників адміністрації МТМ. Перевідні річні іспити були обов'язковими після закінчення кожного класу.

Для отримання дипломів учні здавали випускні іспити, на яких, окрім дирекції Консерваторії та викладачів з фаху, був присутній інспектор. Зокрема, з 19–20 червня 1936 р. в екзаменаційній комісії перебував делегат Міністерства Освіти [Ministerstwo Edukacji], капітан Богуслав Сідорович [Bogusław Sidorowicz]<sup>5</sup>. У Консерваторії видавалися два типи дипломів:

<sup>4</sup> Центральний державний історичний архів України у Львові [Centralne Państwowe Archiwum Historyczne Ukrainy we Lwowie] [dalej: ЦДАЛ України], Ф. (fond) 146, оп. (opis) 58, спр. (sprawa) 1248, 112 арк., Прохання засновників музичних і драматичних колективів у Бережанах, Львові, Коломиї про затвердження статутів.

<sup>5</sup> *Sprawozdanie z działalności wydziału...*, Rok 1929/1930, Stanisławów 1930, 33 s.

виконавський (диплом з відзнакою) та педагогічний, що давав можливість освітньої праці. До випускних іспитів допускалася лише евелика кількість учнів, що досягли відповідного виконавського рівня. Навчальний процес поділявся на певні етапи. Існували елементарний, нижчий, середній та вищий курси для всіх спеціальностей. На вищому курсі навчалася тільки невелика частина учнів, які прагнули працювати за музичним фахом.

Архівні документи засвідчують, що в перші роки діяльності навчального закладу були відкриті виконавські спеціальності: фортепіано, скрипка, віолончель, сольний спів, флейта. Згодом фахові відділення розширилися, додалися класи гри на трубі, фаготі, кларнеті<sup>6</sup>.

Тривалість навчання на різних відділах була відмінною: фортепіано – 9 років; скрипка, віолончель – 9 років; композиція – 7 років; сольний спів – 6 років; оркестрові (духові) інструменти – 6 років<sup>7</sup>. При потребі учні могли залишатися на повторний рік.

Для всіх спеціальностей обов'язковим було вивчення теоретичних дисциплін, перелік яких включав теорію та історію музики, гармонію, контрапункт, музичні форми, інструментування, методіку навчального співу і дидактику. Окрім цього, в систему навчання було впроваджено диригентський курс та хоровий клас<sup>8</sup>.

Окрім основного фаху, учні могли навчатися гри на додаткових інструментах. Зокрема, фортепіано вводилося для скрипалів та вокалістів. Гра на альті запроваджувалася додатково у скрипковому класі, учні якого від 2 класу нижчого курсу зобов'язувалися брати участь в оркестрі Консерваторії. Вихованці курсів гри на фортепіано і скрипці мали можливість навчатись також в камерному класі.

У тридцятих роках в Консерваторії було запроваджено клас хорового співу для усіх, кому виповнилося 15 років<sup>9</sup>, а також з ініціативи професора Ю. Фінкельштейна [Józef Finkelstein] був створений клас камерної музики. Ці творчі учнівські колективи завжди особливо відзначалися у мистецьких заходах, організованих Консерваторією та МТМ. Так, за участю струнного оркестру (у складі 44 музикантів) та хору (із 50 співаків) під керівництвом директора навчального закладу Тадеуша Ярецького [Tadeusz Jarecki] у квітні 1933 р. відбувся оперний спектакль Владислава Желенського [Władysław Żeleński] «*Стара байка*» [„Stara baśń”]. Для участі у постановці

<sup>6</sup> І. Маланюк, *Голос серця: автобіографія співачки* [пер. з нім. А. Ільницької; комент., довід. відділ Б. Котюк], Львів 2001, 306 s.

<sup>7</sup> Л. Мазепа, *Причинки до історії...*, s. 97.

<sup>8</sup> *Sprawozdanie z działalności wydziału...*, Rok 1933/1934, Stanisławów 1934, 29 s.

<sup>9</sup> *Sprawozdanie z działalności wydziału...*, Rok 1929/1930, Stanisławów 1930, 33 s.

на головну роль спеціально був запрошений відомий співак зі Львова Віктор Леґежинський [Wiktor Legeżyński]. Вдала постановка викликала схвальні відгуки громадськості, що призвело до повторного виконання спектаклю у травні того ж року<sup>10</sup>. Дирекція надавала можливість учням бути учасниками оркестрів і хорів інших освітніх закладів та мистецьких товариств, при умові що це не стане перешкодою їх навчання в Консерваторії.

Традиційним було залучення учнів у хор або симфонічний оркестр МТМ, що практикувалося ще від початку діяльності цього навчального закладу. Так, спільними зусиллями, у одному з концертів було виконано кантату художнього директора Товариства Міхала Бернацького [Michał Biernacki]<sup>11</sup>. Програми наступних спільних мистецьких імпрез охоплювали широкий спектр музичних жанрів і стилів, серед яких особливо яскравим сценічним втіленням відзначалася увертюра Ф. Мендельсона «Сон літньої ночі» та ювілейна кантата В. Желенського, що була створена до 200-ї річниці перемоги Яна III Собеського [Jan III Sobieski] над турками під Віднем<sup>12</sup>. Такі мистецькі акції сприяли підвищенню виконавського рівня учнів Консерваторії, розширенню їх творчого світогляду та духовному збагаченню.

У навчальному закладі для вихованців класу сольного співу викладалися предмети сценічна гра та вивчення оперних партій. Це було зумовлено специфікою навчального процесу у Консерваторії та частим залученням її вихованців до виступів у мистецьких акціях Товариства. Однак, насамперед, метою цих занять була підготовка учнів-вокалістів до сольної кар'єри.

Такий значний обсяг навчально-виховної роботи та успіх, з яким вона втілювалася в життя, свідчать про високий професійний рівень Консерваторії, яка користувалася великою популярністю серед громадськості міста і всієї Галичини. Більшість батьків з середовища поляків, українців, євреїв, німців не лише зі Станіслава, але й інших міст Прикарпаття віддавала своїх дітей саме в польський заклад, оскільки він був краще забезпечений кваліфікованими учительськими кадрами, підтримувався владою та стабільно фінансувався. Рівень підготовки вихованців Консерваторії дозволяв бажаним продовжувати навчання, вступаючи до найкращих музичних вузів Європи.

Про те, що у навчальному закладі здобували освіту учні різних національностей було зафіксовано в річних звітах дирекції та статистичних даних, але переважно більшість викладачів і учнів становили поляки.

<sup>10</sup> „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” [dalej: EMTA] 1885, nr 86, s. 5.

<sup>11</sup> *Sprawozdanie z działalności wydziału...*, Rok 1935/1936, Stanisławów 1936, 31 s.

<sup>12</sup> *Sprawozdanie z działalności wydziału...*, Rok 1932/1933, Stanisławów 1933, 28 s.

У перший рік діяльності Консерваторії в ній навчалося 83 особи. Однак, успішний розвиток цього освітнього закладу зумовив тенденцію до зростання їх кількості на початку ХХ ст., яка у 1904 р. досягла близько 200 осіб<sup>13</sup>. Після Першої світової війни та періоду нестабільності у діяльності Консерваторії, починаючи із 1920-х рр., відбувається значне мистецьке піднесення. Як наслідок – збільшилася кількість бажаючих здобувати освіту саме в цьому музичному закладі. Ріст учнівського контингенту та його різнонаціональний склад в 1920-х – 1930-х роках ХХ ст. представлений у таблиці:

**Таблиця 1. Статистика учнівського складу Консерваторії МТМ**

Навчальний рік	учні	учениці	всього	римо-католики	греко-католики	євреї	інші
1924/1925	55	64	119	62	8	49	0
1925/1926	45	59	104	58	5	41	0
1926/1927	27	53	80	36	8	34	2
1927/1928	59	92	151	78	27	46	0
1928/1929	77	144	221	112	32	69	8
1929/1930	74	160	234	125	35	68	6
1930/1931	76	169	245	148	28	56	13
1931/1932	96	147	243	154	22	48	19
1932/1933	105	180	285	202	26	39	18
1933/1934	118	166	284	192	32	32	17
1935/1936	84	125	209	159	12	27	11
1936/1937	77	129	206	128	16	64	8
1937/1938	82	131	213	136	11	52	11

Найбільшою популярністю у Консерваторії користувалися класи гри на фортепіано, скрипці та сольний спів<sup>14</sup>. Ця ситуація пояснюється ступенем розповсюдження цих інструментів у міському побуті того часу, а також наявністю в школі висококваліфікованих педагогів за цими спеціальностями.

<sup>13</sup> Л. Мазепа, *Причинки до історії...*, s. 97.

<sup>14</sup> ЕМТА 1879, nr 17, s. 4.

Клас фортепіано КМТМ у Станиславові вели Генріх Гінсберг [Henryk Günsberg] (учень Вілема Курца [Vilé Kurz], Лева Сироти [Lew Sierota], Луїса Дітля [Louis Dietl]); Максиміліан Гер [Maksymilian Ger] (випускник Консерваторії Польського Музичного Товариства (КПМТ) [Konserwatorium Polskiego Towarzystwa Muzycznego] – золотий медаліст); Клара Рідлювна [Klara Riedlówna] (дипломований учитель, випускниця Консерваторії Польського Музичного Товариства); Гелена Журекувна [Helena Żurekówna] (випускниця Консерваторії Польського Музичного Товариства); Ян Літинський [Jan Lityński] (випускник КМТМ).

Клас скрипки: Станіслав Кребс [Stanisław Krebs] (випускник Інституту Капета [Lous Lucien Capet] в Парижі); Станіслав Дабровський [Stanisław Dąbrowski] (випускник КПМТ); Юзеф Фінкельштейн (випускник Берлінської Консерваторії [Königlichen Akademischen Hochschule für Musik]); Мечислав Ковальський [Mieczysław Kowalski] (вихованець КПМТ). Окрім цих скрипалів-педагогів, у Консерваторії викладали Софія Мюллер [Zofia Müller], Станіслав Краковський [Stanisław Krakowski], Адель Копійчук [Adela Kopijczuk] (учениця Ю. Фінкельштейна і КМТМ).

Клас віолончелі: Річард Гайслер [Ryszard Geisler] (випускник курсу професора Рацка в Празі); Галина Мерчинська [Halina Merczyńska] (учениця Давида Поппера [David Popper], Прага).

Клас духових інструментів: Леон Корчинський [Leon Korczyński].

Клас сольного співу: Ерна Галлер [Erna Haller], Ядвіга Цопот [Jadwiga Zoppot], Галина Олеска [Helena Oleska] (відома оперна співачка зі Львова) та всесвітньо відомий співак Адам Дідур [Adam Didur].

Теоретичні предмети, оркестр і хор здебільшого вели директори шкіл, а саме: Альфред Стадлер [Alfred Stadler], що був знаним диригентом і композитором, Тадеуш Ярецький, Максиміліан Гер, а також вчителі Гелена Журекувна та Софія Мюллер<sup>15</sup>.

Як бачимо, педагогічний склад Консерваторії представляв різні європейські митецькі школи, відповідно, відбувалася міжкультурна комунікація у сфері музичної освіти.

Окрім вчителів з фаху, у КМТМ працювали акомпаніатори Г. Поврозник, Шапірувна, С. Крижанівська, що одночасно викладали фортепіано в українській філії Вищого Музичного інституту у Станиславові. Такий міжнаціональний творчий взаємообмін був типовим явищем на теренах Галичини того часу.

Результати професійної діяльності викладачів Консерваторії виявлялися під час проведення мистецьких акцій, у яких брали участь їхні вихован-

---

<sup>15</sup> ЦДІАЛ України, Ф. (fond) 146, оп. (opis) 51, спр. (spr.) 806, 56 арк., Прохання засновників про утворення чи зміну статутів.

ці. Один з концертів, у якому виступали випускники, відбувся за наступною програмою:

1. Ядвіга Акерман [Jadwiga Ackermann]: В. А. Моцарт. *Рондо Ре мажор*; К. М. Вебер. *Фортепіанний концерт №1, I ч.*
2. Ельжбета Льовенберг [Elżbieta Löwenberg]: Ф. Мендельсон. *Концерт для фортепіано, соль мінор, II ч.*
3. Ядвіга Домашевська [Jadwiga Domaszewska]: І. Падеревський. *Ноктюرن.*
4. Ядвіга Іллюк [Jadwiga Illuk]: Ф. Мендельсон. *Концерт для фортепіано соль мінор, III ч.*
5. Сесилія Лафер [Cecylia Lafer]: Дж. Пуччіні. Арія з опери «Тоска», Дж. Верді; арія з опери «Аїда».
6. Ядвіга Лашет [Jadwiga Lachet]: К. Шимановський. *Етюд сі-бемоль мінор.*
7. Станіслав Горковський [Stanisław Gorkowski]: Ф. Шопен. *Ноктюرن сі-бемоль мінор.* І. Альбеніс. Гренада.
8. Сабіна Базар [Sabina Bazar]: Л. ван Бетховен. *Концерт для фортепіано мі мінор, I ч.*
9. Єва Равська [Ewa Rawska]: Ф. Шопен. *Скерцо сі-бемоль мінор, вальс Мі-бемоль мажор.* Л. ван Бетховен. *Концерт для фортепіано до мінор, II і III ч.*<sup>16</sup>

Різноманітна та технічно складна програма виступів засвідчує високі вимоги до випускників музично-освітнього закладу, які реалізовувалися на належному виконавському рівні. Окремі виконавці, згодом успішно продовжили традиції Консерваторії у власні педагогічній практиці. Зокрема, Є. Равська, яка викладала фортепіано у Коломиї.

Відмінною рисою Консерваторії була активна концертно-виконавська діяльність її професорсько-викладацького складу, що служило яскравим прикладом для молодшого покоління музикантів і було однією із форм навчально-виховного процесу.

Сезон 1933/34 року відзначився циклом концертів камерно-інструментальної музики. Програма першого з них була присвячена старовинній і новітній музиці, виступили професори Консерваторії Генріх Гюнсберг (фортепіано) та Юзеф Фінкельштейн (скрипка). У концерті ними були представлені композиції різних епох, жанрів і стилістичних напрямів. Прозвучали твори Ж.Ф. Рамо, Ф. Куперена, Й.С. Баха, К. Дебюссі, М. Равеля, С. Прокоф'єва, М. де Фальї, виконання яких зібрало чимале коло шанувальників класичної музики в залі театру С. Монюшка і стало однією з непересічних подій музичного життя Станіславова.

<sup>16</sup> *Sprawozdanie z działalności wydziału...*, Rok 1930/1931, Stanisławów 1931, 32 s.

Другий концерт репрезентував виступ струнного квартету викладачів Консерваторії, що виконав *квартет Ре мажор* Й. С. Баха. Слухачі цього концерту також мали можливість почути оригінальне трактування фортепіанного тріо, ор. 10 сучасного польського композитора і диригента Г. Фітельберга [G. Fitelberg] Поряд з ансамблевими номерами у програмі були присутні виступи солістів. Так, професор Ян Літинський [Jan Litwiński] вразив високохудожнім і технічним виконанням фортепіанних творів польських композиторів Ф. Шопена і К. Шимановського. Цей талановитий піаніст (випускник КМТМ) неодноразово виступав з сольними програмами на різних сценах Станіслава і Галичини та отримав визнання широкої аудиторії шанувальників музичного мистецтва. На високому рівні відбувся також виступ нової викладачки Консерваторії Галини Мирчинської [Halina Mirczyńska] (віолончель), гра якої вражала технічністю, яскравим тембральним забарвленням звучання та оригінальною інтерпретацією виконуваних творів<sup>17</sup>.

Наступний концерт сезону поєднав у своїй програмі сольні та оркестрові номери. Під керівництвом Тадеуша Ярецького учнівський оркестр Консерваторії виконав *Concerto grosso № 6* Г.Ф. Генделя, а професор Генріх Гюнсберг вразив присутніх витонченим і високохудожнім трактуванням *концерту* В.А. Моцарта *Мі-бемоль мажор* для фортепіано з оркестром.

Педагогічно-виконавська діяльність викладачів позитивно позначалась на рівні підготовки учнів Консерваторії, яких систематично залучали до концертної діяльності. Окрім традиційних пописів, відбувалися звітні концерти, ювілейні вечори, тематичні концерти, вечори камерної та симфонічної музики.

Показовими стали три ранки і три вечори, підготовані силами вихованців Консерваторії. Активну участь в цих концертах взяли учні духового відділу, серед яких високим рівнем підготовки відзначилися вихованці класу гри на трубі та фаготі професора Л. Корчинського. Майстерністю виконання різножанрових творів вразили публіку учні класу камерної музики під керівництвом професора Ю. Фінкельштейна. Такі мистецькі акції давали можливість учням демонструвати свій професійний ріст у різних формах концертних виступів, що сприяло активізації навчального процесу.

Окрім участі в оркестрових та хорових колективах Консерваторії, учні неодноразово виступали з сольними концертними програмами. Зокрема, у 1936/37 навчальному році відбулося три концерти випускників, з яких два були присвячені віолончельній музиці у виконанні Францішека Драго-

<sup>17</sup> [B.a.], „Kurier Stanisławowski” 1929, nr 322, s. 2.

мирецького [Franciszek Drahomirecki] (учня Галини Мирчинської). Програма наступного концерту поєднала два відділи. У першому прозвучали фортепіанні твори західноєвропейської класичної музики, підготовані Яном Швачинським [Jan Szwaczyński], а у другому відділі дебютувала співачка Люція Вейнтрауб [Łucja Weintraub] (колоратурне сопрано), випускниця Ерни Галлер, яка виконала окремі оперні арії зі струнним оркестром Консерваторії<sup>18</sup>. Такі заходи сприяли творчому становленню виконавців, спрямовували їх діяльність на оптимальну художню реалізацію композиторського задуму в сценічних умовах і психологічно готували до сольної кар'єри.

У діяльності Консерваторії традиційними стали вечори «Фрагменти з опер», в яких зокрема виступали вихованці класу сольного співу Е. Галлер, а також учнівський хор і оркестр. Однією з активних учасниць цих концертів була учениця Консерваторії, майбутня європейська оперна зірка українського походження Ірина Маланюк<sup>19</sup>. Програми музичних вечорів поєднували вибрані сцени, оркестрові, ансамблеві та сольні номери з відомих оперних творів композиторів минулого і сучасності. Серед них – фрагменти з опер «Паяци» Р. Леонкавалло, «Ріголетто», «Бал-маскарад» Дж. Верді, «Страшний двір», «Галька» С. Монюшка, «Манон» Ж. Массне та ін. Наведені факти є показовими щодо рівня фахової підготовки та можливостей професорсько-викладацького і учнівського складу Консерваторії, які зуміли власними силами здійснювати постановки не лише фрагментів, але й цілих опер.

Професійна майстерність викладачів КМТМ дозволяла здійснювати підготовку гідних учнів, які з честю представляли цей навчальний заклад на сценах міста і Галичини. Консерваторія стала справжнім «джерелом кадрів» для різнонаціональних музичних та освітніх закладів краю. Її випускники працювали в хорах, оркестрах, семінаріях і Вищому Музичному інституті. Серед них успішною викладацькою діяльністю у Станіславівській філії ВМІ відзначився В. Вислоцький [W. Wisłocki], який вів клас струнних інструментів.

Вихованці Консерваторії могли брати участь не тільки в її художніх колективах, але і в оркестрах та хорах інших навчальних закладів. Такі акції давали можливість учням Станіславівської Консерваторії об'єктивно оцінювати свій виконавський рівень у порівнянні з іншими музикантами. Одночасно викладачі ознайомлювалися з новими методами та напрямками

<sup>18</sup> *Sprawozdanie z działalności wydziału...*, Rok 1930/1931, Stanisławów 1931, 32 s.

<sup>19</sup> *Sprawozdanie z działalności wydziału...*, Rok 1936/1937, Stanisławów 1937, 31 s.



музичної педагогіки. Виступаючи з концертними програмами в польських та українських середніх школах, вихованці КМТМ здійснювали значну просвітянську роботу, сприяючи тим самим підняттю музичної культури міста і краю. Так, силами учениць гімназії сестер Уршулянок і оркестру учнів Консерваторії у червні 1938 р. було виконано виставу «*Наше життя*» [„Nasze życie”] – п’єсу з музикою В. Гаусмана [Wiktora Hausmana], якою диригував сам автор.

Молодь Консерваторії організовувала також розважальні концерти і вечірки у залі створеного 1937–38 рр. товариства «Братньої помочі» [„Bratnia pomoc”], кошти від яких ішли на потреби музично-освітнього закладу. Безпосередній учасник подій, випускник Ю. Фінкельштейна по класу скрипки Дмитро Рудик згадував, що паралельно з навчанням учні мали змогу грати в аматорських оркестрах, озвучувати німе кіно, забави, вечірки.

Окрему сторінку діяльності Консерваторії становить її тісна співпраця із Музичним Товариством ім. С. Монюшка. Викладачі поєднували педагогічну роботу з участю в справах товариства, яке вело активну концертну діяльність. Керівники музичного навчального закладу входили до складу Артистичної комісії [Komisja Artystyczna], де очолювали музичну секцію, виступали як диригенти. У трьох концертах для середніх шкіл, які відбулися у 1936–37 рр., оркестром Товариства диригували директор Консерваторії Т. Ярецький та професор скрипки і камерного класу Ю. Фінкельштейн<sup>20</sup>.

Учні та педагоги Консерваторії склали основу творчих колективів Музичного Товариства. Протягом тривалого часу концертмейстером симфонічного оркестру Товариства був професор скрипки Ю. Фінкельштейн. Серед учнів, запрошених до колективу як солісти і оркестранти, були Целевич [Celewicz], Драгомирецький [Drahomirecki], Гудима [Hudyma], Копійчук [Kopijczuk], Герхардт [Gerhardt], Грос [Gross], Ліндер [Linder], Лукасевич [Lukasiewicz], Вінницький [Winnicki]. Симфонічний оркестр був учасником численних акцій, організованих Товариством. Репертуарна палітра цього колективу була досить яскравою і включала шедеври світового музичного мистецтва, серед яких симфонія № 5 Л. ван Бетховена, увертюра «Байка» С. Монюшка, симфонічна поема «*Танець скелетів*» К. Сен-Санса. Виконання творів різних жанрів і стилістичних напрямків симфонічної музики давало можливість росту виконавської майстерності і розширення творчого світогляду як учасників, так і слухачів концертних програм.

<sup>20</sup> *Sprawozdanie z działalności wydziału...*, Rok 1930/1931, Stanisławów 1931, 32 s.

У Станиславові регулярно відбувалися «Симфонічні ранки» [„Poranki symfoniczne”], програми яких об’єднували оркестрові та вокальні номери у виконанні учнівських колективів та солістів, підготованих Е. Галлер, яка поєднувала викладацькі функції у Консерваторії з керівництвом оперною студією Музичного товариства.

Активна і плідна діяльність Консерваторії у Станиславові сприяла піднесенню музичної культури різнонаціонального населення міста і всієї Галичини. Цей заклад за формою організації освітнього процесу наближався до західноєвропейських консерваторій, про що свідчить наявність висококваліфікованих педагогів, виважених навчальних планів. Він відрізнявся своєю багатогранною діяльністю, яка включала підготовку кваліфікованих музичних кадрів для виконавської та педагогічної роботи, концертну, просвітницько-пропагандистську, виховну сфери.

За тривалий період (1879–1939 рр.) Консерваторія Музичного товариства підготувала велику кількість фахових музикантів, які своєю працею у навчально-виховних закладах, оркестрах, хорах, товариствах сприяли розвитку музичної освіти і виховання. Інтенсивна участь педагогів і учнів у концертному житті Станиславова та інших міст внесла свіжий струмінь у широкий потік мистецьких процесів всього Галицького краю. Цьому процесу значною мірою сприяло відкриття 1885 року коломиїської філії МТМ та музичної школи при ній, що у 1928 році була реорганізована в «Музичну Консерваторію ім. С. Монюшка в Станиславові, філія в Коломиї»<sup>21</sup>. Поряд з іншими музичними навчальними закладами, що діяли наприкінці XIX – на початку XX ст., Консерваторія творила міцний фундамент, на якому розгорталася яскрава палітра музичної культури Галичини.

## Bibliografia

### Źródła archiwalne

**Centralne Państwowe Archiwum Historyczne Ukrainy we Lwowie** (Центральний державний історичний архів України у Львові)

Ф. (fond) 179, оп. (opis) 4, спр. (sprawa) 766, арк. (arkusz) 1–6, Статистичні дані про стан Консерваторії музичного товариства ім. С. Монюшка у місті Станіслав.

Ф. (fond) 146, оп. (opis) 58, спр.(sprawa) 1248, 112 арк, Прохання засновників музичних і драматичних колективів у Бережанах, Львові, Коломиї про затвердження статутів.

Ф. (fond) 146, оп. (opis) 51, спр.(sprawa) 806, 56 арк, Прохання засновників про утворення чи зміну статутів.

---

<sup>21</sup> ДАІФО, *Statut towarzystwa «Teatr im. Moniuszki w Stanisławowie*, Stanisławów 1879, s.14; Stanisławów 1905, s. 16; Stanisławów 1928, s. 19; Stanisławów 1933, s. 33.

**Państwowe Archiwum Obwodu Iwano-Frankiwskiego** (Державний архів Івано-Франківської області – ДАІФО)

*Statut towarzystwa «Teatr im. Moniuszki w Stanisławowie*, Stanisławów 1879.

*Statut [...]*, Stanisławów 1905.

*Statut [...]*, Stanisławów 1928.

*Statut [...]*, Stanisławów 1933.

**Opracowania, prasa i źródła drukowane**

„Echo Muzyczne Teatralne Artystyczne” 1879, nr 17; 1885, nr 86, nr 134.

„Kurier Stanisławowski” 1929, nr 322.

*Sprawozdanie z działalności wydziału Towarzystwa «Teatr im. Moniuszki», towarzystwo muzyczno-dramatyczne w Stanisławowie. Rok 1929/1930*, Stanisławów 1930.

*Sprawozdanie [...]* Rok 1930/1931, Stanisławów 1931.

*Sprawozdanie [...]* Rok 1931/1932, Stanisławów 1932.

*Sprawozdanie [...]* Rok 1932/1933, Stanisławów 1933.

*Sprawozdanie [...]* Rok 1933/1934, Stanisławów 1934.

*Sprawozdanie [...]* Rok 1935/1936, Stanisławów 1936.

*Sprawozdanie [...]* Rok 1936/1937, Stanisławów 1937.

Мазепа Л., *Причинки до історії музичної освіти в Східній Галичині* [w:] *Музика Галичини. Musica Galiciana*, t. 2, red. Ю. Ясіновський, Львів 1999, s. 91–103.

Маланюк І., *Голос серця*: автобіографія співачки, [пер. з нім. А. Ільницької; комент., довід. відділ Б. Котюк], Львів 2001, 306 s.

**EDUCATIONAL ACTIVITIES OF STANISLAV MONYUSHKO CONSERVATORY  
IN STANISLAVIV IN THE CONTEXT OF THE GALICIA'S MULTINATIONAL  
CULTURAL AND ARTISTIC ENVIRONMENT**

**Abstract**

The main stages of the formation and development of the Stanisław Moniuszko Conservatory in the context of Galicia's multicultural cultural and artistic environment are presented in the article. The role of this educational institution in relation to music-educational processes in Stanisławiv (now Ivano-Frankivsk), which took place between the last quarter of the 19th century and the early 30s of the 20th century, is clarified.

The author characterizes peculiarities of the organization of the educational process, which in its structure was approaching the Western European Conservatories, as evidenced by the presence of well-considered curricula and highly qualified teachers who had been educated in the best universities of Europe. A multifaceted activities of the Conservatory, including training of qualified music personnel for performing and pedagogical work, as well as for giving concerts, upbringing younger generations of musicians and for carrying out promotional and educational activities.

**Keywords:** education, society, conservatory, cultural and artistic life, Stanisławiv, Galicia

## Teresa Mazepa

Uniwersytet Rzeszowski, Instytut Muzyki Kolegium Nauk Humanistycznych, Polska  
Lwowska Narodowa Akademia Muzyczna im. Mykoły Łysenki, Ukraina

### Z DZIEJÓW UCZELNI MUZYCZNEJ ANNY NIEMENTOWSKIEJ WE LWOWIE

Największy wpływ na rozwój szkolnictwa muzycznego w Galicji w latach 1853<sup>1</sup>–1939 miały trzy wyższe uczelnie muzyczne, które odgrywały wiodącą rolę w zakresie profesjonalizacji edukacji muzycznej oraz upowszechnienia kultury muzycznej w kraju, a mianowicie: Konserwatorium Galicyjskiego (Polskiego<sup>2</sup>) Towarzystwa Muzycznego (otrzymało oficjalny status w 1880 roku), prywatna uczelnia<sup>3</sup> Anny Niementowskiej, która funkcjonowała pod takimi nazwami, jak: Instytut Muzyczny, Lwowski Instytut Muzyczny [Anny Niementowskiej], Konserwatorium Muzyczne im. Karola Szymanowskiego we Lwowie<sup>4</sup>, oraz utworzony w 1903 roku ukraiński Wyższy Instytut Muzyczny im. M. Łysenki.

Pierwsza uczelnia pod wieloma względami była wzorcem dla innych utworzonych we Lwowie<sup>5</sup>. Druga – dzięki swojemu prywatnemu statusowi miała największe możliwości w sferze unowocześnienia procesu kształcenia zgodnie z trendami i wymaganiami czasu i wraz z trzecią uczelnią – Wyższym Instytutem Muzycznym im. M. Łysenki – rozpoczęła ważny proces tworzenia filii w Galicji i na Wołyniu, dzięki czemu owe uczelnie miały znaczący wpływ na upowszechnienie i dostępność edukacji muzycznej wśród miejscowej ludności.

Pośród trzech wyższych uczelni muzycznych prywatny Lwowski Instytut Muzyczny/Lwowskie Konserwatorium Muzyczne im. Karola Szymanowskiego

---

<sup>1</sup> Rok utworzenia Konserwatorium Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego we Lwowie.

<sup>2</sup> Nieoficjalna nazwa Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego od 1919 roku.

<sup>3</sup> Od chwili założenia w 1902 roku do 1939 roku, gdy Instytut został przez władze sowieckie zamknięty, uczelnia ta funkcjonowała pod różnymi nazwami: w okresie 1902–1905 – Instytut Muzyczny, od 1905 roku – Lwowski Instytut Muzyczny (niekiedy nazywano go Lwowskim Instytutem Muzycznym Anny Niementowskiej), od 1931 roku, za zgodą samego Karola Szymanowskiego, nazwę zmieniono na Lwowskie Konserwatorium Muzyczne im. Karola Szymanowskiego.

<sup>4</sup> *Lwowskie Konserwatorium Muzyczne im. Karola Szymanowskiego*, „Muzyka” 1931, nr 4–6, s. 271.

<sup>5</sup> W latach 1839–1939 we Lwowie istniało ponad 150 szkół muzycznych różnego poziomu i typu, co było zjawiskiem wyjątkowym.

był najbardziej nowatorski i postępowy w swojej działalności. Na tle innych uczelni wyróżniało go oryginalne podejście do sposobów nauczania, łączenie w edukacji sprawdzonych i uznanych metodyk z nowatorskimi, tworzenie innowacyjnych programów edukacji oraz nowoczesny system zarządzania i doboru kadry pedagogicznej. Przez wiele lat na czele tej instytucji stała jego założycielka, pianistka, błyskotliwa osobowość, pedagog, wybitna menedżerka i administratorka – Anna [Stanisława] Niementowska. Prywatna uczelnia muzyczna, którą założyła wraz z Marią Weleszczakówną w 1902 roku, dzięki jej zdolnościom organizacyjnym i dydaktycznym stała się prawdziwym fenomenem wśród instytucji kształcenia muzycznego, które istniały we Lwowie i Galicji w okresie 1902–1939.



**Ryc. 1. Anna Niementowska**

Źródło: Narodowe Archiwum Cyfrowe, <https://audiovis.nac.gov.pl/> (19.01.2021).

Po wnikliwej analizie i porównaniu wielu, niejednokrotnie bardzo ze sobą sprzecznych danych dotyczących Anny [Stanisławy] Niementowskiej, szczegól-

nie zaś tych umieszczonych przez potomków rodziny Niementowskich<sup>6</sup> w systemach genealogicznych „Geni World Family Tree” oraz „My Heritage”, nie udało się jednoznacznie stwierdzić daty urodzin Anny [Stanisławy], bowiem w różnych rodzinnych źródłach występują różnice co do daty urodzin: 31 października 1868 roku oraz 1 listopada 1872 roku<sup>7</sup>. Źródła zaś są zgodne co do rodziców i miejsca urodzenia – w rodzinie pracownika kolei Otokara<sup>8</sup> i Karoliny Boelke (*de domo* Reichelt) w Stanisławowie (obecnie Iwano-Frankiwnsk). Nazwisko Niementowska przyjęła prawdopodobnie po ślubie (podawana jest nieweryfikowalna data 23 sierpnia 1884 roku) z Mieczysławem Władysławem Niementowskim herbu Pobóg (ur. 6 lutego 1854, Cucylów, Nadwórna – zm. przypuszczalnie w 1939 roku)<sup>9</sup>. Na podstawie dostępnych informacji możemy stwierdzić, że z tego małżeństwa urodzili się: córki Maria Jozefa Antonina Niementowska (zm. 1888) oraz Karolina (1898–1863, *de domo* Niementowska, *secundo voto* Krupska<sup>10</sup> – pedagog muzyczny) i syn Antoni Juliusz Stanisław Pobóg-Niementowski (1898–1967)<sup>11</sup>. Wprawdzie potomkowie rodziny Niementowskich podają większą liczbę dzieci małżeństwa, jednak dokumentalnego potwierdzenia tych koneksji brak i sugeruje się przeprowadzenie dalszych pogłębionych badań.

---

<sup>6</sup> Badania nad koneksjami rodzin Boelke i Niementowskich wymagało przeanalizowanie ponad 1000 postaci, umieszczonych w drzewach genealogicznych obu rodzin. Rodzinne drzewo Niementowskich herbu Pobóg naprz. jest lepiej udokumentowane (profile są częściowo uzupełnione aktami urodzeń, zgonów, ślubu ect), które były bardzo pomocne w badaniach.

<sup>7</sup> *Anna Niementowska*, <https://www.myheritage.com/research/collection-1/%D1%81%D0%B5%D0%BC%D0%B5%D0%B9%D0%BD%D1%8B%D0%B5-%D0%B4%D0%B5%D1%80%D0%B5%D0%B2%D1%8C%D1%8F-myheritage?lang=RU&itemId=276996761-1-500153&action=showRecord> (25.03.2021).

<sup>8</sup> *Bronisława Mecenseffy*, <https://www.geni.com/people/Bronis%C5%82aw-Mecenseffy/60000002903052180?through=6000000002867242837> (13.01.2021).

<sup>9</sup> *Anna Stanisława Niementowska (Boelke) Stanisława (z d. Boelke)*, <https://www.myheritage.pl/research/collection-40000/drzewo-geni-world-family-tree?itemId=45604831&action=showRecord> (5.04.2021).

<sup>10</sup> Karolina Niementowska drugi raz wyszła za mąż za Bronisława Krupskiego, z którym wyemigrowała po I wojnie światowej do Stanów Zjednoczonych, osiedlając się w Filadelfii, gdzie otworzyła filię Instytutu Muzycznego Anny Niementowskiej pod nazwą „Leopolis”. Zob. „Dziennik Polski” z 7 IX 1938, s. 6.

<sup>11</sup> Mieszkał w latach 20. XX wieku we Lwowie na ulicy Sobieskiego 7 (obecnie Bratiw Rogatynciw/Братів Рогатинців). Jego żona, Zofia Anna Niementowska (*de domo* Dittrich) pomagała w latach 30. A. Niementowskiej w administrowaniu Konserwatorium im. Karola Szymanowskiego. Zob. *Passenger and Crew Lists of Vessels Arriving at New York, New York, 1897–1957* [w:] National Archives Microfilm Publication T715, roll 3423; Records of the Immigration and Naturalization Service, Record Group 85.



wodowych<sup>13</sup>. Wzmiankę o tym, że była ona uczennicą światowej sławy polskiego pedagoga fortepianu Teodora Leszetyckiego, który od 1878 roku mieszkał i pracował w Wiedniu, odnajdujemy w warszawskich „Nowościach Muzycznych” z 1905 roku: „Na czele instytucji stoi p. Anna Niementowska, **uczennica Leszetyckiego**”<sup>14</sup>. Fakt studiowania u tak wybitnego pianisty jest niejako potwierdzeniem talentu Niementowskiej, bowiem znalazła się ona w gronie jego uzdolnionych pianistek-uczennic, m.in. słynnej koncertującej pianistki Annette Essipoff (prywatnie pierwszej żony Leszetyckiego), Malwiny Brée, Katarzyny Jaczynowskiej, Marii Gabrieli Rozborskiej, Melanii Więckowskiej, Teresy Jakubowicz, Heleny Lechowiczówny, Antoniny Szuszkiewiczówny, Zofii Naimskiej. Jak wynikałoby ze spisu uczniów Leszetyckiego, który ułożyła i opublikowała w 2019 roku Barbara Chmara-Żaczekiewicz<sup>15</sup>, Leszetycki bardzo chętnie kształcił kobiety-pianistki, twierdząc, że są one „o wiele akuratniejsze, drobiazgowsze i sumiennejsze niż mężczyźni”<sup>16</sup>. Fakt bycia uczennicą Leszetyckiego pozytywnie wpłynął na przebieg kariery zawodowej Niementowskiej, umacniał jej pozycję w środowisku muzycznym oraz pozwolił jej zatrudnić w swojej uczelni wybitnych pianistów-pedagogów, którzy również byli jego uczniami, m.in. Ignacego Friedmana (był też asystentem Leszetyckiego w Wiedniu<sup>17</sup>), Natalie Löwenhof (Lowenhoff[-ówna], Kwiecińska)<sup>18</sup>, Marię Katarzynę Kelles-Krauzową, Jana Skrzydlewskiego, Seweryna Eisenberga.

Po ukończeniu nauki w Wiedniu Niementowska powróciła w strony rodzinne, do Stanisławowa<sup>19</sup>, gdzie podjęła pierwszą pracę w prywatnej szkole muzycznej<sup>20</sup>. W 1901 roku wyjechała do Lwowa, gdzie otrzymała pracę nauczycielki-pianistki w renomowanej Koncesjonowanej szkole muzycznej, założonej w 1888 roku przez Karola Mikulego, którą po jego śmierci w 1897 roku prowadziła jego żona, wdowa Stefania Mikuli<sup>21</sup>. O fakcie zatrudnienia Niementowskiej dowiadujemy się z w ówczesnej prasy lwowskiej: „Szkoła muzyczna p. Mikulowej pozyskała wytrawną siłę nauczycielską w p. Annie Niementow-

<sup>13</sup> *Czego dokonało i jak pracuje Konserwatorium im. Karola Szymanowskiego we Lwowie*, „Chwila” 1934, nr 5573 (27 IX), s. 7; „Nowości Ilustrowane” 1905, nr 36.

<sup>14</sup> *Instytut muzyczny we Lwowie*, „Nowości Muzyczne” 1905, nr 10/11, „Dodatek literacki”, s. II.

<sup>15</sup> B. Chmara-Żaczekiewicz, *Teodor Leszetycki. Notatki z biografii artysty i pedagoga w świetle stosunków z rodziną, przyjaciółmi i uczniami (część II)*, „Muzyka” 2019, nr 1, s. 46–67.

<sup>16</sup> Cyt. za: *ibidem*, s. 25.

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 26.

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 56.

<sup>19</sup> „Nowości Ilustrowane” 1905, nr 36.

<sup>20</sup> *Czego dokonało i jak pracuje Konserwatorium im. Karola Szymanowskiego we Lwowie*, „Chwila” 1934, nr 5573 (27 IX), s. 7.

<sup>21</sup> Stefania Mikuli była dyrektorką szkoły w latach 1897–1905. Szkoła znajdowała się wówczas na ulicy Chorążczyzny nr 12 (obecnie ulica P. Czajkowskiego).



skiej, która objęła lekcje w wyższych kursach<sup>22</sup>. Owa wzmianka o zaproszeniu młodej nauczycielki do obsadzenia prestiżowych kursów wyższych, nadających ostateczny szlif zawodowy studentom, świadczy o najwyższym uznaniu profesjonalnego przygotowania i doświadczenia zawodowego młodej, 33-letniej pianistki.

Młoda, ambitna, pełna energii, zapału i pomysłów Niementowska niedługo pozostanie w szkole Mikulego. W 1902 roku wraz z doświadczoną wykładowczynią kursów elementarnych tej szkoły, Marią Weleszczukową, „odczuwając brak prawdziwie artystycznej instytucji muzycznej”<sup>23</sup>, decyduje się założyć własną prywatną uczelnię „odpowiadającą w zupełności wszelkim wymaganiom i zasadom nauki piękna i muzyki”, której celem będzie stworzenie doskonałych warunków kształcenia profesjonalnych muzyków, w przeciwieństwie do większości prywatnych szkół muzycznych istniejących we Lwowie, skupionych przede wszystkim na zaspokojeniu masowego zapotrzebowania na bardzo powszechne, acz wciąż amatorskie muzykowanie. Ponadto uczelnia jest powołana również po to, aby „**rodaczkom** nie mającym środków na wyjazd za granicę celem dalszego kształcenia się, tu w kraju stworzyć szkołę odpowiednią, w której by mogły dalej prowadzić studia muzyczne”<sup>24</sup>. Jak deklaruje Niementowska, zamierza być instytucją o wielkich ambicjach zawodowych, „składając nauczycielskie grono Instytutu z najpoważniejszych muzyczno-pedagogicznych sił polskich”<sup>25</sup>. Marzeniem i celem Niementowskiej było „bez prób i szkodliwych eksperymentów, dyktowanych systemem oszczędnościowym”<sup>26</sup> osiągnięcie przez Instytut poziomu Konserwatorium GTM i ugruntowanie swojej pozycji jako jednej z najbardziej renomowanych instytucji muzycznych we Lwowie i Galicji, co zresztą zostało przez nią osiągnięte. Taka jak na te czasy wielka determinacja, odwaga w deklaracjach, zamierzeniach i wysiłkach ukazuje nam, jak bardzo postępową i nietuzinkową postacią była Niementowska, co też znajduje potwierdzenie w ówczesnej prasie:

Doprawdy, wprost dziwić się należy, z kądem u kobiety tej tyle niestrudzonej energii, tyle sił i gorących chęci. Pomimo znacznej i dość poważnej konkurencji, p. Niementowska idzie naprzód i oto dziś już zakład jej zajmuje dominujące w okolicy stanowisko. W kilku słowach pragnę zaznaczyć, czego może dokazać kobieta usilną pracą, wytrwałością i poświęceniem. Cześć dzielnej tej kobiecie i zacnej Polce!<sup>27</sup>

Program nauczania nowo otwartego Instytutu obejmował najbardziej popularne specjalności kształcenia artystycznego: fortepian, skrzypce, wiolonczelę,

<sup>22</sup> „Gazeta Lwowska” 1901, nr 203, s. 3.

<sup>23</sup> Z listów do „Bluszczu”, „Bluszcz” 1907 (43), nr 40, s. 454.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

śpiew solowy oraz chóralny. Studenci mieli również możliwość uczęszczania na zespół kameralny, kurs nauczycielski oraz szereg dyscyplin teoretycznych. Kształcenie zostało podzielone na następujące stopnie: przygotowawczy, „niższy” (podstawowy), średni, wyższy i najwyższy koncertowy<sup>28</sup> (*Meisterschule*).

Prywatny koncesjonowany Instytut Muzyczny (taka pierwotnie nazwa figuruje w programach uczniowskich popisów i artykułach reklamowych) rozpoczął swoją działalność 3 września 1902 roku w dzierżawionym pomieszczeniu przy ulicy Krakowskiej 2 (trzecie piętro)<sup>29</sup>. Zgodnie z zapowiedziami właścicielkom Instytutu udało się zaangażować dobrych pedagogów, co poniekąd z doświadczeniem koncertowym, co zapewniło szkole doskonały start. W ciągu pierwszego okresu działalności instytucji (1902–1905) wśród grona nauczycielskiego znaleźli się m.in. wybitny polski pianista, kompozytor, dyrygent i pedagog Henryk Melcer-Szczawiński<sup>30</sup>, Jan Skrzydlewski<sup>31</sup> (fortepian – najwyższy kurs), Anna Niementowska (fortepian – wyższy kurs), Maria Weleszczukowa (fortepian – wyższy kurs), Rudolf Deman<sup>32</sup> (skrzypce), Julian Michał Pulikowski<sup>33</sup>, Arnold Wolfsthal (brat Maurycego Wolfsthal) – wiolonczela<sup>34</sup>. Dumą Instytutu był wykładowca przedmiotów teoretycznych – Stanisław Niewiadomski<sup>35</sup>. Klasę śpiewu prowadziła Zofia Kozłowska, uczennica Karola Mikulego

<sup>28</sup> „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1902, nr 972 (4 (17) V), s. 218–219.

<sup>29</sup> „Діло” 1902, nr z 17 (30) VIII, s. 4.

<sup>30</sup> Henryk Melcer-Szczawiński, przebywając we Lwowie w latach 1902–1903, pracował również jako pedagog i dyrektor szkoły muzycznej Heleny Ottawowej oraz drugi dyrygent nowo powstałej Filharmonii lwowskiej.

<sup>31</sup> Jan Skrzydlewski – absolwent Teodora Leszetyckiego w Wiedniu i Zygmunta Stojowskiego w Paryżu, kompozytor, założyciel własnej szkoły muzycznej, przyjaciel Karola Szymanowskiego, współzałożyciel Państwowego Konserwatorium Muzycznego w Poznaniu: *Skrzydlewski Jan* [w:] *Wielkopolski Słownik Biograficzny*, red. A. Gąsiorowski, J. Topolski, Warszawa–Poznań 1981, s. 674–675.

<sup>32</sup> Rudolf Deman – absolwent klasy skrzypiec Jakoba Moritza Grüna w wiedeńskim Konserwatorium, prawdopodobnie konsultował się u Josepha Joachima w Berlinie. Koncertmistrz Teatru Wielkiego we Lwowie, później koncertmistrz Baden Court Theater w Karlsruhe, Orchester der Bayreuther Festspiele, Berlin Staatliche Hochschule für Musik in Berlin; członek wielu zespołów kameralnych.

<sup>33</sup> Julian Michał Pulikowski – wybitny skrzypek, altowiolista, pedagog, uczeń Maurycego Wolfsthal w Konserwatorium Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego, Josepha Joachima w Akademii Muzycznej w Berlinie i Otakara Ševčíka w Pradze. Z polecenia Wolfsthal został wykładowcą gry na skrzypcach w Konserwatorium Muzycznym w Kijowie.

<sup>34</sup> Arnold Wolfstahl – wiolonczelista, pedagog. Kształcił się u Ferdinanda Hellmesbergera juniora w wiedeńskim Konserwatorium, pracował jako wiolonczelista w orkiestrze teatralnej Teatru hr. Skarbka we Lwowie, jako nauczyciel gry na wiolonczeli w szeregu lwowskich prywatnych szkółach muzycznych oraz ukraińskim Wyższym Instytucie Muzycznym im. M. Łysenki.

<sup>35</sup> Stanisław Niewiadomski – pedagog, dyrygent, kompozytor, krytyk muzyczny oraz organizator życia muzycznego. Uczył się gry na fortepianie u Matyldy Żłobickiej oraz Karola Mikulego,

i Władysława Wszelaczyńskiego z fortepianu, która kształciła się jako śpiewaczka u Fausty Crespi w Mediolanie, u której w późniejszych latach uczyła się wybitna śpiewaczka ukraińska Salomea Kruszelnicka<sup>36</sup>. Ogólna liczba studentów, którzy studiowali w Instytucie na różnych specjalnościach w pierwszym roku istnienia, wynosiła 200 osób, co dawało podstawy do twierdzenia, że dana uczelnia „jest to prawie kompletne konserwatorium, brakuje tylko kompozycji”<sup>37</sup>.

W 1905 roku nastąpiła zmiana własności Instytutu. Zaczynając od 1905 roku, aż do 1939 roku, gdy Instytut został zlikwidowany przez okupantów sowieckich, Niementowska stała się jego jedyną właścicielką<sup>38</sup>, zaś była współniczka Weleszczukowa odeszła z Instytutu i znalazła zatrudnienie w szkole muzycznej pod dyrekcją Theodora Pollaka. W tymże roku, zgodnie z dekretem Namiestnictwa o nr 12.308 z 13 czerwca 1905 roku, uczelnia zmienia nazwę na Lwowski Instytut Muzyczny oraz swoją siedzibę, przenosząc się do ścisłego centrum miasta, obok Rynku<sup>39</sup>.

Działalność Instytutu w nowej fazie rozwoju wymagała poważnej reorganizacji procesu edukacyjnego. Poszerza się katalog specjalności: kształcono się w zakresie fortepianu, skrzypiec, wiolonczeli, organów oraz śpiewu – żeńskiego i męskiego; wprowadzano zmiany w liczbie dyscyplin specjalistycznych i obowiązkowych – np. dla wokalistów wprowadzono obowiązkowe zajęcia z dykcji i języka włoski, zaś wśród dyscyplin ogólnobowiązkowych znalazły się teoria, harmonia, historia muzyki, śpiew chórny; jako przedmioty opcjonalne wprowadzono kontrapunkt i kompozycję<sup>40</sup>. Wprowadzane są innowacyjne przedmio-

---

Stefana Wittego, Franciszka Słomkowskiego w Konserwatorium Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego, następnie studiował w Konserwatorium Towarzystwa Przyjaciół Muzyki w Wiedniu oraz Królewskim Konserwatorium Muzycznym w Lipsku.

<sup>36</sup> H. Milewska, *Stanisława Korwin-Szymanowska. Śpiewająca siostra*, „Hi•Fi i Muzyka” 2009, nr 9, s. 89; Л.3. Мазепа, Т.Л. Мазепа, *Шлях до музичної Академії у Львові*, t. 1, Львів 2003, s. 121; L.T. Błaszczuk, *Żydzi w kulturze muzycznej ziem polskich w XIX i XX wieku. Słownik biograficzny*, Warszawa 2014, s. 282.

<sup>37</sup> „Kurier Teatralny” 1902, nr 11, 28 IX (11 X), s. 5.

<sup>38</sup> Od 1909 roku Niementowska podzieliła zarząd Instytutu na dwie części: sama pozostała dyrektorem artystycznym Instytutu oraz pedagogiem fortepianu na niższych i średnich stopniach, a administracją zakładu zajmowali się dyrektorzy-administratorzy. Na przykład Stanisław Głowacki był dyrektorem administracyjnym instytutu w 1909 roku. W 1919 roku Instytutem kierował słynny krytyk muzyczny Edmund Walter, od 1921 roku – prof. Lesław Jaworski.

<sup>39</sup> W latach 1905–1910 Lwowski Instytut Muzyczny mieścił się na ulicy Kilińskiego 1 (obecnie: Pawny Beryndy/Павми Беринди), dysponując w tym budynku nawet salą koncertową. Od 1910 roku Instytut działa pod nowym adresem: Rynek 15. W 1919 roku Instytut ponownie zmienił adres – przeniósł się na ulicę Sobieskiego 4, 1 piętro (obecnie: Braci Rohatyńców/Братів Рогатинців).

<sup>40</sup> Lwowski Instytut Muzyczny, Lwów 1905, s. 3–8.

ty nauczania: przykładowo w 1908 roku dzięki Stanisławowi Głowackiemu<sup>41</sup>, który wykładał w Instytucie dyscypliny teoretyczne, po raz pierwszy w szkolnictwie muzycznym Galicji zostały wprowadzone zajęcia z eurytmiki (rytmiki) dla dzieci i dorosłych metodą Émila Jacques-Dalcroze'a (w latach 30. zajęcia te prowadziła Zenobia Kołtyn-Krug [Krużanka])<sup>42</sup>. Zmiany dotknęły również struktury Instytutu – w 1910 roku stworzono tzw. Freblowską<sup>43</sup> szkołę muzyczną<sup>44</sup> dla dzieci od lat 5, opartą na podstawowej formie aktywności dziecięcej – zabawie, poprzez którą dziecko uczy się i poznaje świat, co umożliwia stworzenie niezwykle kreatywnej i inspirującej przestrzeni edukacyjnej (prowadzono zajęcia podobne do współczesnych zajęć muzyczno-estetycznych dla przedszkolaków). Szkoła prowadziła zajęcia metodą francuskiej nauczycielki, pionierki w dziedzinie wychowania przedszkolnego – Marie Pape Carpentier, która wykorzystywała zasady metodyki Fröbela. W 1909 roku w Instytucie otwarto również kursy przygotowawcze uprawniające do zdania państwowego egzaminu muzycznego<sup>45</sup>.

Odnowiona zostaje też kadra nauczycielska – ze starej ekipy pozostaje tylko kilkoro pedagogów. Największą atrakcją w studiach pianistycznych staje się możliwość studiowania u nowo zatrudnionych wykładowców, znakomitych przedstawicieli szkoły Leszetyckiego – Ignacego Friedmana<sup>46</sup> i jego asystentki Natalii Löwenhof. Posiadali niezwykle przywilej, a mianowicie byli upoważnieni do kierowania absolwentów, którzy odnieśli największe sukcesy, w celu poprawy ich umiejętności bezpośrednio do swojego mentora (Leszetyckiego) w Wiedniu, bez długiego okresu szkolenia przygotowawczego z asystentami<sup>47</sup>. Oprócz nich lekcje gry na fortepianie prowadziła również Maria Katarzyna Kelles-Krauzowa, absolwentka warszawskiego Konserwatorium, uczennica wybitnych muzyków – Leszetyckiego, Stojowskiego, Henryka Melcera i Ignacego Friedmana. Wśród nauczycieli fortepianu są też Anna Strusińska, która także

<sup>41</sup> Głowacki prowadził w Instytucie klasy fortepianu, dyscypliny teoretyczne. W 1909 roku objął stanowisko dyrektora administracyjnego Instytutu.

<sup>42</sup> „Muzyka” 1931, R. 8, nr 4–6, s. 238.

<sup>43</sup> Friedrich Wilhelm Froebel – niemiecki pedagog, teoretyk i twórca nowożytnej koncepcji wychowania przedszkolnego.

<sup>44</sup> „Widnokreśl” 1910, z. XII (10 IX), s. 2 okładki.

<sup>45</sup> *Kalendarz Muzyczny Informacyjny na rok 1909*, Warszawa 1909, s. 114.

<sup>46</sup> Ignacy Friedman [właściwie Salomon Izaak Freudmann] – wybitny polski pianista, kompozytor i pedagog żydowskiego pochodzenia. Gdy rozpoczął pracę (ok. 1905–1906) w Instytucie, był w trakcie błyskawicznie rozwijającej się kariery oraz świeżo po studiach kompozytorskich w Lipsku u Hugona Riemanna, wiedeńskich studiach muzykologicznych u Guido Adlera oraz pianistycznych u Leszetyckiego.

<sup>47</sup> *Lwowski Instytut Muzyczny – ul. Kilińskiego L.1. – PROSPEKT. – I. Ogólny zarys szkoły. II. Plan nauki. III. Regulamin szkolny. IV. Opłaty*, Lwów 1905, s. 3–8.

prowadziła specjalny kurs według metody Pape Carpentier, oraz Karolina Niementowska, przybrana córka właścicielki i absolwentka Instytutu, która zdobyła dodatkowe pedagogiczne wykształcenie w Schreiwaldzie oraz doświadczenie w prowadzeniu *Maisterklasse* z fortepianu w Wiedniu. Grę na skrzypcach prowadził m.in. Waclaw Kochański, który uczył się w Petersburgu w klasie Leopolda Auera i w Kijowie u Otakara Ševčíka; zajęcia wokalne – polska śpiewaczka operowa, sopranistka Adelina Paschalis-Souvestre<sup>48</sup>, diva Opery lwowskiej, absolwentka szkoły Adeliny Paschalis i Augusta Souvestre Maria Pawlików-Nowakowska oraz Wanda Proczkowska. Należy podkreślić, że w ciągu całego czasu istnienia tej placówki unikalną cechą personalnej polityki kadrowej był dobór pedagogów ze względu na ich kompetencje nauczycielskie i poziom profesjonalizmu, bez oglądania się na ograniczenia narodowościowe i uprzedzenia etniczne<sup>49</sup>.

Dyrekcja Instytutu również starała się poprzez tworzenie filii rozszerzać geografie swoich wpływów. Od 1910 roku filie Instytutu są obecne w następujących miastach: Lwowie<sup>50</sup>, Drohobyczu, Stanisławowie, Stryju i Tarnopolu<sup>51</sup>, Chodorowie, Równem, Krzemieńcu, Dubnie, Kołomyi, Włodzimierzu Wołyńskim, Inowrocławiu, Grodnie. Stworzenie aktywnie działającej, rozgałęzionej sieci filii, w których przeważnie odbywały się zajęcia z muzyki na niższym poziomie nauczania, dało Instytutowi możliwość finansowej niezależności i rozwoju w okresie największego kryzysu gospodarczego w latach 30. XX wieku.

W 1914 roku, w związku z wybuchem I wojny światowej, Instytut zawiesił swoją działalność, lecz nie na długo, wznowiając ją w 1915 roku.

W pierwszych latach po odzyskaniu przez Polskę niepodległości Instytut przeszedł gruntowną reorganizację oraz modernizację. Rok 1919 to początek nowego, bardzo pomyślnego okresu działalności Instytutu<sup>52</sup>. Między innymi otrzymuje on uznanie zgodności z kategorią uczelni wyższej od Ministerstwa

---

<sup>48</sup> Uczennica Francesco Lampertiego i Giovanni Corsi w Mediolanie, współwłaścicielka prywatnej szkoły śpiewu.

<sup>49</sup> *Czego dokonało i jak pracuje Konserwatorium im. Karola Szymanowskiego we Lwowie*, „Chwila” 1934, nr 5573 (27 IX), s. 7.

<sup>50</sup> Ulica Leona Sapiehy 35, I piętro (obecnie ulica Stepana Bandery/Степана Бандери). W sumie do 1939 roku we Lwowie powstało pięć filii Instytutu, które były zlokalizowane w różnych dzielnicach miasta, m.in. na ulicy Jabłonowskich 6 (obecnie ulica Szota Rustaweli/Шота Руставелі), Listopada 45 (obecnie Konowalca/Коновальця), Grunwaldzkiej 2 na Lewandówce (obecnie Słajwo/Сляво), Kwiatkówce oraz w budynku Towarzystwa Sokół IV przy ulicy Łyczakowskiej 99.

<sup>51</sup> „Przegląd Muzyczny” 1910, nr 15, s. 15.

<sup>52</sup> Otworzono nową filię przy ulicy Sobieskiego 4, I piętro (ulica Braci Rohatyńców/Братів Рогатинців), która aż do 1937 roku była też główną siedzibą Instytutu. W 1937 roku Instytut przeniósł się na ulicę Kopernika 9.

Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego (MWRiOP) oraz prawo do wydawania dyplomów potwierdzającego pełne zawodowe wykształcenie muzyczne uznawane na państwowym poziomie<sup>53</sup>. Status państwowy przewidywał też możliwość udzielania zniżek opłat za czesne dla dzieci urzędników państwowych (do 25%) oraz ulgi za przejazdy koleją, a także regulował sprawy pomocy materialnej dla sierot.

Od 1919 roku kadra dydaktyczna oraz proces dydaktyczny Instytutu były ciągle udoskonalane. Wzbogacono ofertę dydaktyczną o kolejne specjalności – pojawia się altówka i klarnet, listę zaś dyscyplin teoretycznych uzupełniono o takie przedmioty, jak analiza form muzycznych, *solfeggio*, dyktando melodyczne, ćwiczenia zespołowe, kameralne i orkiestrowe. W 1919 roku zajęcia na najwyższych kursach prowadzili wybitni muzycy, wśród których było wielu tzw. profesorów dojeżdżających, co było kolejnym *novum* zaprowadzonym w Instytucie Niementowskiej. Na uczelnię przyjeżdżali specjaliści o wybitnej renomie i autorytecie, aby udzielać konsultacji i porad studentom i nauczycielom, przeprowadzać kontrole okresowe, uczestniczyć w popisach i egzaminach. Wśród wybitnych dojeżdżających pedagogów warto wymienić następujące postacie: Seweryn Eisenberger<sup>54</sup> – uczeń Leszetyckiego i Flory Grzywińskiej, młody pianista-wirtuoz, laureat konkursu pianistycznego w Lublinie Zbigniew Dymek (Dymmek), słynny koncertujący pianista, uczeń Grigoria Chodorkowskiego w Kijowie i Ferruccio Busoni w Wiedniu – Leo Sirota<sup>55</sup>, wybitny skrzypek Robert Perutz<sup>56</sup>, znany pianista i pedagog, uczeń Ignacego Jana Paderewskiego, jeden z inicjatorów Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina w 1927 roku, profesor Konserwatorium w Warszawie Zbigniew Drzewiecki<sup>57</sup>, Włodzimierz Weber (uczeń Viléma Kurza)<sup>58</sup> i inni.

Wprowadzano również nowe specjalności – naukę gry na kontrabasie, instrumentach dętych, otworzono wydział tańca klasycznego. Przedmioty teoretyczne prowadzili: Seweryn Barbag i Wasyl Barwiński – dyrektor Wyższego Instytutu Muzycznego im. M. Łysenki<sup>59</sup>, a począwszy od 1930 roku, kurs teorii muzyki poprowadziła znana już wtedy ze swoich rozpraw naukowych polska muzykolog, absolwentka Konserwatorium Polskiego Towarzystwa Muzycznego we Lwowie i muzykologii na Uniwersytecie Jana Kazimierza we Lwowie, uczennica Adolfa Chybińskiego, Zofia Lissa<sup>60</sup>. Dołączyła do niej w 1932

<sup>53</sup> „Gazeta Muzyczna” 1919, nr 21/22, s. 148.

<sup>54</sup> „Gazeta Muzyczna” 1919, nr 3, s. 24.

<sup>55</sup> „Chwila” 1922, nr 1189 (10 V), s. 4.

<sup>56</sup> „Chwila” 1919, nr 269 (14 X), s. 6.

<sup>57</sup> „Muzyka” 1930, nr 10, s. 630.

<sup>58</sup> „Chwila” 1921, nr 941 (2 IX), s. 7.

<sup>59</sup> „Wiek Nowy” 1927 (2 IX), s. 9; 1927 (28 IX), s. 6.

<sup>60</sup> „Muzyka” 1930, nr 10, s. 630.

roku Stefania Łobaczewska, która na łamach czasopisma „Muzyka” wysoko oceniała inicjatywę Instytutu, szczególnie w zakresie działalności koncertowej.

W 1921 roku przy Instytucie stworzono specjalną klasę dla zajęć operowych („Szkoła Operowa” – analogiczna istniała również przy Konserwatorium Polskiego Towarzystwa Muzycznego), gdzie uczniowie śpiewu operowego mieli okazję doskonalić swoje umiejętności sceniczne – śpiewać w kostiumach, wśród dekoracji, w prawie prawdziwych warunkach teatralnych<sup>61</sup>. „Szkołą Operową” kierowali: Józef Lehrer (dyrygent operowy) i Stanisław Tarnawski (reżyser operowy)<sup>62</sup> oraz wybitny pedagog śpiewu, dyrygent i reżyser Wilhelm Flam-Płomieński, realizując zróżnicowane przedstawienia operowe, m.in. 21 czerwca 1923 roku słynną premierę *Czarodziejskiego fletu* Wolfganga Amadeusza Mozarta – pierwsze wykonanie tej opery w języku polskim. Opera została wystawiona jako przedstawienie szkolne pod muzycznym kierownictwem dyrygenta Teatru Wielkiego we Lwowie, Lehrera, w inscenizacji specjalnie w tym celu sprowadzonego z Berlina reżysera Maksymiliana Morrisa i kilkakrotnie z olbrzymim powodzeniem powtórzona<sup>63</sup>. Natomiast w 1927 roku Instytut stworzył swoim studentom możliwość składania egzaminu kwalifikacyjnego „artyści opery i operetki” akceptowany przez Związek Artystów Scen Polskich (ZASP). Otwarto też „Szkołę Teatralną”, którą kierował znany polski aktor i reżyser teatralny, Franciszek Frączkowski. W 1921 roku utworzono „Seminarium Muzyczne” dla kandydatów na nauczycieli muzyki w szkołach państwowych<sup>64</sup>, zaś od października 1922 roku – cykl wykładów na temat historii muzyki pod tytułem „Wybrane problemy historii muzycznej” dla studentów tegoż Seminarium poprowadził Józef Reiss, „profesor muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego, wybitny historyk muzyki, zaangażowany do Seminaryum Lw. Instytutu Muz.”<sup>65</sup>. Również profesor i Dyrektor Instytutu, Lesław Jaworski wygłosił cykl wykładów pt. „Analiza estetyczna oper i dramatów muzycznych R. Wagnera”<sup>66</sup>. Przy Instytucie nadal działała „Szkoła freblowska”, a Paulina Löblowa prowadziła zajęcia metodą Jacques-Dalcroze.

Chcąc zaktualizować proces dydaktyczno-edukacyjny w swoim Instytucie, a także w celu zapoznania się z innym podejściem do edukacji muzycznej i nowoczesnymi metodami nauczania muzyki udaje się Niementowska w 1923 roku w półtoraroczną podróż do Stanów Zjednoczonych, Szwajcarii, Anglii, Francji.

<sup>61</sup> „Chwila” 1921, nr 941 (2 IX), s. 7.

<sup>62</sup> *Ibidem*.

<sup>63</sup> T. Mazepa, *Lwowskie reminiscencje Andy Kitschman [w:] Musica Galiciana. Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich*, t. 16: *Kobiety w kulturze muzycznej Galicji*, red. G. Oliwa, K. Fink, Rzeszów 2019, s. 103.

<sup>64</sup> „Chwila” 1921, nr 941 (2 IX), s. 7.

<sup>65</sup> „Chwila” 1922, nr 1306 (22 X), s. 5.

<sup>66</sup> „Chwila” 1922, nr 1329 (19 XI), s. 6.

Ryc. 3. Spis pasażerów statku „Aquitania” z 23 grudnia 1923 roku, wśród których figuruje Anna Niementowska (pod numerem 27)<sup>67</sup>

Po powrocie 1924 roku do Lwowa wprowadza ona do procesu edukacyjnego kilka nowatorskich zasad. Na przykład otwiera we wrześniu 1930 roku być może pierwsze we Lwowie i Galicji Wschodniej przedszkole muzyczne, w którym trzy razy w tygodniu w oparciu o nowoczesne metody zapoznane w Europie i Stanach Zjednoczonych odbywały się dwugodzinne lekcje muzyki (czytanie nut ze słuchu, kształcenie słuchu, zabawy muzyczne itp.), które prowadziła zaproszona z Genewy Catherine Favre. Oprócz tego, jak pisała gazeta w 1937 roku, podsumowując działalność uczelni, „półtoraroczny pobyt za granicą zaozwołał nie tylko bogatymi doświadczeniami i obserwacjami, ale także powstaniem dwóch polskich szkół muzycznych, z których jedna, zwana «Leopolis», prowadzona przez córkę pani Niementowskiej prof. Krupską, nadal istnieje w Filadelfii”<sup>68</sup>. We wrześniu 1930 roku Instytut Muzyczny rozpoczął proces reorganizacji wszystkich należących do niego jednostek, aby dostosować je do wymogów reformy oświaty muzycznej w Polsce, która polegała na utworzeniu trój-

<sup>67</sup> *Passenger and Crew Lists of Vessels Arriving at New York, New York, 1897–1957* [w:] National Archives Microfilm Publication T715, roll 3423; Records of the Immigration and Naturalization Service, Record Group 85, <https://blog.myheritage.com/2016/02/introducing-record-detective-ii/> (20.11.2020).

<sup>68</sup> „Dziennik Polski” 1938 nr z 7 XI, s. 6.



stopniowego systemu edukacji muzycznej. W 1931 roku otworzono podstawową Szkołę muzyczną oraz Gimnazjum muzyczne. Prawdopodobnie w tymże 1931 roku przy Gimnazjum muzycznym powstała pierwsza w Polsce orkiestra dziecięca, która występowała publicznie. O koncercie tej orkiestry, który odbył się w 1932 roku pod dyrekcją dr Wahrgaftiga i wykonał pod jego batutą *Symfonię dziecięcą* Josepha Haydna, pisała Łobaczewska w „Muzyce”. Według niej było to sensacyjne wydarzenie nie tylko dla Lwowa, ale i Polski<sup>69</sup>. Prawdopodobnie w tym samym czasie powstała orkiestra symfoniczna składająca się ze studentów uczelni, której poziom był dość wysoki, o czym świadczą programy jego koncertów. Orkiestrami tymi kierowali Jakub Mund, Józef Lehrer, Wahrgaftig i S. Pfeiffer<sup>70</sup>.

22 sierpnia 1931 roku<sup>71</sup>, po wieloletnich wysiłkach Nientowskiej i dyrekcji Lwowskiego Instytutu Muzycznego, uczelnia z odnowioną kadrą nauczycielską, bogatą propozycją edukacyjną i programem nauczania (m.in. otwarto taką specjalność jak dyrygentura), zaktualizowaną strukturą nie tylko zmieniła nazwę, stając się Konserwatorium Muzycznym im. Karola Szymanowskiego, ale i status. Konserwatorium uznano za wyższą uczelnię muzyczną, otrzymała ona takie same uprawnienia jak uczelnia państwowa, jej dyplom był uznawany w całej Polsce, zaś działalność była dofinansowywana ze środków państwowych. Podkreślając wysoką rangę, którą zdobyło Konserwatorium Muzyczne im. K. Szymanowskiego we Lwowie wśród innych wyższych muzycznych uczelni, dziennik „Chwila” tak pisał o jej statusie w 1937 roku:

Lwów posiada [...] szkoły muzyczne zawodowe, a to Konserwatorium Polskiego Towarzystwa Muzycznego, **Lwowskie Konserwatorium Muzyczne im. K. Szymanowskiego** [podkr. – T.M.], Ukraiński Instytut Muzyczny im. Łysenki [...], wszystkie inne szkoły bez względu na nazwę należą do t. zw. szkół przygotowawczych. Konserwatoria muzyczne mają za zadanie; 1) kształcenie we wszystkich działach sztuki muzycznej 2) przygotowanie do zawodu muzyka twórcy, odtwórcy lub nauczyciela, instytuty muzyczne zaś: przygotowanie muzyka odtwórcy, przede wszystkim zaś muzyka orkiestrowego, zespołowego itp., przygotowanie do studiów na wyższym kursie konserwatorium muzycznego. Dodać należy, że świadectwa wydawane przez konserwatoria lub instytuty muzyczne upoważniają uczniów do przechodzenia z jednej szkoły do drugiej bez składania specjalnych egzaminów wstępnych, co jest obowiązkiem przy przechodzeniu z szkoły muzycznej przygotowawczej do konserwatorium lub instytutu muzycznego. Ponadto mają konserwatoria i instytuty muzyczne prawo wydawania świadectw końcowych i dyplomów upoważniających absolwentów do uzyskania koncesji na szkołę muzyczną, do zajmowania stanowiska nauczyciela w jednej ze szkół muzycznych wszystkich trzech kategorii i t. p. Ponadto posiadają pierwsze dwie kategorie szkół a więc konserwatoria i instytuty jeszcze specjalne przywileje jak np. zniżki kolejowe bez ograniczeń, tramwajowe i in.<sup>72</sup>

<sup>69</sup> „Muzyka” 1932, nr 5–6, s. 150.

<sup>70</sup> „Orkiestra” 1933, nr 7, s. 118; „Muzyka” 1935, nr 8–9, s. 117.

<sup>71</sup> *Lwowskie Konserwatorium Muzyczne im. Karola Szymanowskiego*, „Muzyka” 1931, nr 4–6, s. 271.

<sup>72</sup> „Chwila” 1937, nr 955 (5 X), s. 8.

W 1938 roku za swoje zasługi Niementowska została odznaczona Złotym Krzyżem Zasługi przez Prezydenta Rzeczypospolitej. W tymże roku rezygnuje ona z funkcji dyrektora uczelni, przekazując zarząd nad nią Polskiemu Związkowi Muzyków-Pedagogów<sup>73</sup>. Pozostawiła po sobie niezwykłą pamięć jako utalentowana pedagog i metodyk, wszechstronna menedżerka odnosząca imponujące sukcesy organizatorskie, twórczyni niezwyklej prywatnej uczelni wyższej we Lwowie, która dzięki jej wizji i wysiłkom przekształciła się z typowej prywatnej instytucji muzycznej w renomowany i ceniony w środowisku nie tylko lokalnym, ale i europejskim ośrodek edukacyjny. Jej dzieło życia – Instytut Muzyczny/Lwowski Instytut Muzyczny/Konserwatorium Muzyczne im. K. Szymanowskiego – z całym swoim dorobkiem osiągnięć w 1939 roku wraz z dwiema innymi wyższymi uczelniami muzycznymi we Lwowie stanie się fundamentem nowej lwowskiej wyższej uczelni muzycznej – Państwowego Konserwatorium Muzycznego im. M.W. Łysenki (obecnie – Lwowska Narodowa Akademia Muzyczna im. M.W. Łysenki).

## Bibliografia

### Wydawnictwa źródłowe i opracowania

- Błaszczyk L.T., *Żydzi w kulturze muzycznej ziem polskich w XIX i XX wieku. Słownik biograficzny*, Warszawa 2014.
- Chmara-Żaczekiewicz B., *Teodor Leszetycki. Notatki z biografii artysty i pedagoga w świetle stosunków z rodziną, przyjaciółmi i uczniami (część II)*, „Muzyka” 2019, nr 1, s. 46–67.
- Fink K., *Szkolnictwo muzyczne we Lwowie w okresie międzywojennym*, „Молодь і ринок. Щомісячний науково-педагогічний журнал” Drohobycz 2017, nr 4, s. 47–52.
- Kalendarz Muzyczny Informacyjny na rok 1909*, Warszawa 1909.
- Lwowski Instytut Muzyczny – ul. Kilińskiego L. 1. – PROSPEKT. – I. Ogólny zarys szkoły. II. Plan nauki. III. Regulamin szkolny. IV. Opłaty*, Lwów 1905.
- Mazepa T., *Lwowskie reminiscencje Andy Kitschman [w:] Musica Galiciana. Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich*, t. 16: *Kobiety w kulturze muzycznej Galicji*, red. G. Oliwa, K. Fink, Rzeszów 2019, s. 94–105.
- Milewska H., *Stanisława Korwin-Szymanowska. Śpiewająca siostra*, „Hi•Fi i Muzyka” 2009, nr 9, s. 89.
- Мазепа Л., Мазепа Т., *Шлях до музичної Академії у Львові*, t. 1, Львів 2003.

### Prasa

- „Bluszcz” 1907, nr 40.
- „Chwila” 1919, nr 269; 1921, nr 941; 1922, nr 1189, nr 1306, nr 1329; 1934, nr 5573; 1937, nr 955.
- „Dziennik Polski” z 7 IX 1938.
- „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1902, nr 972.

<sup>73</sup> „Dziennik Polski” z 7 XI 1938, s. 6.

- „Gazeta Lwowska” 1901, nr 203.  
„Gazeta Muzyczna” 1919, nr 3, nr 21–22.  
„Kurier Teatralny” 1902, nr 11.  
„Nowości Muzyczne” 1905, nr 10–11.  
„Muzyka” 1930, nr 10; 1931, nr 4–6; 1932, nr 5–6; 1935, nr 8–9.  
„Nowości Ilustrowane” 1905, nr 36.  
„Orkiestra” 1933, nr 7.  
„Діло” z 17 (30) VIII 1902.

### Netografia

*Anna Niementowska*, Narodowe Archiwum Cyfrowe, <https://audiovis.nac.gov.pl/>.

*Akt urodzenia Mieczysława Władysława Niementowskiego*, [https://www.geni.com/photo/view/600000002892639667?album\\_type=photos\\_of\\_me&end=&photo\\_id=6000000020824834947&project\\_id=&start=&tagged\\_profiles=](https://www.geni.com/photo/view/600000002892639667?album_type=photos_of_me&end=&photo_id=6000000020824834947&project_id=&start=&tagged_profiles=).

*Anna Niementowska*, <https://www.myheritage.com/research/collection-1/%D1%81%D0%B5%D0%BC%D0%B5%D0%B9%D0%BD%D1%8B%D0%B5-%D0%B4%D0%B5%D1%80%D0%B5%D0%B2%D1%8C%D1%8F-myheritage?lang=RU&itemId=276996761-1-500153&action=showRecord>.

*Anna Stanisława Niementowska (Boelke) Stanisława (z d. Boelke)*, <https://www.myheritage.pl/research/collection-40000/drzewo-geni-world-family-tree?itemId=45604831&action=showRecord>.

*Bronisława Mecenseffy*, <https://www.geni.com/people/Bronis%C5%82aw-Mecenseffy/6000000002903052180?through=6000000002867242837>.

## FROM THE HISTORY OF HIGHER MUSIC SCHOOL BY ANNA NIEMENTOVSKA IN LVIV

### Abstract

The article is dedicated to the figure of Anna [Stanislava] Nementovska, who was a brilliant personality of her time, a founder and a longtime director of a progressive, innovative, private higher music school in Lviv – Music Institute/Lviv Music Institute [Anna Nementovska]/The Karol Szymanowski Musical Conservatory. This institution carried out various and multidisciplinary activities, had an extensive, well-organized music and educational structure.

The article analyzes the periodization of the Institute, its goals and objectives, presents examples of innovative methodological solutions and educational practices used at the Institute, shows the teachers who worked there. Reconstruction of the main Anna Nementovska's achievements and activities of her school was carried out on the basis of available documentary evidence of the era, announcements, advertisements, information in the press, international information databases.

**Keywords:** Anna Stanisława Nementovska, Music Institute/Lviv Music Institute [Anna Nementovska]/the Karol Szymanowski Music Conservatory, higher music education, music

## Jakym Horak

Lwowska Narodowa Akademia Muzyczna im. Mykoły Łysenki, Ukraina

### **DOKUMENTY I MATERIAŁY TOWARZYSTWA MUZYCZNEGO IM. M. ŁYSENKI ORAZ WYŻSZEGO INSTYTUTU MUZYCZNEGO W ZBIORACH MUZEUM STANISŁAWA LUDKIEWICZA WE LWOWIE**

W historii Towarzystwa Muzycznego im. M. Łysenki oraz Wyższego Muzycznego Instytutu we Lwowie Stanisław Ludkiewicz zajmuje istotne miejsce: był on jednym z jego założycieli, pracował tu jako pedagog, wykazał się zdolnościami dobrego administratora i logistyka (był dyrektorem Instytutu w latach 1910–1914, na przestrzeni lat 1913–1938 przyczynił się do otwarcia dwunastu filii Towarzystwa Muzycznego), był ich inspektorem (1926–1939), przyłożył się do działalności wydawniczej i koncertowej Towarzystwa. Reasumując, odegrał ważną rolę we wszystkich sferach działalności tej instytucji. Stąd też w domowym archiwum kompozytora zachował się dość bogaty zbiór różnorodnych dokumentów Towarzystwa Muzycznego im. M. Łysenki oraz Wyższego Instytutu Muzycznego: dokumenty archiwalne (rękopisy, maszynopisy, dokumenty drukowane), zdjęcia, afisze i programy koncertowe, notatki zaliczeniowe, sprawozdania inspektora, korespondencja itd. I choć posiadają one większą lub mniejszą wagę, podanie dokładnej charakterystyki każdego z nich jest niemożliwe, tym bardziej że część z nich znana jest z różnych publikacji i nie wymaga dokładnej analizy (poszczególne zdjęcia, programy koncertowe). Dlatego charakteryzując jak najszerszy zbiór dokumentów, skupię się na tych, które stanowią szczególną wagę dla badaczy i nie są powszechnie znane. Znaczny zbiór fotografii stanowią zdjęcia przedstawicieli Towarzystwa Muzycznego (Iwana Hrynewieckiego), jego dyrektorów (Anatola Wachnianyna, Wasyla Barwińskiego), wykładowców (Osypa Moskwyczewa, Wołodymyry Bożejko), kierowników filii (Osypa Zaleskiego, Olgi Cipanowskiej) oraz uczniów Instytutu (Darii Hordynskiej, Olgi Suszko, Myroslawy Hanczeriuk), a także pochodzące z różnych uroczystości, m.in. są to zdjęcia grupowe pedagogów i słuchaczy kursów dyrygenckich, zjazdów dyrektorów filii, Ludkiewicza w towarzystwie nauczycieli i uczniów filii w Przemyślu, Jaworowie, Czortkowie. Szczególne zainteresowanie wywołują zdjęcia niedatowane, które wymagają dokładnego zbadania czasu, miejsca, okoliczności towarzyszących ich wykonaniu, ponieważ

często wśród uchwyconych na nich postaci współczesny badacz może rozpoznać trzy, cztery osoby.

Zwróćmy uwagę na dwa takie zdjęcia. Na jednym z nich (8,8 x 13,3 cm) w pomieszczeniu Instytutu, z prawej strony donicy z wysokim krzewem, uchwycona jest grupa jedenaściorga osób stojących w dwóch rzędach. Z przodu siedzą cztery osoby, z tyłu stoi siedem. W pierwszym rzędzie druga postać z prawej to Barwiński, ostatni z prawej – Wasyl Wytwicki. W drugim rzędzie druga osoba z prawej – Borys Kudryk. Na innym zdjęciu (9,8 x 14,9 cm) na tle malowideł ściennych i zamkniętych drzwi sali Instytutu przedstawiona jest grupa ludzi – mężczyzn i kobiet. Ustawieni są oni w czterech rzędach: pierwszy rząd siedzi na podłodze, drugi – na krzesłach, trzeci i czwarty – stoi. W każdym rzędzie osoby przyglądają się sobie. W drugim rzędzie, patrząc od lewej strony, rozpoznajemy: Ludkiewicza (drugi), Barwińskiego (czwarty), za Barwińskim w trzecim rzędzie stoi Hrynewiecki.

Jedynie nieznaczna część fotografii zawiera odręczne podpisy na tylnej stronie. Trudno zidentyfikować autora podpisu, choć czasem jest to możliwe (np. kilka zdjęć podpisanych jest ręką Hrynewieckiego). Przykładowo zdjęcie grona pedagogicznego drohobyckiej filii z lat 1928–1929 (14,5 x 10,3 cm), naklejone na karton (25,7 x 17,1 cm), przedstawia następujące osoby, patrząc od lewej: Iryna Kuźmowicz, Sofia Hawryszczuk (obydwie stoją z tyłu), natomiast w pierwszym rzędzie siedzą: Seweryn Saprun (przy stole), Natalia Kunicka, Natalia Kulicka. Na odwrocie zdjęcia dedykacja czarnym atramentem: „Wielce szanownemu i drogiemu Swojemu Wizytatorowi – wdzięczne grono naucz[ycielskie] Instytutu Muzycznego im. Łysenki w Drohobyczu. Grono nauczycielskie r[oku] szk[olnego] 192/9” / „Високоповажаному і Дорогому Своїому Візитаторові вдячний учит[ельський] збір Музичного Інституту ім. Лисенка в Дрогобичі. Учит[ельський] Збір з шк[ільного] р[оку] 1928/9” – i dalej podpisy wszystkich przedstawionych na zdjęciu. Inne zdjęcie (8,7 x 13,6 cm) prezentuje Ludkiewicza wśród nauczycieli i dzieci eksponowanej klasy w Czortkowie. Nieznany podpis na oryginale głosi: „Czortków 6/VI/1935. Od lewej siedzą: Czelowska Leontyna, Czułowska Jarosława. Stoją: Loś Lidia, Łuszczyńska Lidia, Panas Łesia, Łozowa Maria, Steć Iryna” / „Чортків 6 / VI / 1935. З ліва на право сидять: Человська Леонтиня, Чуловська Ярослава. Стоять: Лось Лідія, Лушпанська Лідія, Панас Леся, Лозова Марія, Стець Ірина”.

Zbiór muzealny dokumentów, uwzględniając ich charakter i treść, można podzielić na kilka grup.

Pierwsza grupa to dokumenty i przedmioty Towarzystwa Muzycznego im. M. Łysenki oraz Wyższego Instytutu Muzycznego. Przede wszystkim jest to litografia rękopisu „Projekt statutu Ukraińsko-Ruskiego Związku Miłośników

Muzyki” / „Проект статута Українсько-руського Союзу любителів музики” ułożonego przez Wołodymyra Sadowskiego z poprawkami Ludkiewicza<sup>1</sup>. Jest to jedna z dwóch istniejących odrębnie pisanych wersji dokumentu tworzonego z okazji przygotowania do Zjazdu Muzyków Ukraińskich w 1899 roku<sup>2</sup>. Podczas zjazdu miał być powołany do życia wspomniany „Związek” mający na celu zjednoczenie wszystkich istniejących wówczas w Galicji ukraińskich towarzystw muzycznych w jedną organizację. Pomimo tego, że zjazd nie odbył się i „Związku” nie utworzono, to jednak była to pierwsza w historii ukraińskiej muzyki w Galicji próba stworzenia takiej organizacji, która powstała później jako „Związek Towarzystw Śpiewaczych i Muzycznych” / „Союз співацьких і музичних товариств”. Wrócono do tego dokumentu w 1904 roku po tym, jak na pierwszym ogólnym zjeździe Związku Towarzystw Śpiewaczych i Muzycznych z inicjatywy Sadowskiego została złożona propozycja zakończenia prac nad statutem<sup>3</sup>. Jest to rękopis pisany czarnym atramentem na podwójnych kartkach (34 x 21 cm), datowany przez Sadowskiego „Przemyśl, 23/6 1904 r.” / „Перемишль, 23/6 1904 p.”. Stan poszczególnych kartek jest zły, są podarte i pogniecione, na wpół zgięte. Tekst jest pisany systemem arkuszowym (z jednej strony kartki), przy czym mieści się z prawej strony centralnego zgięcia, a lewa strona pozostaje pusta. Znajdują się na niej poszczególne uwagi i repliki Ludkiewicza pisane ołówkiem. Uwagi te mają różnorodny charakter, są to znaki zapytania, wykrzykniki, stylistyczne dodatki, repliki humorystyczne.

Do tej samej grupy zalicza się puste blankiety dyplomów<sup>4</sup>, coroczne świadectwa dojrzałości uczniów Instytutu<sup>5</sup>, a także drukowane początkowe wersje broszur „Szkolnego Statutu Wyższego Instytutu Muzycznego” / „Шкільний устав Висшого музичного Інститута” 1903<sup>6</sup> oraz „Statutu towarzystwa Związku Towarzystw Śpiewaczych i Muzycznych” / „Устав товариства «Союз співацьких і музичних товариств»” wydanego we Lwowie w 1903<sup>7</sup> roku, „Szkolny indeks elewa” / „Шкільний індекс елева”<sup>8</sup>, „Szkolny regulamin

<sup>1</sup> Zbiory Lwowskiego Memorialnego Muzeum Stanisława Ludkiewicza [dalej: LMMSL] / Львівський меморіальний музей Станіслава Людкевича, nr inwentarzowy 3101.

<sup>2</sup> O przygotowaniach do zjazdu i jego roli: Я. Горак, *З'їзд українських музик 1899 року: до історії незреалізованої події*, „Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка” [Тернопіль] 2012, Серія: *Мистецтвознавство*, nr 2, s. 9–17.

<sup>3</sup> *Книга протоколів Музичного товариства імені Миколи Лисенка*, упоряд. Я. Горак, Тернопіль 2014, s. 74.

<sup>4</sup> LMMSL, nr inwentarzowy 3179.

<sup>5</sup> LMMSL, nr inwentarzowy 3180, 3181.

<sup>6</sup> LMMSL, nr inwentarzowy 3144.

<sup>7</sup> LMMSL, nr inwentarzowy 3145.

<sup>8</sup> LMMSL, nr inwentarzowy 3111.

Wyższego Instytutu Muzycznego Towarzystwa im. Łysenki” / „Шкільний регулямін Висшого Музичного Інститута Товариства ім. Лисенка” (1908)<sup>9</sup>, drukowana odezwa „P. T.!” / „П. Т.!” dotycząca utworzenia wydawnictwa muzycznego przy Towarzystwie Muzycznym im. Łysenki (datowana: Lwów, 20 kwietnia 1921 roku), pisany ołówkiem autograf Ludkiewicza „Regulaminu Artystycznego Dyrektora Towarzystwa Muzycznego im. Łysenki, Inspektora instytutów muzycznych” / „Регулямін Артистичного Директора Товариства Музичного ім. Лисенка Інспектора музичних інститутів” (ok. 1929–1930)<sup>10</sup>, „Regulamin Związku Chórów Ukraińskich” / „Правильник Союзу Українських Хорів” (1929)<sup>11</sup>.

W muzeum są przechowywane dwie pieczętki Wyższego Instytutu Muzycznego – z ukraińskim i polskim tekstami. Pieczętka z tekstem ukraińskim (ok. 6,5–7,0 cm wysokości) – okrągła (o średnicy ok. 4 cm), z płaskim uchwytem w kształcie gruszki mocowanym za pomocą nóżki. Tekst pieczętki umieszczony dookoła obwodu małymi literami („Wyższy Instytut Muzyczny im. M. Łysenki” / „Вищий музичний інститут ім. М. Лисенка”) i po przekątnej w centrum większymi literami („we Lwowie” / „у Львові”). Polskojęzyczna wersja też ma okrągłą formę, identyczną co do rozmiaru, jedynie trochę wyższą (ok. 8 cm), również z płaskim uchwytem w kształcie gruszki na nóżce. Tekst w języku polskim umiejscowiony na pieczętce identycznie jak w wersji ukraińskiej.

Maszynopis „Filie Instytutu” w wersji ukraińskiej (jeden egzemplarz) i dwie kopie w wersji polskiej, tekst identyczny<sup>12</sup> to projekt Statutu traktujący o statusie filii odnośnie do centrali, opracowany przez Ludkiewicza i zatwierdzony później przez polskie władze. Oryginał maszynopisu nie posiada daty, ale powstał w 1931 roku<sup>13</sup>. Dokument wyznacza dwa rodzaje filii: samowystarczalne szkoły kierowane przez dyrektora, z nauką pełnego spektrum przedmiotów podstawowych, oraz klasy eksponowane – szkoły bez kierownictwa, z nauką zaledwie pewnej ilości przedmiotów, podporządkowane władzom centralnym. Przewiduje się jednakowy program nauczania w centrali i szkołach filialnych, dokument ustala proces przeprowadzania zaliczeń, kolokwii i formę zależności filii od władz centralnych. Koncepcje takiej dyferencjacji na podstawie zatwierdzonego już projektu Ludkiewicz powtórzy

<sup>9</sup> LMMSL, nr inwentarzowy 3115.

<sup>10</sup> LMMSL, nr inwentarzowy 3093.

<sup>11</sup> LMMSL, nr inwentarzowy 3094.

<sup>12</sup> LMMSL, nr inwentarzowy 3095.

<sup>13</sup> Potwierdzeniem tego jest zachowany w domowym archiwum Ludkiewicza, napisany po polsku list dyrekcji Instytutu do Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego w Warszawie z 1 maja 1931 roku, w którym mówi się o przesłaniu łącznie z listem „projektu Statutu szkół filialnych Instytutu Muzycznego im. Łysenki w stosunku do Centrali we Lwowie”.

z czasem w artykule *Z naszego muzyczno-szkolnego podwórka (Filiu Wyższego Instytutu Muzycznego im. M. Łysenki)*<sup>14</sup>.

Wyjątkową wartość dokumentalną stanowi katalog archiwum Towarzystwa Muzycznego im. Łysenki. Księga ewidencyjna (23 x 16cm) w twardej czarnej oprawie, powleczona skórą z szaro-zielonym jasnym rantem i podobnymi zaokrąglonymi kantami z góry i z dołu, identycznie na okładce przedniej i tylnej. Na stronie tytułowej czarnym atramentem odręcznie napisany jest tytuł drukowanymi i pisanymi literami: „Katalog Archiwum Towarzystwa Muzycznego im. Łysenki” / „Каталог Архіву Музичн. Т-ва ім. Лисенка”<sup>15</sup>. Niżej, mniej więcej pośrodku, podpis autora zwykłym ołówkiem lub popielatą pastelą „Dr Borys Kudryk” / „Др. Борис Кудрик”. Być może muzykolog podał opis w związku z pisaniem pracy doktorskiej (obronił ją w 1932 roku), a później pracował na stanowisku bibliotekarza towarzystwa.

Katalog archiwum nie jest datowany przez opracowującego, ale nazwy poszczególnych rubryk katalogu: („Muzykalia nabyte od stycznia 1933”, „Spuścizna autografów Wiktora Matiuka, przywieziona z Huty Zielonej koło Rawy Ruskiej (jesienią 1937 roku) do archiwum T[owarzystwa] Muz[ycznego] im. Łysenki we Lwowie” / „Музикалії набуті від січня 1933”, „Автографічна спадщина Віктора Матюка, перевезена з Гути Зеленої ad Рава Руська (під осінь 1937 року) до Архіву Муз[ичного]Т[оварист]ва ім. Лисенка у Львові”) świadczą o tym, że powstawał on w latach 30. XX wieku. Był wykorzystywany w ówczesnych pracach naukowych muzykologów: powołuje się na niego Kudryk w bibliografii utworów Mychajła Werbyckiego i Iwana Ławriwskiego w tekście swej pracy doktorskiej *Dzieje ukraińskiej muzyki w Galicji w latach 1829–1873*<sup>16</sup>. Na opisane w katalogu autografy i wydania utworów Werbyckiego i Ławriwskiego, które zachowały się w archiwum Towarzystwa, powołuje się również Zynowij Łyśko w bibliograficznych rozdziałach pracy *Pionierzy sztuki muzycznej w Galicji* napisanej w 1934 roku<sup>17</sup>. Przypuszcza się, że katalog opisuje jedynie część zbiorów archiwalnych. Znaczna część rękopisów opisa-

<sup>14</sup> С. Людкевич, *З нашої музично-шкільної ділянки (Філії Вищого Музичного Інституту ім. Лисенка)* [w:] *idem, Дослідження, статті, рецензії, виступи*, епоряд. З. Штундер, Львів 2000, s. 291.

<sup>15</sup> Dokładna informacja na temat katalogu, pełny jego tekst mieści się w publikacji: Я. Горак, *Документ до історії архіву Музичного Товариства ім. М. Лисенка у Львові*, „Українська музика” Щоквартальник ЛНМА ім. М. Лисенка [Львів] 2018, nr 3(29), s. 128–145.

<sup>16</sup> Zob. współczesna reedycja pracy doktorskiej: Б. Кудрик, *Історія української музики в Галичині в роках 1829–1873*, підготовка до друку та вступна стаття Ю. Ясіновського та В. Пилиповича, Перемишль 2001, s. 41–46, 88–91.

<sup>17</sup> Zob. współczesna reedycja pracy: З. Лисько, *Піонери музичного мистецтва в Галичині*, опрацювання рукопису, упорядкування, вст. стаття В. Сивохіпа, Львів–Нью-Йорк 1994, s. 86–95, 121–125.



nych w katalogu Kudryka obecnie jest przechowywana w zbiorach Lwowskiej Narodowej Akademii Muzycznej ім. М. Лысенки (zbiór 163) oraz w dziale rękopisów Lwowskiej Narodowej Naukowej Biblioteki ім. W. Stefanyka.

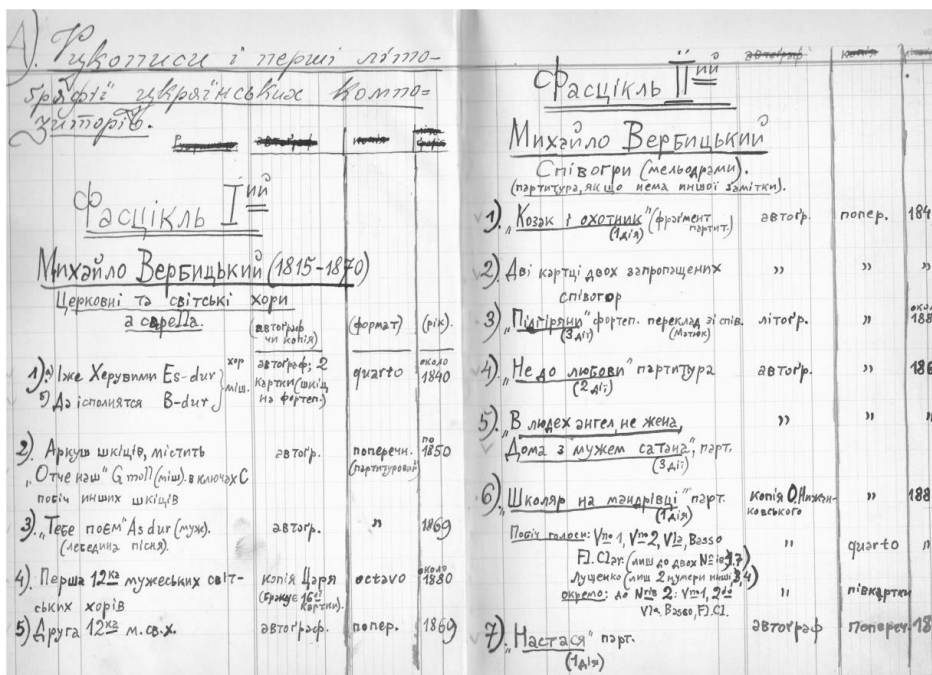


Рис. 1. Strona z „Katalogu Archiwum Towarzystwa Muzycznego ім. М. Лысенки”, oprac. Borys Kudryk, LMMSL, nr inwentarzowy 3096

Druga grupa to materiały tzw. Zbioru orkiestrowego („Оркестральний фонд”), które opisują poczynania Ludkiewicza w sprawie utworzenia w latach 1920–1921 przy Towarzystwie ім. М. Лысенки оркестры симфонической. Tu zebrano kilka egzemplarzy odezwy podpisanej przez Kyryła Studynskiego, Stepana Fedaka, Josyfa Drymałyka i Ludkiewicza z apelem o przeprowadzenie zbiórki pieniężnej na rzecz utworzenia оркестры симфонической<sup>18</sup>. Wydrukowana odezwa na osobnych kartkach bez podanej daty była rozpowszechniana jako agitacja czy reklama.

Zeszyt pt. Zbiór orkiestrowy<sup>19</sup> (Оркестральний фонд) w linie (20,2 x 17,1 cm) posiada wykonaną ręcznie okładkę. Każda strona ma zaznaczone podwójną niebieską linią osobne pola. Na okładce widnieje pisany czarnym atramentem

<sup>18</sup> LMMSL, nr inwentarzowy 3121.

<sup>19</sup> LMMSL, nr inwentarzowy 3168.

tytuł: „Lista ofiar na fundusz orkiestrowy we Lwowie” / „Ліста жертв на орхестральний фонд у Львові”. Pod i nad tytułem – owalna czerwona pieczęć Wyższego Instytutu Muzycznego we Lwowie. Zeszyt liczy 56 kartek, z których większość jest pusta. Notatki podzielone są na rubryki: „Jednorazowe ofiary. I – Instytucje i towarzystwa”, „Jednorazowe ofiary. II. Osoby”, „Miesięczne deklaracje”, „III. Dochód z koncertów” oraz „Inne ofiary” / „Одноразові жертви. I – Інституції і Товариства”, „Одноразові жертви. II. Особи”, „Місячні декларації”, „III. Дохід з концертів”, „3 других жертв”. Nazwy poszczególnych rozdziałów wskazują na źródła finansowania – osoby fizyczne wnoszące jednorazowe datki lub wpłacające co miesiąc pewną sumę, lub za pośrednictwem listów, instytucje, dochody z koncertów itd.

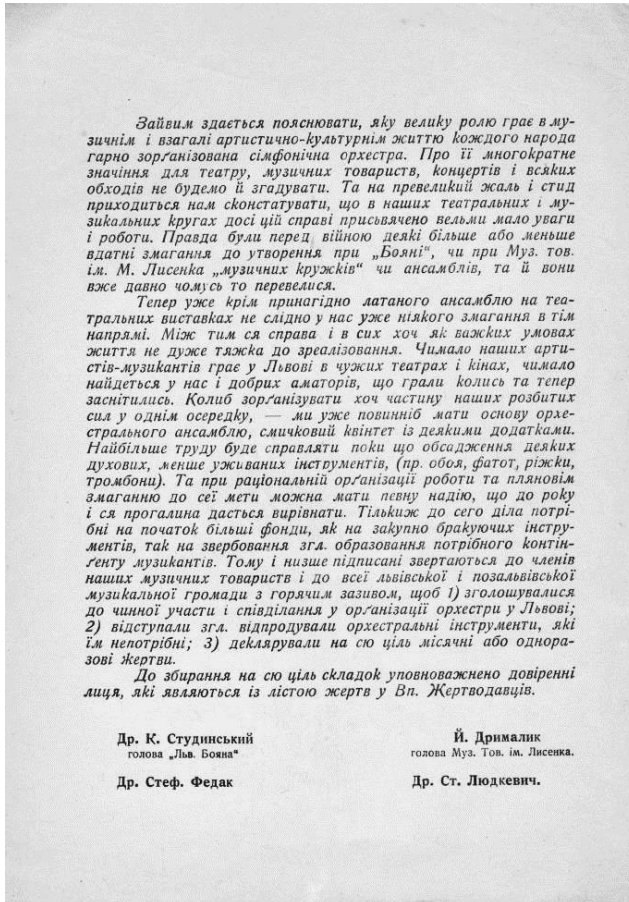


Рис. 2. Оdezwa w sprawie utworzenia orkiestry symfonicznej przy Towarzystwie Muzycznym M. Łysenki, LMMSL, nr inwentarzowy 3123

Informacja na temat zebranych kosztów z lat 1920–1921 odnotowana w ewidencji rozrachunkowej była rozpowszechniana na osobnych, powielanych z rękopisu kartkach. Na jednej stronie kartki pod tytułem „1920/21. Sprawozdanie z dochodów i wydatków funduszu orkiestrowego przy Tow[arzystwie] im. M. Łysenki” / „1920/21. Звіт доходів і розходів оркестрального фонду при тов[аристві] ім. М. Лисенка” w formie tabeli, na odwrocie – podziękowanie ofiarodawcom i podpis: „Lwów, 10 lipca 1921 r. J. Drymałyk, dr St. Ludkiewicz” / „Львів 10 липня 1921 р. Й. Дрималик, др. Ст. Людкевич”.

Do tych materiałów zaliczamy również księgę pokwitowań ofiar pieniężnych na fundusz orkiestrowy<sup>20</sup>. Posiada ona twarde kartonowe okładki brązowego koloru z bordowym kantem. Okładki noszą ślady centralnego połowicznego zgięcia. Każda strona jest ponumerowana od 1 do 100 i podstemplowana różową owalną pieczęcią Instytutu. Połowa strony była odrywana i służyła jako pokwitowanie dla ofiarodawcy, a na drugiej połowce, która zostawała w księdze, podane są informacje sporządzone ręką Ludkiewicza, dotyczące osoby ofiarodawcy i wielkości sumy oraz data (głównie grudzień 1920 roku – styczeń 1923 roku) i podpis. Na 57 stronach z oderwanymi pokwitowaniami pojawiają się nazwiska darczyńców: Kostecki, ojciec Czechowicz, Bronisław Owczarski, Anto[i]n Rudnicki, Jarosław Witoszyński, towarzystwa „Narodna Torhowla” / „Народна Торговля” i „Dniester” / „Дністер”.

W trzeciej grupie, która mieści programy kursów i materiały metodyczne pedagogów, możemy wyróżnić programy nauki gry na skrzypcach i wiolonczeli dla wyższych kursów Wyższego Instytutu Muzycznego opracowane przez Osypa Moskwyczewa<sup>21</sup>, naukę gry na skrzypcach w Instytucie ułożoną przez Jewhena Perfeckiego<sup>22</sup>, a także programy nauki kontrapunktu i formy muzycznej autorstwa Nestora Niżankowskiego<sup>23</sup>. Wszystkie programy z autografami wykładawców.

Do takich pomocy naukowych należy też podręcznik gry na skrzypcach pedagoga drohobyckiej filii Instytutu Stepana (Stefana) Ogrodnika. Księga w twardej kartonowej oprawie (29 x 21cm) o odcieniach popielatym, zielonym, czarnym, pomarańczowym i czarnym rantem. Druk jasnofioletowy na jasnym czystym papierze, litograficzna technika. Tytuł brzmi: *S. Ogrodnik. Podręcznik*

<sup>20</sup> LMMSL, nr inwentarzowy 3132.

<sup>21</sup> LMMSL, nr inwentarzowy 3167.

<sup>22</sup> LMMSL, nr inwentarzowy 3166.

<sup>23</sup> LMMSL, nr inwentarzowy 3100. Teksty tych programów były opublikowane w całości jako dodatek do publikacji: Я. Горак, *Історія викладання музично-теоретичних дисциплін у Вищому музичному інституті у Львові (1903–1939)*, „Українська музика” Щоквартальник ЛНМА ім. М. Лисенка [Львів] 2018, nr 1(27), s. 27–39.

*metodyczny nauki gry na skrzypcach. Część I. Nauka zasad podstawowych dla ucznia. Dla racjonalnego korzystania z materiału dołączone są w osobnym zeszyście uwagi i wyjaśnienia przeznaczone wyłącznie dla nauczyciela / С. Огороднік. Методичний підручник науки гри на скрипці. Частина I. Наука основних уставок (матеріал для ученика). Для доцільності користування матеріалом існують пояснення і уваги зібрані в окремім зшитку призначенім виключно для вчителя*<sup>24</sup>. Drukowany tekst księgi ułożony jest systemem arkuszowym (tekst widnieje jedynie na frontowej stronie). Arkusze są numerowane u góry od środka i jest ich 22 sztuk. Wyjaśnienia i uwagi, o których mowa na stronie tytułowej, są osobnym dołączonym dodatkiem w postaci 8 stron (33,5 x 29,9 cm) maszynopisu z czarnym tytułem „Wyjaśnienia” / „Пояснення”<sup>25</sup>.

Zinowia Sztunder, charakteryzując działalność Ludkiewicza w drugiej połowie lat 20. XX wieku, zaznacza, że Ludkiewicz „zaczął prace nad podręcznikiem *Wykład o nauce harmonii* oraz badań *Podstawy estetyki muzycznej*. Dwie ostatnie prace w formie rękopisów zostały niedokończone”<sup>26</sup>. Prace te były prowadzone w latach 30. Badaczka nie podaje, jaki los spotkał te rękopisy i czy się zachowały, choć posiadają wielką wagę jako podstawa teoretyczno-muzycznych podręczników tego czasu. W domowym archiwum kompozytora zachowało się w bardzo złym stanie pięć brulionów tego podręcznika<sup>27</sup>. Pisane są one zwykłym ołówkiem i ze względu na upływ czasu tekst jest miejscami kompletnie nieczytelny. Materiał dydaktyczny o różnym stopniu dokładności obejmuje cały kurs harmonii i jest bogato ilustrowany nutami. Całość pracy świadczy o tym, że kompozytor był bardzo bliski napisania podręcznika o harmonii, jednak zapewne brak czasu nie pozwolił mu sfinalizować tego przedsięwzięcia.

Czwarta grupa materiałów to dokumenty inspektoratu, niektóre dokumenty kierowniczych oddziałów filii oraz wyniki egzaminów przeprowadzonych w filiach. Pośród materiałów inspektoratu podstawowe znaczenie ma „Korespondencyjna księga Inspektoratu” / „Кореспонденційна книга Інспекторату”<sup>28</sup> prowadzona przez Ludkiewicza w latach 1933–1934. Jest ona zeszytem w kratkę (19,5 x 15,6 cm) w twardej kartonowej okładce w odcieniu beżowo-czarnym, z czarnym uszkodzonym grzbietem posiadającym na wyklejce tytuł napisany przez inspektora czarnym atramentem: „Korespondencyjna księga

<sup>24</sup> LMMSL, nr inwentarzowy 3105.

<sup>25</sup> LMMSL, nr inwentarzowy 3104.

<sup>26</sup> З. Штундер, *Станіслав Людкевич. Життя і творчість*, t. 1: 1879–1939, Львів 2005, s. 333, 343.

<sup>27</sup> LMMSL, nr inwentarzowy 3160, 3161, 3162, 3163, 3164.

<sup>28</sup> LMMSL, nr inwentarzowy 3159.

Inspektoratu”. Większość stron księgi pozostała pusta, jednak sześć początkowych posiada pięć starannie narysowanych podziałek: „L” (liczba, numer porządkowy), „data”, „podmiot (adresat)”, „przedmiot”, „treść”, „uwagi” (uwagi na temat pracy, na jakie listy przyszła odpowiedź itd.). Notatki zrobione są na przemian czarnym atramentem i zwykłym chemicznym ołówkiem. Sądząc po datach, księga rejestruje korespondencję od wiosny do jesieni 1933 roku (pierwszy wpis – 2/03/1933, ostatni – 20/11/1933). Dwa ostatnie wpisy dotyczą roku szkolnego 1934–1935 i są datowane na 29 sierpnia i 16 września 1934 roku.

Rękopis pt. „Rachunki filii” / „Рахунки філій”<sup>29</sup>, prowadzony przez Ludkiewicza, to zeszyt w linie (23,3 x 15,3 cm) w twardej brązowo-czarnej oprawie o czarnym grzbiecie i rantach. Na okładce tytuł wypisany odręcznie przez inspektora czarnym atramentem „Rachunki filii”<sup>30</sup>. Wiadomo, że przez dłuższy czas inspektor jeździł po filiach z wizytacją, pełniąc swe obowiązki społecznie i opierając się na wielkim entuzjazmie. Kwestia wynagrodzenia inspektora została poruszona po raz pierwszy na posiedzeniu lwowskiego wydziału 19 listopada 1930 roku, kiedy podjęto decyzję: „wydzielać na ten cel 2% brutto ze szkolnych dochodów, którą to kwotę po konsultacjach z filiami można ewentualnie zwiększyć”. Otóż tymczasowo finansowaniem inspektoratu zajął się lwowski wydział, wydzielając na ten cel 2% ogólnego dochodu Instytutu. Jednak kosztów brakowało i już pod koniec bieżącego roku szkolnego, 18 maja 1931 roku, na posiedzeniu zdecydowano, że wyjazdy służbowe inspektora mają finansować filie. W praktyce jednak filie nie radziły sobie finansowo i stale były zadłużone. Dlatego co roku wybuchały konflikty między wydziałem centrali a Ludkiewiczem, który domagał się wynagrodzenia za swą pracę na różne sposoby.

W taki właśnie sposób Ludkiewicz prowadził ewidencję wypłaconych mu kosztów. Większość stron księgi jest pusta, jedynie pierwszych kilka stron traktuje o poszczególnych filiach – Stryj, Przemyśl, Drohobycz, Kołomyja, Stanisławów, Tarnopol, Jaworów. Strony dotyczące Złoczowa i Borysławia były częściowo zapisane, ale później wytarte przez Ludkiewicza (pozostały ewidentne ślady pisma). Chronologicznie rozliczenia zapisane w księdze obejmują lata 1930–1937, a dla niektórych filii nawet do 1939 roku. Wszystkie notatki sporządzone zostały zwykłym chemicznym ołówkiem. Schemat dla poszczególnych filii składał się z pięciu rubryk i wyglądał następująco: w pierwszej zaznaczano rok szkolny, drugiej – „brutto” (ogólną sumę pieniędzy), trzeciej – 2% wydzielone dla inspektoratu, czwartej – wypłaconą sumę pieniędzy, piątej – „dług”.

<sup>29</sup> LMMSL, nr inwentarzowy 3119.

<sup>30</sup> LMMSL, nr inwentarzowy 3119.

I				
Філії				
Рік	Бюджет	2%	Виплачено	Дох.
1930/31	23.818 <sup>50</sup>	476 <sup>37</sup>	344 <sup>40</sup>	
1931/32	30.016 <sup>60</sup>	600 <sup>30</sup>	279 <sup>65</sup>	
Ліценсія			202 <sup>72</sup>	
1932/33	26.388	527 <sup>76</sup>	372	
1933/34	9.115 <sup>50</sup>	182 <sup>31</sup>	1604 <sup>42</sup>	1198 <sup>67</sup> 405 <sup>76</sup>
30/IV - 157 <sup>24</sup> 1/34 - 5 <sup>5</sup>			172	
7/II - 40 <sup>27</sup> 1/II - 20 <sup>20</sup>			95	
Самборі			100	221 <sup>02</sup>
1934/35	5505 <sup>25</sup>	110 <sup>10</sup>		
1/II - 47 <sup>24</sup> 1/II - 15 <sup>40</sup> 10/II			111 <sup>85</sup>	
-48 <sup>21</sup>				
2a II i V.	1465	29 <sup>30</sup>	29 <sup>30</sup>	
11/II 35			70	140 <sup>88</sup>
1935/36				
7/II (2a IX i X)	538 <sup>30</sup>	26 <sup>74</sup>	25 <sup>74</sup>	
3a II 1935	754 <sup>52</sup>	10 <sup>30</sup>	42 <sup>00</sup>	
3a XI - XII	545 <sup>85</sup>	31 <sup>16</sup>		
	1857 <sup>09</sup>	208 <sup>22</sup>	279 <sup>77</sup>	

Рис. 3. Строна автографу Станіслава Лудкiewicza з книги „Rachunki filii”, LMMSL, nr inwentarzowy 3119

Zbiory muzeum mieszczą dokumenty kierowniczych wydziałów filii – różnego rodzaju sprawozdania z prowadzonej działalności, odpisy protokołów posiedzeń filii: maszynopis „Sprawozdanie Władz Filii Wyższego Instytutu Muzycznego im. M. Łysenki w Jaworowie za rok 1930/31” / „Звіт Управи Філії Вищого Музичного Інституту ім. М. Лисенка в Яворові за рік 1930/31”<sup>31</sup>, „Sprawozdanie z działalności towarzystwa za rok 1924–25” / „Звіт з діяльності Товариства за рік 1924/25”<sup>32</sup> oraz list otwarty „Do Szanownego Głównego Wydziału ...” / „До Хвального Головного Виділу...”<sup>33</sup> pisane

<sup>31</sup> LMMSL, nr inwentarzowy 3086.

<sup>32</sup> LMMSL, nr inwentarzowy 3090.

<sup>33</sup> LMMSL, nr inwentarzowy 3091.

przez kierownika stryjskiej filii, Wołodymyra Kotowycza. Szczególnie warto zwrócić uwagę na pracę Kotowycza pt. *Zarys rozwoju szkoły muzycznej w Stryju / Начерк розвою музичної школи в Стрию*<sup>34</sup> napisaną orientacyjnie w połowie lat 20. XX wieku, która opisuje losy stryjskiej filii w czasie I wojny światowej i na początku okresu międzywojennego.

Oryginał odpisu protokołu posiedzenia wydziału drohobyckiej filii z 15 stycznia 1932 r.<sup>35</sup>, podpisany przez kierownika filii Osypa Kostrzemskiego, dokumentuje sytuację, która miała miejsce wówczas, gdy kierownictwo objął Anton (Antin) Rudnicki. Na podstawie dokumentu możemy stwierdzić, że nominacja ta była możliwa dzięki dużemu autorytetowi Rudnickiego jako znanego dyrygenta opery w Kijowie i profesora kijowskiego Konserwatorium, a tymczasem on całkowicie nie kontroluje dydaktycznego procesu w Instytucie i nie prowadzi zajęć, w związku z czym wydział filii wymaga od niego złożenia wyjaśnień.

Rękopis sprawozdania filii w Samborze za lata 1932–1933 napisany przez Romana Sawyckiego<sup>36</sup> jest ciekawym dokumentem ukazującym wznowienie jej działalności na początku lat 30., kiedy to jej kierownikiem został Sawycki.

W zbiorach muzeum możemy również znaleźć wiadomości na temat zaliczeń, sprawozdania z egzaminów w filiach, w tym protokoły półrocznych zaliczeń z okresu 1934–1936<sup>37</sup>, m.in. protokół egzaminu w Gródku (bez daty), egzaminów klas fortepianu i skrzypiec w Złoczowie z 6 czerwca 1935 roku pod kierownictwem Ludkiewicza i w obecności Marii Wichanskiej i Teodozji Demczyszyn, egzaminów z 25 lutego i 18 czerwca 1935 roku klas fortepianu i skrzypiec w Kołomyi, egzaminów z 20 grudnia 1934 roku i 3 czerwca 1935 roku klasy fortepianu w Stanisławowie, egzaminu z 3 czerwca 1935 roku klasy skrzypiec w Stanisławowie, egzaminów w 7 czerwca 1935 roku i 2 maja 1936 roku klas fortepianu w Tarnopolu. Na specjalnie wydrukowanym poligraficznie arkuszu protokołu (39 x 24,9 cm) w tabeli z rubrykami była prowadzona ewidencja uczniów, roku szkolnego, realizowanego programu, sukcesów i pilności w nauce (stopniowanie było literowe, np. „bd” – bardzo dobrze). W osobnej rubryce „Uwagi” były wskazówki co do dalszej nauki – awans do następnej klasy. Większość uwag sporządzona została ołówkiem zwykłym przez Ludkiewicza. Przy zatwierdzaniu programów nauczania faktycznie widoczne są osobne znaki, uwagi inspektora dotyczące efektów nauki w postaci znaków „+” czy skróconych zwrotów (np. „db” – dbale). Zachowane protokoły egzaminacyjne

<sup>34</sup> LMMSL, nr inwentarzowy 3085.

<sup>35</sup> LMMSL, nr inwentarzowy 3087.

<sup>36</sup> LMMSL, nr inwentarzowy 3084.

<sup>37</sup> LMMSL, nr inwentarzowy 3174, 3175, 3176, 3177.

posiadają też znaczenie statystyczne, ponieważ przytaczają nazwiska ówczesnych uczniów, wśród których pojawiają się znane osobistości.

Całokształt dopełniają także notatki inspektora<sup>38</sup> pisane ołówkiem chemicznym na dużym arkuszu papieru (34 x 42 cm) wzdłuż podwójnego zgięcia. Takich dużych złożonych arkuszy zachowało się trzy. Opisują one egzaminy gry na fortepianie, skrzypcach i śpiewu solowego w filii w Tarnopolu, gry na fortepianie i skrzypcach w filii w Jaworowie i gry na fortepianie, wiolonczeli i skrzypcach w filii Instytutu w Przemyślu. Notatki z filii jaworowskiej są datowane na 4 lutego 1935 roku, przemyskiej – „1935/6 I półrocze 30/I”. System prowadzenia tych notatek jest podobny do poprzednich uwag i wiadomości: do nazwiska każdego ucznia dodany jest rok nauki, wykonane utwory muzyczne z zaznaczeniem stopnia jakości wykonania oraz ocena ogólna zapisana skrótem literowym.

Wraz z notatkami z egzaminów na kartce podobnego formatu, tylko bardziej poźółkłej, zachowało się „Sprawozdanie Inspektora z egzaminów rocznych w filiach” / „Звіт Інспектора з річних іспитів філій” napisane przez Ludkiewicza ołówkiem. W tym niedatowanym sprawozdaniu mówi się o egzaminowaniu w filiach stryjskiej, drohobyckiej, borysławskiej, przemyskiej, tarnopolskiej i jaworowskiej. Przy charakterystyce każdej filii zachowano wypracowany schemat: zaznaczono klasę egzaminacyjną (fortepian, skrzypce), daty egzaminów, wykładowców egzaminowanych uczniów, ogólną liczbę uczniów, liczbę uczniów z nich sklasyfikowanych, ogólną ocenę inspektora. W podobnym stylu wykonano „Zawiadomienie o półrocznych egzaminach w Instytucie Muzycznym im. M. Łysenki, Filia Stryj” / „Звіdomлення з піврічних іспитів в Музичному Інституті ім. М. Лисенка, Філія Стрий”<sup>39</sup> autorstwa Barwińskiego, którego oryginał zachował się w archiwum Ludkiewicza.

Wyjątkową wartość posiada zbiór korespondencyjny kierownictwa lwowskiego Instytutu (Wydziału i Inspektoratu) oraz filii w Stryju, Stanisławowie, Złoczowie i Samborze z Ministerstwem Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego (MWRiOP) w Warszawie<sup>40</sup>. Na 40 arkuszach, w większości maszynopisach z czarną lub fioletową linijką, mieści się 21 listów kierownictwa Instytutu i filii pisanych po polsku, często z własnoręcznymi podpisami autorów (dyrektora, inspektora, kierownika filii). Poszczególne listy są z drukowanymi kopiami, inne – z dodatkowymi rocznymi sprawozdaniami. W listach poruszano kwestie dotyczące zmian osobowych wśród kadry pedagogicznej zarówno w lwowskiej centrali, jak i w filiach, wysyłanych sprawozdań z pracy filii (same sprawozdania niestety nie zachowały się razem z listami), także pytania doty-

<sup>38</sup> LMMSL, nr inwentarzowy 3165.

<sup>39</sup> LMMSL, nr inwentarzowy 3102.

<sup>40</sup> LMMSL, nr inwentarzowy 3121.



czące samych wykładawców, omawiano zarysy projektów statutów oraz kwestie finansowe. Listy nierównomiernie obejmują poszczególne lata: 1927 (1 list), 1930 (1 list), 1931 (6 listów), 1932 (2 listy), 1933 (1 list), 1934 (2 listy), 1935 (3 listy), 1936 (1 list). Oprócz wymienionych zachował się też list kierownictwa Instytutu do dyrekcji kolei we Lwowie. Razem z listami jest przechowywanych 10 dokumentów (roboczych i oficjalnych notatek) od MWRiOP, wydrukowanych na oficjalnych formularzach<sup>41</sup> z podpisami wizytatorów, którzy w różnym czasie odwiedzali lwowski Instytut – Walewskiego, Janusza Miketty (najczęściej), Wojciechowskiego, Witolda Maliszewskiego, M. Mendysa – i adresowanych do Wyższego Muzycznego Instytutu we Lwowie lub jego dyrektora. Dokumenty odnoszą się do lat: 1928 (1), 1930 (1), 1931 (6) i 1932 (2). Wraz z nimi przechowywany jest też list od Kuratorium okręgu szkolnego lwowskiego do kierownictwa Instytutu w Kołomyi datowany na 3 lutego 1931 roku. Zbiór korespondencji dopełniają też listy filii przemyskiej do Inspektoratu z 5 lutego 1935 roku<sup>42</sup> oraz filii w Stryju do MWRiOP w Warszawie z 15 września 1931 roku.

Reasumując, kolekcja dokumentów i materiałów dotyczących Towarzystwa Muzycznego im. M. Łysenki oraz Wyższego Instytutu Muzycznego we Lwowie jest jednym z najważniejszych i największych zbiorów tego typu. Pomimo unikalności eksponatów zbioru nie jest on jedynym dokumentalnym źródłem, łączy się i jest uzupełniany dokumentami dotyczącymi tej tematyki ze zbiorów Centralnego Państwowego Archiwum Historycznego, Państwowego Archiwum Województwa Lwowskiego, działu rękopisów Lwowskiej Narodowej Naukowej Biblioteki im. W. Stefanyka. Łącznie tworzą one bogaty materiał badawczy dla nowego odczytania historii pierwszego ukraińskiego muzycznego zakładu w Galicji, dokumentalnego poznania i potwierdzenia jego tradycji.

## Bibliografia

### Źródła archiwalne

Меморіальний музей Станіслава Людкевича. – Фонд Станіслава Людкевича. – Інвентарні номери [numery inwentarzowe]: 3084, 3085, 3086, 3087, 3088, 3090, 3091, 3093, 3094, 3095, 3100, 3101, 3102, 3104, 3105, 3111, 3115, 3119, 3121, 3122, 3132, 3144, 3145, 3159, 3160, 3161, 3163, 3164, 3165, 3166, 3167, 3168, 3174, 3175, 3176, 3177, 3179, 3180, 3181.

### Opracowania i źródła drukowane

Горак Я., *3 їзд українських музик 1899 року: до історії незреалізованої події*, „Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка” [Тернопіль] 2012, Серія: *Мистецтвознавство*, nr 2, s. 9–17.

<sup>41</sup> LMMSL, nr inwentarzowy 3122.

<sup>42</sup> LMMSL, nr inwentarzowy 3088.

- Горак Я., *Документ до історії архіву Музичного Товариства ім. М. Лисенка у Львові*, „Українська музика” Щоквартальник ЛНМА ім. М. Лисенка [Львів] 2018, nr 3(29), s. 128–145.
- Горак Я., *Історія викладання музично-теоретичних дисциплін у Вищому музичному інституті у Львові (1903–1939)*, „Українська музика” Щоквартальник ЛНМА ім. М. Лисенка [Львів] 2018, nr 1(27), s. 27–39.
- Книга протоколів Музичного товариства імені Миколи Лисенка*, упоряд. Я. Горак, Тернопіль 2014.
- Кудрик Б., *Історія української музики в Галичині в роках 1829–1873*, підготовка до друку та вступна стаття Ю. Ясіновського та В. Пилиповича, Перемишль 2001.
- Лисько З., *Піонери музичного мистецтва в Галичині*, опрацювання рукопису, упорядкування, вст. стаття В. Сивохіпа, Львів–Нью-Йорк 1994.
- Людкевич С., *З нашої музично-шкільної ділянки (Філії Вищого Музичного Інституту ім. Лисенка)* [w:] С. Людкевич, *Дослідження, статті, рецензії, виступи*, епоряд. З. Штундер, Львів 2000.
- Штундер З., *Станіслав Людкевич. Життя і творчість*, т. 1: 1879–1939, Львів 2005.

#### **M. LYSENKO MUSIC SOCIETY & HIGHER MUSIC INSTITUTE'S RECORDS IN THE COLLECTION OF STANISLAW LYUDKEVYCH MUSEUM IN LVIV**

##### Abstract

The article deals for the first time with M. Lysenko Music Society & Higher Music Institute's records in the collection of Stanislav Lyudkevych Museum in Lviv.

The museum collection includes sections of photographic archive, documents and memorabilia of M. Lysenko Music Society, archived orchestral scores, the educational curriculum and studies of the Music Society Board, yearly and quarterly archives, belles lettres that belonged to the Higher Music Institute and Music Society, and the teachers and students' personal appeal letters to S. Lyudkevych when he was a Head of Board. The list of memorabilia letters and evidence reports is in the appendix. The Museum Archive is the principal repository of documents and memorabilia letters, which were only partially available in former scientific archives.

**Keywords:** Stanislav Lyudkevych Museum in Lviv, M. Lysenko Music Society, Higher Music Institute, photographic archives, documents and letters, belle lettres, archived orchestral scores, Stanislav Lyudkevych, publications and historical MS [manuscripts] archive

**Liubow Nazar**

Lwowska Narodowa Akademia Muzyczna im. Mykoły Łysenki, Ukraina

## **WSPÓŁPRACA POLSKICH I UKRAIŃSKICH UCZESTNIKÓW RUCHU DALCROZE’A WE LWOWIE W DWUDZIESTOLECIU MIĘDZYWOJENNYM**

W pierwszej połowie XX wieku został zanotowany wzrost zainteresowań współczesnymi metodami edukacji muzycznej, zwłaszcza rytmiczno-ruchowej, a proces rozwoju nowej rytmoplastyki w Galicji, związany z kulturą choreograficzną, podlegał wpływom czołowych kierunków modernistycznych w sztuce. Działające na początku wieku różnorodne szkoły, studia tańca artystycznego, kursy rytmiki, plastyki w swej metodyce bazowały w zdecydowanej mierze na trzech głównych systemach adaptowanych intensywnie na terenie Galicji. Były to: „taniec wyzwolony” Isadory Duncan, teoria eurytmii Émile’a Jaques-Dalcroze’a i „taniec wyrazisty” Mary Wigman. Te trzy koncepcje uzyskały przewagę w kręgach artystycznych Galicji. Czołowe miejsce spośród nich zdobyła najbardziej rozpowszechniona w europejskiej kulturze w pierwszej połowie XX wieku metoda rytmiki szwajcarskiego pedagoga Jaques-Dalcroze’a.

Zwolennicy nowych systemów ruchu rozwijali nowoczesne idee, zachowując pierwotne założenia, jednak w większym stopniu dokonywali adaptacji i syntezy (przy jednoczesnym częściowym wykorzystaniu idei różnych szkół światowych) stosownie do wymogów swoich czasów. Jednym z decydujących czynników i zarazem warunkiem niezbędnym do zastosowania nowych systemów plastyki na szeroką skalę, a zwłaszcza w aspekcie naukowo-dydaktycznym, stała się rozbudowa ich podłoża narodowego. Znacznemu poszerzeniu ulegała sieć prywatnych szkół różnych dziedzin artystycznych, dokonywano również modernizacji już istniejących państwowych szkół muzycznych i ogólnokształcących. Należy zaakcentować, że koncepcja i cel systemów nowej plastyki były ukierunkowane wielowektorowo, ponieważ rozprzestrzeniały się nie tylko w wąsko pojętej dziedzinie choreografii – płaszczyźnie sztuki tanecznej, ale w rzeczywistości wyodrębnił się nowy nurt – modernistyczny taniec artystyczny.

Najbardziej intensywne zasady rytmoplastyki były stosowane w sztuce teatralnej. Idee te okazały się niezwykle płodne również na terenie teatru muzycz-

nego, były nowe i interesujące także dla muzyków instrumentalistów<sup>1</sup>. Z drugiej strony dzięki ścisłemu powiązaniu idei nowej plastyki ze znajomością procesów fizjologicznych znalazły one zastosowanie w dziedzinie wychowania fizycznego i sportu<sup>2</sup>. Należy zaznaczyć, iż nieodłączną częścią składową nowej choreografii, tańca, gimnastyki i rytmiki była muzyka. W ten sposób polifunkcjonalność w zastosowaniu i wielowektorowość celów nowych idei była niezwykle ściśle związana z kulturą muzyczną<sup>3</sup>.

Już w pierwszych dziesięcioleciach XX wieku pojawiła się znaczna intensyfikacja w zakresie wprowadzania kursów tańca artystycznego, rytmiki do programów nauczania rozmaitych uczelni i placówek w Galicji – począwszy od niewielkich kółek amatorskich, szkół prywatnych, do profesjonalnych instytucji muzycznych, spośród których należy wymienić trzy czołowe uczelnie wyższe: Konserwatorium Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego, Lwowskie Konserwatorium Muzyczne im. Karola Szymanowskiego i Wyższy Instytut Muzyczny im. Mykoły Łysenki. Prekursorami w tej dziedzinie byli muzycy polscy. W Lwowskim Konserwatorium Muzycznym im. Karola Szymanowskiego zajęcia z rytmiki w różnych okresach prowadzili: Stanisław Głowacki, Paulina Loebłowa, Zoja Kołtyn-Krug, zatrudniona również w Wyższym Instytucie Muzycznym im. Mykoły Łysenki, gdzie współpracowała z Natalią Puluj-Barwińską, Oksaną Fedak-Drągomyrecką, Oksaną Fediw-Suchowerską. W Konserwatorium Galicyjskiego (Polskiego) Towarzystwa Muzycznego sztukę plastyczną z zastosowaniem metody Dalcroze’a wykładali: Franciszek Frączkowski i Barbara Wolska (absolwentka szkoły Duncan w Moskwie). Zofia Świątkowska prowadziła klasę solfeżu z zastosowaniem zasad rytmoplastycznego systemu Jaques-Dalcroze’a<sup>4</sup>.

Dwie pierwsze w Galicji zwolenniczki nowych systemów ruchu – Świątkowska i Flora Szczepanowska – założyły we Lwowie w 1911 roku szkołę muzyczną według nowego wzorca, bazującą na metodyce Jaques-Dalcroze’a. W tym też roku pod kierunkiem prof. Stanisława Głowackiego został wprowadzony kurs rytmiki według metody Jaques-Dalcroze’a w Konserwatorium Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego<sup>5</sup>. W ten sposób nowe metody jako nowoczesne i aktualne były wdrażane bezpośrednio na terenie Galicji niemal równocześnie z rozwojem samych systemów edukacji, które docierały z zachodu Europy różnymi szlakami.

Jednym z czynników aktywizujących twórczość choreografów galicyjskich były częste, zwłaszcza w końcu lat 20. i 30., występy gościnne przedstawicieli

---

<sup>1</sup> Н.Г. Александрова, *Ритмическое воспитание*, Москва 1924, s. 16.

<sup>2</sup> Е. Жак-Далькроз, *Ритм*, Москва 2001, s. 248.

<sup>3</sup> Л. Мазепа, Т. Мазепа, *Шлях до музичної Академії у Львові*, т. 1, Львів 2003, s. 254.

<sup>4</sup> *Ibidem*, s. 124.

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 160.

różnych nurtów tańca modernistycznego (sióstr Grety, Elsy i Berthy Wiesenthal, Ruth Sorel, Georga Groke, Krystyny Lewandowskiej, Kurta Jossa)<sup>6</sup>.

Nowy, szeroko reklamowany system Jaques-Dalcroze'a stał się niezwykle atrakcyjny dla żadnej sensacji młodzieży, która wyjeżdżała na kursy do różnych miast europejskich, by zagłębiać się w sekrety nowej rytmiki (Genewa, Drezno, Wiedeń, Praga). Trzeba zaznaczyć, że najprawdopodobniej powstanie tak licznych szkół i nurtów w sztuce plastycznej (podobnie jak w innych rodzajach sztuki) było zjawiskiem charakterystycznym dla modernizmu europejskiego, który zachwycał swoją różnorodnością. Jedni zwolennicy nowych systemów, zapoznając się z nimi, często stawali się ich płomiennymi propagatorami i orędownikami. Inni, poszukując własnego wyrazu artystycznego, opanowywali techniki różnych szkół i kierunków, próbując z ich syntezy założyć wspólny mianownik ich indywidualnego systemu. Warto zauważyć, że częstokroć wysoki koszt nauki poza granicami kraju stawał na przeszkodzie rozpowszechnieniu się nowych trendów edukacji, gdyż wymagał od adeptów sporego nakładu środków finansowych. Możemy to obserwować na przykładzie wędrowek polskich tancerek, np. Kołtyn-Krug Świątkowskiej i innych, które nie były w stanie ponosić tak wysokich kosztów nauki. Tym niemniej mieszkańcy Galicji udawali się do krajów europejskich, skąd przywozili nowe idee w zakresie edukacji artystycznej i umiejętności praktyczne.

Jak już zaznaczono wyżej, rozwój nowych szkół modernistycznych w okresie międzywojennym w Galicji opierał się na trzech systemach rytmoplastycznych. Szkołę Duncan reprezentowali: Oksana Gurguła-Szczuratowa, Hałyna Gołubowska-Baltarowycz, Stefan Faliszewski, Oksana Siropółko, Barbara Wolska. Bezdiskusyjnie pierwszeństwo wśród innych systemów tańca przypadło szkole Jaques-Dalcroze'a. Jej reprezentantami byli polscy pedagodzy: Zofia Świątkowska, Flora Szczepanowska, Stanisław Głowacki, Paulina Loebłowa, Zoja Kołtyn-Krug i Ukrainka Natalia Puluj-Barwińska. Następczyniami ekspresjonistki Mary Wigman były na terenie Galicji Maria Broniewska, Wiera Zahradnik i Maria Rzeczycka-Waydowa.

Pedagodzy tańca w Galicji nie kopiowali bezrefleksyjnie systemów europejskich, a dokonywali ich transformacji stosownie do tradycji rodzimych i zasad indywidualnych. Indywidualne podejście odnotować można w działalności Zahradnik (asystentki Wigman, Sorel, Groke'a), która świadomie unikała w swej twórczości ponurej tematyki ekspresjonistyczno-mistycznej. Tendencje do syntezy elementów różnych metod pojawiły się w propozycjach edukacyjno-artystycznych m.in. Darii Krawciw-Jemec, Romy Pryjma-Bogwaczewskiej.

---

<sup>6</sup> В.В. Пастух, *Східна сценічна хореографічна культура Східної Галичини 20–30-х рр. ХХ ст.*: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвозн.: спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури», Київ, 1999, s. 20.

Na temat wielu galicyjskich propagatorów metody Delacroze'a informacji źródłowych praktycznie nie ma. Ich nazwiska są jedynie wzmiankowane, nieraz figurują tylko w źródłach pośrednich, dlatego też ustalenie ich biografów, osiągnięć twórczych czy metod nauczania jest niezwykle utrudnione. Jednak w ramach niniejszego opracowania spróbujemy przedstawić, opierając się na dostępnych materiałach, przynajmniej częściowo ich personalia.

Jedną z pierwszych wzmianek o funkcjonowaniu we Lwowie szkoły muzycznej nowego typu stosującej metodę Dalcroze'a pomiędzy 1911 a 1923 rokiem znajdujemy w opracowaniu Leszka Mazepy, w którym wspomina o Świątkowskiej i Szczepanowskiej<sup>7</sup>.

Zofia Świątkowska (ur. 1883 w Galicji) studiowała, a później i pracowała w Konserwatorium Muzycznym (w latach 1921–1945), gdzie prowadziła wykłady z rytmiki, solfeżu i śpiewu chóralnego, zarządzała szkołą własnych pomysłów i metod, była uczennicą Jaques-Dalcroze'a. Wanda Niemczycka-Babel<sup>8</sup> wspomina, że mama zapisała ją z siostrą do szkoły przy ulicy Kochanowskiego we Lwowie w roku 1928 na dwa przedmioty – śpiew chóralny pod kierunkiem prof. M. Będaszewskiej i gimnastykę rytmiczną, którą prowadziła Świątkowska<sup>9</sup>. Autorka wspomnień zapamiętała tę panią jako osobę niezwykle wykształconą i bardzo kulturalną. Na jej wykłady studenci uczęszczali z wielką chęcią, gdyż były to nie tylko zajęcia ruchowe, ale nauczanie według metody Jaques-Dalcroze'a dające możliwość opanowania różnych rytmów w muzyce. Z czasem zajęcia z rytmiki objęła córka Zofii, Bogna, która również była uczennicą studium Jaques-Dalcroze'a.

Flora Szczepanowska (1884–1929), Polka, pedagog oraz profesor solfeżu i rytmiki w Konserwatorium w Poznaniu, studiowała w Konserwatorium Lwowskim oraz była uczennicą szkoły Jaques-Dalcroze'a w Dreźnie w roku 1910. Założyła we Lwowie w 1911 roku szkołę muzyczną według nowego wzorca, bazującą się na metodyce Dalcroze'a. Zbigniew Gaicz wspomina czas wspólnej nauki z Florą u Jaques-Dalcroze'a:

W 1910 roku przyjechawszy do Drezna na naukę do Jaques-Dalcroze'a, spotkałem panią Florę. Razem uczyliśmy się przez rok, studiując improwizację, solfeż. Cały rok pracowaliśmy pilnie. Po rocznym pobycie trzeba było wracać do Lwowa, ponieważ środków finansowych na kontynuację nauki nie było. Za pewien czas, powróciwszy do Drezna, otworzyliśmy własną szkołę tańca, solfeżu i improwizacji dla pań wyłącznie. Miały tańczyć w czarnych strojach przypominających kąpielowe<sup>10</sup>.

<sup>7</sup> Л. Мазепа, Т. Мазепа, *Шлях...*, s. 124.

<sup>8</sup> W. Niemczycka-Babel, *Z dziennika podróży w czas przeszły*, <http://www.lwow.com.pl/wanda/kochanowskiego.html> (10.05.2020)

<sup>9</sup> I. Partsch-Bergsohn, *Modern dance in Germany and the United States. Crosscurrents and Influences*, London 1994, s. 167.

<sup>10</sup> Por. W. Niemczycka-Babel, *Z dziennika...*

Zwolennikiem nowych systemów ruchowo-plastycznych był również Franciszek Frączkowski (1878–1931), znany aktor, reżyser, dyrektor teatru, urodzony w Warszawie, prowadził własną autorską szkołę dramatyczną w teatrze lwowskim, gdzie pozostał do końca życia. Wykładał on bodajże we wszystkich konserwatoriach podstawy kunsztu artystycznego:

[Frączkowski] wykłada technikę wypowiedzi (kultura języka), deklamacji, gry scenicznej. Jego szkoła dramatyczna posiada własną scenę, która przede wszystkim służy celom dydaktycznym, czyli wykorzystywana jest dla prób, inscenizacji i stanie się, prócz tego teatrem instrumentalnym<sup>11</sup>.

Barbara Wolska była uczennicą Duncan i współpracownicą Moskiewskiego Akademickiego Teatru Artystycznego. Do Lwowa przyjechała pod koniec roku 1919. W latach 1921–1933 była nauczycielką rytmoplastyki w szkole dramatycznej Frączkowskiego przy Konserwatorium Polskiego Towarzystwa Muzycznego. Był to czas, gdy niezwykłą popularność zyskiwały solowe występy choreograficzne. W 1922 roku w lwowskim Teatrze „Ul” odbył się występ, podczas którego tancerka zaprezentowała szereg układów solowych do muzyki znanych kompozytorów: *Taniec arabski*, *Noc* (Ignacy Jan Paderewski), *Wiatr i Walka z życiem* (Fryderyk Chopin), *Niepokój* (Robert Schumann), *Kamienny wiek*, *Amazonka*, *Solweig* (Edvard Grieg), *Chmury* (Wasył Prisowski) z towarzyszeniem melodeklamacji. Wykonano również taniec zbiorowy Wolskiej z jej uczennicami według obrazu Sandro Boticelliego *Wiosna*. Choreografka w swoich inscenizacjach wykorzystywała syntezę gestu, muzyki i słowa artystycznego<sup>12</sup>.

Pierwszą Ukrainką, która zainspirowała się systemami nowej plastyki rytmicznej, była przedstawicielka diaspory czeskiej mieszkająca na stałe w Pradze, Natalia Puluj-Barwińska (1884–1965), córka fizyka Iwana Puluja, która w 1915 roku została żoną kompozytora galicyjskiego Wasyla Barwińskiego (1888–1963). Prawdopodobnie w latach 1913–1914 Natalia studiowała u Jaques-Dalcroze'a w Hellerau, a oprócz niej tylko jeden ukraiński uczeń – 10-letni chłopiec Konowalc<sup>13</sup>. Puluj była dobrą pianistką, w latach 1916–1918 wykładała gimnastykę rytmiczną w Wyższym Instytucie Muzycznym im. M. Łysenki we Lwowie<sup>14</sup>, brała udział w koncertach kameralnych, podczas których wykonywane były utwory jej męża, które Barwiński specjalnie skomponował dla dalcrozystów galicyjskich. Idee Dalcroze'a kontynuowała w swojej twórczości tanecznej również inna Ukrainka, Oksana Fedak-Drahomyrecka.

<sup>11</sup> „Życie Teatralne” [Lwów] 1922, nr 36, s. 16.

<sup>12</sup> М.М. Погребняк, *Танець «модерн» у художній культурі ХХ ст.: дис... кандидата мистецтвознавства*: 26.00.01 «Теорія та історія культури», Київ, 2009, s. 320.

<sup>13</sup> М. Пастернакова, *Народний і мистецький танок*, Мюнхен–Нью-Йорк 1949, s. 162.

<sup>14</sup> Л. Мазепа, Т. Мазепа, *Шлях...*, s. 254.

Życie artystyczne Galicji okresu międzywojennego rozwijało się wspólnie do czołowych tendencji zachodnioeuropejskich. Ważną rolę w ugruntowaniu nowej sztuki, zwłaszcza w jej wymiarze choreograficznym, odegrali artyści polscy, którzy wraz z Ukraińcami nie tylko zapoznawali mieszkańców Galicji z ówczesnymi nowymi ideami plastycznego przejawu artystycznego w sztuce tanecznej, ale i aktywnie wcielali je, eksperymentowali, syntezyowali z tradycjami miejscowymi, tworząc w ten sposób własną modernistyczną kulturę tańca w Galicji. Integracja z trendami światowymi w rozwoju nowej plastyki, jej płodny twórczy rozwój w Galicji w pierwszej połowie XX wieku, synteza nowych systemów rytmiki oraz „świadomego tańca” z tradycjami narodowymi wytworzyły interesujące i nieprzeciętne zjawisko w wielokulturowej rzeczywistości muzycznej Galicji. Te idee nie tylko tworzyły tło kulturalne ówczesnej egzystencji galicyjskiej, ale miały też znaczny wpływ zarówno na kształtowanie przyszłych muzyków (wprowadzenie edukacji rytmiczno-plastycznej w placówkach oświatowych), jak i na sam proces twórczy (powstawanie kompozycji przeznaczonych bezpośrednio dla potrzeb inscenizacji oraz jako skutek nowego postrzegania muzyki przez pryzmat założeń rytmoplastyki).

## Bibliografia

- Александрова Н.Г., *Ритмическое воспитание*, Москва 1924.
- Anderson J., *Ballet. Modern dance. A concise history*, New Jersey 1992.
- Вишотравка Л.І., *Історичний аспект розвитку ритмо-пластичного методу Е. Жака Далькроза в Україні (20–30-ті роки ХХст.)*, „Культура і мистецтво у сучасному світі” [Київ] 2010, Вип. 11.
- Жак-Далькроз Е., *Ритм*, Москва 2001.
- Волконский С., *Воспитательное значение ритмической гимнастики Жака-Далькроза*, СПб. 1913, nr 1.
- Кияновська Л., *Українська музична культура. Посібник*, Тернопіль 2000.
- Мазепа Л., Мазепа Т., *Шлях до музичної Академії у Львові*, т. 1, Львів 2003.
- Пастернакова М., *Народний і мистецький танок*, Мюнхен–Нью-Йорк 1949.
- Пастух В.В., *Східна сценічна хореографічна культура Східної Галичини 20–30-х рр. ХХ ст.* : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвозн.: спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури», Київ 1999.
- Погребняк М.М., *Танець «модерн» у художній культурі ХХ ст.*: дис... кандидата мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури», Київ 2009.
- Niemczycka-Babel W., *Z dziennika podróży w czas przeszły*, <http://www.lwow.com.pl/wanda/kochanowskiego.html>.
- Partsch-Bergsohn I., *Modern dance in Germany and the United States. Crosscurrents and Influences*, London 1994.
- „Życie Teatralne” [Lwów] 1922, nr 36.



## COOPERATION BETWEEN POLISH AND UKRAINIAN DALCROZE DANCERS IN GALICIA IN THE INTERWAR PERIOD

### Abstract

The spreading of schools promoting a new movement in Galicia in the interwar period led to the emergence of numerous centres, in particular, groups of Dalcroze dancers, who formed in various spheres of cultural life separate private courses or schools (professional or purely amateur) and academic disciplines in music educational institutions in the Polish and Ukrainian environments. A worthy amount of Dalcroze dancers, who were educated directly in Switzerland at the Dalcroze School in Hellerau, counted many names like: Zofia Świątkowska, Flora Szczepanowska, Stanisław Głowacki, Paulina Loeblova, Zoya Koltyn-Krug and Natalia Puluż-Barwińska. There were also dalcroze dancers who combined the tendencies of several European schools (I. Duncan, É. Jaques-Dalcroze, M. Wigman, etc.) – Maria Broniewska, Halyna Holubovska-Baltarovich, Viera Zahradnik, Maria Rzczycka-Waydowa, Daria Kravtsiv-Yemets, Oksana Fediv-Suchoverska, Roma Pryima-Bohachevska and others.

At different times in the Lviv Music Institute named after K. Szymanowski, rhythmic was taught by S. Głowacki, P. Loeblova Z. Koltyn-Krug, with whom N. Puluż-Barwińska, O. Fedak-Drohomyretska, O. Fediv-Suchoverska also worked at the Lysenko Higher Music Institute. Franciszek Frączkowski taught plastic arts using Dalcroze techniques at the Lviv Conservatory of the Galician (Polish) Music Society, as well as Barbara Wolska (I. Duncan school graduate in Moscow). Zofia Świątkowska also conducted solfège classes with the active application of the principles by É. Jaques-Dalcroze.

**Keywords:** Émile Jaques-Dalcroze, Galicia, eurhythmics, Ukrainian dancers, Polish dancers

**Ірина Бермес**

Państwowy Uniwersytet Pedagogiczny im. Iwana Franki w Drohobyczu, Ukraina

## **РОЛЬ БОГДАНА П'ЮРКА І НАТАЛІ КУЛИЦЬКОЇ У ПІДГОТОВЦІ ПРОФЕСІЙНИХ МУЗИЧНИХ КАДРІВ ДРОГОБИЧЧИНИ (30-ТІ РОКИ ХХ СТ.)**

Становлення музичної культури Східної Галичини, а в її складі Дрогобиччини, – складний, багаторівневий процес, в якому діяльність окремих особистостей вельми часто стає визначальною для подальшого розвитку. В музикознавчій науці приділялася достатня увага вивченню найвищих досягнень музичного мистецтва, які можна віднести як до композиторської творчості, так і виконавської, передусім у великих культурних центрах, тоді як малі – залишалися на маргінесі. Саме в таких невеликих містах і їх сателітах музичне життя опинилося в центрі уваги свідомих громадян, які прагнули піднести культурний рівень мешканців краю. Серед активних музичних діячів – педагоги, виконавці, просвітителі, чії імена з об'єктивних чи суб'єктивних причин лише спорадично потрапляли в поле зору науковців. Саме тому їхня діяльність ще недостатньо вивчена, не отримала належного висвітлення, що спонукає до заповнення прогалин у відновленні історичної пам'яті, культурної спадщини регіону.

30-і роки ХХ ст. в історії Східної Галичини, зокрема й Дрогобиччини, характеризуються значним поживленням музичного життя, що позитивно відбилося на розвитку культури. Передусім у музичному середовищі з'явилося чимало освічених осіб, які активно включилися в культуротворчу практику. Водночас цей період ознаменувався просвітницьким рухом, употужнення якого сприяло залученню до різних видів творчої практики широких верств громадянства, до вивчення традицій, що стало визначальним чинником збереження його національної ідентичності. На тлі загального культурного піднесення в українському середовищі виокремилася група талановитих музикантів, випускників консерваторій, які, завдяки особистим переконанням і почуттю обов'язку, стали на шлях музичного просвітництва, зайнялися педагогічною та виконавською діяльністю з метою піднесення музичної культури й освіти краю на вищий щабель. Серед них – отець Северин Сапрун, Михайло Іваненко, Теофіль Дуб, Магдалина Созанська, Марія Покотило, Степан Горницький, Степан Гаврищук, под-

ружжя Анна і Степан Огородніки, Марія і Михайло Мариняки та ін. Ці музичні діячі зробили вагомий внесок у професіоналізацію музичного життя Дрогобиччини, підготовку професійних музичних кадрів. Однак цей список був би неповним якби до нього не включити імена двох пасіонарних особистостей – Богдана П'юрка та Наталі Кулицької, які помітно спричинилися до цього процесу в 30-х рр. ХХ ст. Висока активність цих яскравих музикантів, культурних діячів, педагогів, репрезентантів і популяризаторів здобутків української та зарубіжної музичної творчості дозволяє віднести їх до когорта творців-професіоналів музичної культури Дрогобиччини.

Якщо діяльність Б. П'юрка була предметом наукових зацікавлень дослідників (Ірини Бермес, Анатолія Житкевича, Миколи Михаця, Зеоніда Модрицького, Романа Михаця, Романа Савицького, Ярослава Зубаля, Петра Медведика), то Н. Кулицької – лише спорадично розглядалася в контексті подій музичного життя та музично-освітнього процесу Дрогобиччини.

Богдан П'юрко (1906–1953) – піаніст, педагог, диригент, музично-громадський діяч, уродженець невеликого галицького селища Немирів (тепер Яворівського району Львівської області). Оскільки мама хлопчика добре володіла фортепіано, то він змалку перебував у лоні музики, яка його дуже приваблювала. Згодом у поле зору юнака потрапили оркестрові твори і відтоді він не міг нагоду приїжджати з Самбора, де тоді мешкала їхня родина, на симфонічні концерти до Львова. Закінчивши Самбірську гімназію (1923), вступає на навчання до Львівського музичного інституту ім. М. Лисенка (клас фортепіано В. Барвінського), відтак – Празької консерваторії (1927–1930 рр., клас диригування М. Долежіля, П. Дедечика). У Празі, в оперному театрі та філармонії, Б. П'юрко мав нагоду слухати і спостерігати за „магією” диригування видатних митців – М. Малька, О. Острчіля, В. Таліха, Г. Штайнберга. Поглибивши знання, набувши нового досвіду, філігранної мануальної техніки, вивчивши чимало взірців оперно-симфонічної та хорової літератури, Б. П'юрко влаштовується на посаду корепетитора<sup>1</sup> Київської опери, диригентом якої працював Антін Рудницький (саме А. Рудницький був першим учителем гри на фортепіано свого племінника Б. П'юрка, хоча був старший від свого учня лише на чотири роки). Робота в театрі зі славетними співаками (М. Литвиненко-Вольгемут, М. Сокіл, І. Паторжинським, М. Голинським) дуже імпонувала молодому музикантові, контракт із яким був підписаний на два роки. Втім уже через рік (у зв'язку з „чисткою” кадрів) Б. П'юрку прийшлося знову шукати роботу. Вдруге йому допоміг А. Рудницький, запросивши до Дро-

---

<sup>1</sup> Корепетитор – піаніст, помічник оперного диригента під час розучування з виконавцем сольної партії.

гобича на посаду другого диригента місцевого театру. З 1932 р. творче життя митця тісно пов'язувалося з цим галицьким містом.

Молодий, талановитий музикант поринув у працю, захопився нею. Він став диригентом театрального оркестру, „Дрогобицького Бояна”, змінивши на цій посаді о. С. Сапруна. Крім того, Б. П'юрко був заангажований А. Рудницьким – „відомим п'яністом, композитором і диригентом”<sup>2</sup>, директором філії Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка, „на вчителя фортепіано і мого [А. Рудницького – І.Б.] заступника”<sup>3</sup>, а за матеріалами Протоколу XIII засідання виділу Музичного товариства ім. М. Лисенка від 3 вересня 1931 р., ще й викладачем теоретичних предметів<sup>4</sup>. Дописувач „Діла” стверджував, що саме з призначенням на посаду директора Дрогобицької філії А. Рудницького та скеруванням на педагогічну роботу Б. П'юрка „тамошня філія Музичного товариства ім. Лисенка вступила в нову фазу свого існування”<sup>5</sup>.

Через три місяці А. Рудницького запросили на посаду диригента Львівської опери і він певний час поєднував два пости: директора Дрогобицької філії головної української інституції професійної музичної освіти в Галичині та диригента Львівської опери.

Філію ВМІ ім. М. Лисенка в Дрогобичі було засновано 1923 р., навчальний курс включав нижчий і середній рівні. З 1924 р. їй підпорядковувалися експоновані класи в Бориславі з викладом тільки нижчого курсу. Здобувати вищий фаховий рівень та опановувати концертний курс вихованці повинні були у ВМІ у Львові.

Дев'ять років Дрогобицьку музичну школу розбудовував о. С. Сапрус, два роки – А. Рудницький (1931–1933), шість – Б. П'юрко (1933–1939 рр.). Найвагоміша частка в організації освітньої діяльності філії належала о. С. Сапруну, який виконав усі умови щодо надання статусу філіяльної школи, зокрема: „чинні класи фортепіано і скрипки на нижчому та середньому рівнях навчання, власне приміщення й інвентар, три кваліфіковані вчителі у штаті”<sup>6</sup>. Крім того, щоб школа набула статусу державної (право прилюдности), С. Сапрус склав кваліфікаційний іспит „перед львівською державною (польською) Консерваторією”<sup>7</sup>, відповідно до вимог Міністерства віросповідань і освіти Польщі.

<sup>2</sup> З *Музичного життя в Дрогобичі*, „Діло” 1931, nr 203, s. 5.

<sup>3</sup> А. Рудницький, *Про музику і музик*, Нью-Йорк–Париж–Сідней–Торонто 1980, s. 208.

<sup>4</sup> *Книга протоколів Музичного товариства ім. Миколи Лисенка (1922–1939 рр.)*, ред. Я. Горак, Львів 2019, s. 199.

<sup>5</sup> З *Музичного життя в Дрогобичі*, „Діло” 1931, nr 203, s. 5.

<sup>6</sup> Н. Кобрин, *Музично-освітня система лисенківської доби в Галичині*, „Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. Чайковського” [Київ] 2018, nr 121, s. 51.

<sup>7</sup> В. Пацлавський, *Д-р Отець Северин Сапрус [w:] Дрогобиччина – земля Івана Франка*, т. 3, ред. Л. Луців, Нью-Йорк–Лондон–Сідней–Торонто 1974, s. 722.

Вже в 1923–1924 рр. навчальний план включав такі дисципліни: гру на фортепіано, скрипці, солоспів, хоровий спів, теорія, історія музики, гармонія<sup>8</sup>. З допису в місячнику “Боян” дізнаємося, що в 1929 р. філія Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка в Дрогобичі охопила навчанням 150 учнів<sup>9</sup>.

У 1931–1932 навчальному році Б. П'юрко вже виступає як концертмейстер на річних пописах із кращими вихованцями Дрогобицької філії у Львові у Великій залі Музичного товариства ім. М. Лисенка. Так, елев концертного (або мастерського) курсу С. Огороднік (клас проф. О. Москвичіва) виконав Концерт для скрипки з оркестром (a-moll op. 28) К. Гольдмарка у фортепіанному супроводі Б. П'юрка.

Тож митець очолив філіальну установу, котра вже мала певні напрацювання, добре налагоджений навчальний процес і укомплектований штат викладачів: С. Сапрун, С. Гавришук (клас скрипки), Н. Кулицька, І. Кузьмовичева, Г. Лагодинська, згодом Шнайдерова, Княгиницька, М. Герасимович, Д. Козловська (клас фортепіано), А. Крушельницька (клас вокалу).

Висока професійність, неймовірна працездатність зумовили творчий підхід Б. П'юрка до вирішення найбільш складних проблем. Він не тільки активно включився в педагогічний, ще й виконавський процес, які органічно поєднувалися та взаємодоповнювали один одного. Піаністична діяльність музиканта – це численні виступи перед дрогобичанами в ролі концертмейстера. Вже перший концерт відбувся 1932 р. – „Вечір камерної музики” – зініційований С. Огородніком і Б. П'юрком. Скрипаль С. Огороднік у фортепіанному супроводі Б. П'юрка виконав Сонати А. Кореллі (A-dur, op. 6); Л. Бетховена (F-dur, op. 24); Е. Гріга (F-dur, op. 8); А. Дворжака (G-dur, op. 100). Природно, що виступ цих талановитих музикантів отримав позитивний відгук: „І програмою, і самим виконанням станули оба виконавці на висоті завдання. ... Зібраним подобалася передовсім досконала зіграність обох виконавців, ...повне технічне опанування трудних... творів, а головню добра інтерпретація і відчуття стилю таких ріжних собою і характером сонат”<sup>10</sup>.

У концертній програмі академії на честь М. Лисенка, що відбулася 1933 р., Б. П'юрко акомпанував співачці Ользі Лепковій (мецо-сопрано) три солоспіви: М. Лисенко „І багата я”, „Дума” („У неділю вранці-рано”), А. Вахнянин – арія з опери „Купало”<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> Дописи, „Діло” 1923, nr 37, s. 4.

<sup>9</sup> Звіт, „Боян” 1930, nr 1, s. 1.

<sup>10</sup> А.Г., *З концертної салі. Вечір камерної музики в Дрогобичі*, „Діло” 1932, nr 65, s. 6.

<sup>11</sup> Програма з приватного архіву дрогобичанина п. Л. Коцана.

У червні 1935 р. Б. П'юрко як диригент „Дрогобицького Бояна” і директор філії ВМІ ім. М. Лисенка втілював у життя задум проведення спільного концерту, в програмі якого акомпанував С. Огородніку (А. Кореллі „La foglia”, Г.Ф. Гендель – Соната для скрипки) та М. Покотило (Фр. Каваллі „Пісня пастушка” і М. Честі – Арія з опери)<sup>12</sup>. Крім того, „Боян” [у складі якого були й студенти філії ВМІ, які вдосконалювали тут свою майстерність, набували професійних умінь і навичок – І.Б.] під орудою Б. П'юрка виконав твори О. Лассо, К. Жанекена, Г. Генделя. Такі програми, до яких окрім вірців вокально-хорової літератури включалися й інструментальні, свідчили про нові напрями у веденні концертної практики Дрогобищини: традиційні типові свята й академії доповнювалися академічними камерними програмами чи тематичними концертами саме завдяки участі в них молодих талановитих музикантів.

У 1937 р., під час гастролей по Галичині лірико-драматичного тенора Василя Тисяка, український співак „дав для гімназійної молоді історичний перегляд української пісні при акомпанюванні проф. П'юрка”<sup>13</sup>.

Ці кілька штрихів до портрета Б. П'юрка – концертмейстера засвідчують, що концертна практика митця була досить активною, вирізнялася широкою репертуарною палітрою, вмільм вирішенням художніх проблем. Виконавський стиль Б. П'юрка поєднував витончену експресію з емоційністю, водночас продуманість з логічною стрункістю інтерпретації твору. Митець завжди гармонійно співпрацював із солістами, на рівні партнерських стосунків у творчому акті задля створення правдивого художнього образу музичного твору. Позаяк на виступах Б. П'юрка часто бували учні філії ВМІ ім. М. Лисенка – це був стимул для підтримання хорошої піаністичної форми, водночас гарний приклад для учнів, які прагнули досягти високого виконавського рівня, в усьому наслідувати свого наставника.

Б. П'юрко був також заангажований як диригент „Дрогобицького Бояна”, невтомно займався виконавською та музично-громадською діяльністю, крім того приватною практикою, навчав гри на фортепіано. Галина Созанська-Климків згадує, що її з братом Юрком „першим учителем гри на фортепіані був Богдан П'юрко”, який готував їх до попису елевів до Львова. Репетитор „був дуже вимогливий, тонко музикальний, хоч педантичний у деталях і дуже прискіпливий до нотного тексту”<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> П.К., *Історичний концерт в Дрогобичі*, „Діло” 1935, nr 156, s. 7.

<sup>13</sup> [Автор не вказаний] *Світової слави співак у нафтовому басейні*, „Гомін басейну” 1937, nr 1, s. 5.

<sup>14</sup> Г. Созанська-Климків, *Як ми почали вчитися музики* [w:] *Юрій Созанський (до 80-ліття)*, red. Л. Назар, Львів 2006, s. 22.

Обійнявши 1933 р. посаду директора філії, Б. П'юрко зайнявся, головно, організацією навчального процесу, адміністративними справами, диригентською та концертмейстерською діяльністю. Він дбав про вдосконалення навчальних планів, зокрема розширення сітки годин для теоретичних предметів, введення камерного та хорового класу тощо. Водночас у полі зору директора завжди були викладачі та студенти, яким треба було забезпечити належні умови для праці та навчання. Як директор тісно співпрацював із В. Барвінським – директором централі у Львові та С. Людкевичем – інспекторами й екзаменаторами на щорічних пописах елевів, обговорював нагальні потреби, плани. Ба більше, Б. П'юрко активно займався педагогічною практикою. На це вказують матеріали рукописних книг протоколів Музичного товариства ім. М. Лисенка, зокрема засідання Виділу 30 жовтня 1936 р. „Доктор Людкевич заявляє що перед кількома роками говорив з паном директором Пюрком [...], що вважає невказаним аби й директор і учитель теоретичних предметів в одній особі мав більше як 20 учнів на інструмент”<sup>15</sup>. Однак не вдалося віднайти матеріали про учнів Б. П'юрка та його методику.

1934 р. Б. П'юрка обирають членом СУПроМу (Союз українських професійних музик) – першої в галицькому середовищі української організації професійних музикантів, до якої ввійшли такі імениті представники як Н. Нижанківський, В. Барвінський, С. Людкевич, М. Колесса, З. Лисько, Б. Кудрик, В. Витвицький, С. Туркевич, Р. Криштальський, Р. Сімович, Є. Цегельський, Р. Савицький і ін. Б. П'юрко поповнив шеренги членів виконавської секції, котра займалася популяризацією взірців української музики, влаштуванням концертів, пожвавленням музичного життя.

1938 р. директора Дрогобицької філії ВМІ ім. М. Лисенка було прийнято в члени Музичного товариства ім. М. Лисенка, про це йдеться в протоколі VII засідання виділу, що відбулося 30 квітня 1938 р.<sup>16</sup> Ця організація координувала музично-освітню та концертну діяльність на теренах східної Галичини.

Багатоаспектна творчо-виконавська та педагогічна діяльність Б. П'юрка в 30-х рр. ХХ ст. свідчить про його відданість справі розбудови української культури, професіоналізації музичного життя, підготовці фахових кадрів, прагнення уможливити доступність музичної освіти широким верствам громадянства Дрогобиччини.

Хоча Наталя Алиськевич-Кулицька брала активну участь у культурному житті Дрогобича та Борислава, помітно спричинилася до становлення

---

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 357.

<sup>16</sup> *Книга протоколів...*, s. 410.

музично-освітнього процесу, на жаль, про неї майже немає відомостей. Вдалося по крихтах зібрати матеріал, щоби відтворити „портрет” непере-сичної піаністки, педагога, зачинательки музичної освіти в краї.

Н. Кулицька народилася 3 вересня 1897 р. в Коломиї<sup>17</sup>. З популярних нарисів довідуємося, що майбутня піаністка закінчила лицей у Перемишлі, який було засновано 1903 р. при Українському інституті для дівчат. Навчання тут тривало 6 років і завершувалося матурою. Лицей забезпечував отримання повної середньої загальної освіти. Покликаючись на Маркіяна Терлецького, „була це модерна, гуманістична школа, що узглядноувала [...] трохи скоріший розвиток у дівчат у порівнянні з хлопцями того ж віку”<sup>18</sup>. За твердженням М. Терлецького Наталка Алиськевич [Кулицька – І.Б.] склала матуру 1914 р. і отримала добру музичну підготовку<sup>19</sup>. При Інституті діяла музична школа, яка вирізнялася належним рівнем викладання. Український інститут для дівчат у Перемишлі, за Василем Витвицьким, мав „славу солідної і знаменито вивіндуваної (високого рівня) інституції”<sup>20</sup>.

Ірина Шостаковська стверджує, що серед випускниць Інституту для дівчат „були відомі піаністки, які провадили концертну діяльність, а також навчали музики, наприклад: Володимира Божейко, Ірина Негребецька, Наталка Алиськевич-Кулицька, Ярослава Поповська, Наталка Ляхович-Климкевич, Леся Вахнянин”<sup>21</sup>. У дописі, вміщеному в ювілейній книзі пам’яті до 100-річчя заснування навчального закладу, ця ж авторка стверджує, що „чимало учениць Інституту для дівчат, що закінчили філіал Музичного інституту, самі згодом займалися педагогічною музичною діяльністю (Іванна Дольницька-Заяць, Марія Доскоч-Байлова, Наталія Кміцикевич, Наталія Алиськевич-Кулицька, Ірина Зубрей-Домарадська, Ярослава Поповська”<sup>22</sup>. Тож, покликаючись на І. Шостаковську, Н. Кулицька навчалася в філії ВМІ в Перемишлі.

Як Н. Алиськевич-Кулицька потрапила на Дрогобиччину невідомо (можемо тільки припустити, що вона вийшла заміж за вихідця з Дрогобиччини чи була запрошена сюди на роботу). Та з початку 1920-х рр. з її ім’ям

---

<sup>17</sup> Український інститут для дівчат у Перемишлі. 1895–1995. Ювілейна книга пам’яті до 100-річчя заснування, Дрогобич 1995, с. 83.

<sup>18</sup> М. Терлецький, *Український інститут для дівчат у Перемишлі* [w:] *Перемишль західний бастион України*, Нью-Йорк–Філадельфія 1961, с. 288.

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 292, 289.

<sup>20</sup> В. Витвицький, *Музичними шляхами*, „Сучасність” 1989, с. 47.

<sup>21</sup> І. Шостаковська, *Руський (український) інститут для дівчат у Перемишлі – його роль в культурному житті Галичини* [w:] *Перемишль і перемиська земля протягом віків*, red. С. Заброварний, Перемишль–Львів 1996, с. 296.

<sup>22</sup> Український інститут для дівчат у Перемишлі. 1895–1995. Ювілейна книга пам’яті до 100-річчя заснування, Дрогобич 1995, с. 14.



тісно пов'язується діяльність філії ВМІ ім. М. Лисенка в Дрогобичі та експонованих класів у Бориславі. Н. Кулицька виступає як незмінний концертмейстер „Бориславського Бояна”, учасниця інструментального тріо, навчає учнів гри на фортепіано.

Наведемо кілька прикладів участі Н. Кулицької в музичному житті регіону. Так, в програмі концерту, підготовленого до роковин смерті М. Лисенка в травні 1933 р., виступи „Дрогобицького Бояна”, співака Т. Дуба, скрипаля С. Огородніка супроводжувала піаністка Н. Кулицька.

У концертній програмі, представленій в Дрогобичі локальними музичними силами в червні 1935 р. ConcertoGrosso Г. Генделя *g*molл (для двох фортепіано) прозвучало „у виконанні управительки Муз. Інституту в Бориславі п. Н. Кулицької і п. Б. П'юрка”<sup>23</sup>. Виступ цього дуету переконує в рівності виконавців саме в піаністичному сенсі.

Н. Кулицька входила до складу інструментального тріо (проф. Н. Кулицька (фортепіано), п. Анна Огороднікова (скрипка) і проф. Степан Огороднік (віолончель)), яке провадило активну концертну діяльність, долучаючись до різноманітних мистецьких акцій. У дописі, вміщеному в „Ділі”, виокремлено твори, що ввійшли до програми Марійської академії у Дрогобичі (1939 р.) у виконанні цього ансамблю: „Анданте” Х. Глюка та дві частини (II і III) В. Моцарта з Тріо *op.* 16”<sup>24</sup>. Тож можемо зробити висновок, що камерно-ансамблеве музикування було важливою складовою творчої практики піаністки.

Виконавська діяльність Н. Кулицької – важлива сторінка концертного життя в регіоні. Незважаючи на те, що найбільш яскраво його складовою було аматорське музикування, розвиток камерно-інструментального виконавства вносив елементи професіоналізації в українське музичне середовище. І саме Н. Кулицькій – піаністці – належить значуща роль у цьому процесі. Серед заслуг виконавиці – її просвітницька діяльність на музичному полі Дрогобиччини, що до цього часу не була досліджена і не отримала гідної оцінки.

Виконавство та музична педагогіка – дві нерозривні складові творчої індивідуальності піаністки. Ще одним маловивченим аспектом діяльності Н. Кулицької є педагогічний. Піаністка розпочала свою педагогічну працю в Бориславі приватними заняттями. До її класу входило 16 учнів, які опановували фортепіано і теоретичні дисципліни. Заняття відбувалися в залі Народного дому на вул. Панській. Із заснуванням філії ВМІ ім. М. Лисенка в Дрогобичі через рік цей бориславський осередок увійшов до його систе-

<sup>23</sup> П.К., *Історичний концерт в Дрогобичі*, „Діло” 1935, nr 156, s. 7.

<sup>24</sup> А. Максимович, *Дописи. Дрогобицька Марійська академія*, „Діло” 1939, nr 121, s. 11.

ми. „Управительською класів у Бориславі (бл. 50 учнів контингенту) стала засновниця осередку – викладачка фортепіано Наталія Кулицька, скрипку і теоретичні предмети вів Степан Горницький”<sup>25</sup>.

1931 р. Йосип Дрималик звертається з листом до Виділу Музичного товариства ім. М. Лисенка з проханням „аби клясу фортепянової гри в Бориславі відділити від філії в Дрогобичі, а приділити ту клясу до Музичного Інституту у Львові як експоновану клясу”<sup>26</sup>. Прохання було задоволено і 1932 р. школа в Бориславі почала діяти як окремий підрозділ. Його очолила Н. Кулицька – „дуже дбайлива, обов’язкова й обдарована музичним талантом піаністка”<sup>27</sup>, до викладацького складу ввійшли подружжя А. і С. Огородніки (скрипка), С. Горницький (скрипка і теоретичні дисципліни).

Пописи учнів – щорічна акція, результати якої вельми часто висвітлювалися в періодиці. Так, перші рецензії про виступи учнів бориславської філії 26 і 28 лютого 1931 р. з’явилися в часописі „Діло”. Звітували учні класу фортепіано проф. Н. Кулицької і виявили високий професійний рівень підготовки. Було відзначено найкращих учнів і наголошено, що їхні досягнення породжені „виключно щирою аж до посвяти працею п. Кулицької”<sup>28</sup>.

23 і 24 січня 1932 р. відбулися два пописи учнів „заслуженої для культури цього міста [Борислава – І.Б.] учительки музики п. Н. Кулицької”<sup>29</sup>, які „були заслуженим тріумфом” педагога. Виступили „молоді адепти фортепяну: Я Дуб, Підгірська, Столовська, Е. Дуб, Штіфль, Найманівна... Всі вони вив’язалися добре зі свого завдання. Дня 24. І. виступили старші елєви Я. Дуб, Кульчицький, Клепацька, Янковська, Л. Лопатівна, Мулярська, Померанцівна, Сапрун (як гість). У цім другім пописі мали ми нагоду почути назріваючи справжні таланти”<sup>30</sup>. В кінці рецензент робить дуже важливий висновок: „Проф. Кулицька справді держить керму музичного мистецтва Борислава в своїх руках, що признають і неукраїнці”<sup>31</sup>.

1934 р. (28 лютого і 4 березня) малимісце ще два звіти учнів (скрипалів і піаністів), програма яких „була дуже різноманітна й добірна”<sup>32</sup>. У про-

<sup>25</sup> Новинки, „Діло” 1934, nr 147, s. 4.

<sup>26</sup> Книга протоколів..., s. 205.

<sup>27</sup> П. Лопата, *Музична школа в Бориславі [w:] Дрогобиччина – земля Івана Франка*, t. 2, red. Л. Луців, Нью-Йорк–Париж–Сідней–Торонто 1974, s. 651.

<sup>28</sup> *Дописи. Борислав (Пописи елєвів Музичного інституту і прив. учениць проф. Н. Кулицької)*, „Діло” 1931, nr 57, s. 6.

<sup>29</sup> *З концертової салі. Два пописи учеників п. Н. Кулицької в Бориславі*, „Діло” 1932, nr 26, s. 6.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> *З музичного життя. Попис елєвів школи ім. Лисенка в Бориславі*, „Діло” 1934, nr 69, s. 7.

грамі другого попису прозвучало „10 фортеп'янових точок, [...] в солях, на чотири руки, то знову на два фортеп'яни. Тут насправді найбільше вдоволення найшла проф. Н. Кулицька, яка слухно збирала гучні оплески... А вже найбільшою атракцією для нечисленної нашої музичної публіки була остання точка на два фортеп'яни (Бетовена *C dur* концерт I і II ч.), який то твір прегарно відограла сама управителька нашого Інституту зі своєю найбільш завансованою ученицею п. К. Еквіною”<sup>33</sup>.

На звітному концерті наступного навчального року елеви виконали „29 творів (з того концерт Моцарта *C* і Бетовена *C* на два фортеп'яни). Попис пройшов успішно та виявив всестороннє, правильне опанування техніки усіх елевів. [...] Цих кілька слів хай буде для елевів заохотою до дальшої праці над собою, пані професорці подякою за її працю...”<sup>34</sup>.

У червні 1936 р. відбувся попис учнів проф. Н. Кулицької, до програми якого було включено такі твори: Л. Стреаббог „Валець” (Медицька Ірена), М.-Й. Бер „Листок рожі”, В. Барвінський „Сонечко” (Терлецький Нестор), М. Вільм „Бідний”, „Марш папенгаймський” (Кульчицька Ірена), Ф. Шуберт – І-Б. Крамер „Серенада” (Давідовська Альдена), Й. Бах „Прелюд” *g moll*, О. Гречанінов „Нянина сказочка” (Дубівна Ніна), С. Борткевич „Про що няня говорила”, Г. Гурліт „Нетерпеливість” (Майбівна Іванка), Е. Польдіні „Побідоносні амазонки” (Давідовська Марія), І. Паде-ревський „Менует” (Забжеський), Петард „Андалюзка”, Ф. Шуберт „Музична хвилька” Маргулієсівна та ін.<sup>35</sup>

Павло Лопата згадує: „Музичні іспити відбувалися кожного року в червні під проводом інспектора з Музичного інституту зі Львова. На наші іспити приїжджали д-р С. Людкевич, д-р Н. Нижанківський, д-р З. Лисько, Д-р А. Рудницький і навіть раз був директор В. Барвінський. Найчастіше приїжджав д-р С. Людкевич, що поіменно знав і пам'ятав найздібніших наших учнів. Він, як передсідник, був при іспитах найбільш вимагаючий”<sup>36</sup>.

Н. Кулицька викладала в Дрогобицькій і Бориславській філіях ВМІ ім. М. Лисенка близько 20 р. За цей час їй вдалося підготувати чимало музикантів, які поповнили шеренги професіоналів (виконавців і педагогів), стали на шлях піднесення української культури.

Як педагог Н. Кулицька сумлінно і з задоволенням працювала з учнями. Вона намагалася навчити їх нових піаністичних прийомів, використовувати колористичні та тембральні можливості цього інструмента, способи

<sup>33</sup> *Ibidem.*

<sup>34</sup> Піврічний попис елевів Музичного Інституту ім. М. Лисенка в Бориславі, „Діло” 1935, nr 59, s. 5.

<sup>35</sup> Рукопис із приватного архіву п. Л. Коцана.

<sup>36</sup> П. Лопата, *Музична школа...*, s. 651–652.

динамізації музичної форми тощо. Звісно, на відстані часу ми не можемо проникнути в творчу лабораторію, особистісний світ педагога-музиканта. Проте виступи учнів класу Н. Кулицької, програми пописів чи рецензії у періодиці дозволяють зробити певні узагальнення.

З прибуттям до філій ВМІ ім. М. Лисенка у Дрогобичі та Бориславі директорів Н. Кулицької та Б. П'юрка рівень майстерності учнів, які навчалися в установах, було піднято на якісно вищій щабель. Цьому сприяли ретельний добір педагогів, регулярне проведення пописів, на які приїжджали інспектори зі Львова. Скоординована навчальна робота філій із Львівською централлю надавала практичні можливості для творчої самореалізації як педагогів, так і учнів. Завдяки цим музикантам-педагогам локальні музично-освітні осередки зайняли гідне місце в підготовці професійних кадрів на теренах Східної Галичини.

Н. Кулицька та Б. П'юрко – педагоги з великим виконавським досвідом, аналітичним складом мислення, схильністю до використання ефективних педагогічних методів – виявилися здатними готувати музичні кадри, що включалися в музичне життя Дрогобиччини, спричинилися до його професіоналізації. Як Н. Кулицька, так і Б. П'юрко не обмежувалися педагогічною працею. Вони невтомно займалися просвітницькою діяльністю і демонстрували „своїм учням шлях, як треба прикладати придбане в школі знання на службу народові”<sup>37</sup>. Педагогічна та виконавська діяльність цих талановитих непересічних музикантів є невід’ємними взаємодоповнюючими складовими їхньої творчої індивідуальності.

Таким чином, можемо зробити висновок про те, що завдяки діяльності талановитих музикантів-педагогів Н. Кулицької та Б. П'юрка, які підготували чимало професійних кадрів на Дрогобиччині, музична освіта набула організованих форм, планомірного, комплексного характеру. Учні долучалися до концертних заходів і це підносило їхній виконавський рівень, значно розширювало репертуарний і жанровий спектри. Водночас учні отримували новий виконавський досвід, ставлячи перед собою щоразу вищу мистецьку планку, демонструючи здобутки своєї фахової підготовки.

## Bibliografia

- А.Г., *З концертної сали. Вечір камерної музики в Дрогобичі*, „Діло” 1932, nr 65, s. 6.  
Витвицький В., *Музичними шляхами*, „Сучасність” 1989, s. 47.  
*Дописи*, „Діло” 1923, nr 37, s. 4.

---

<sup>37</sup> *З музичного життя. Концерти в Дрогобичі та музичний рух у Дрогобиччині*, „Діло” 1933, nr 172, s. 5.

- Дописи. Борислав (Пописи елевів Музичного інституту і прив. учениць проф. Н. Кулицької), „Діло” 1931, nr 57, s. 6.*
- З концертної сали. Два пописи учеників п. Н. Кулицької в Бориславі, „Діло” 1932, nr 26, s. 6.*
- З музичного життя в Дрогобичі, „Діло” 1931, nr 203, s. 5.*
- З музичного життя. Концерти в Дрогобичі та музичний рух у Дрогобиччині, „Діло” 1933, nr 172, s. 5.*
- З музичного життя. Попис елевів школи ім. Лисенка в Бориславі, „Діло” 1934, nr 69, s. 7.*
- Звіт, „Боян” 1930, nr 1, s. 1.*
- Книга протоколів Музичного товариства ім. Миколи Лисенка (1922–1939 рр.), ред. Я. Горак, Львів 2019.*
- Кобрин Н., Музично-освітня система лисенківської доби в Галичині, „Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. Чайковського” [Київ] 2018, nr 121.*
- Лопата П., Музична школа в Бориславі [w:] Дрогобиччина – земля Івана Франка, т. 2, ред. Л. Луців, Нью-Йорк–Париж–Сідней–Торонто 1974.*
- Максимович А., Дописи. Дрогобицька Марійська академія, „Діло” 1939, nr 121, s. 11.*
- Новинки, „Діло” 1934, nr 147, s. 4.*
- П.К., Історичний концерт в Дрогобичі, „Діло” 1935, nr 156, s. 7.*
- Пацлавський В., Д-р Отець Северин Сапрун [w:] Дрогобиччина – земля Івана Франка, т. 3, ред. Л. Луців, Нью-Йорк–Лондон–Сідней–Торонто 1974.*
- Піврічний попис елевів Музичного Інституту ім. М. Лисенка в Бориславі, „Діло” 1935, nr 59, s. 5.*
- Рудницький А., Про музику і музик, Нью-Йорк–Париж–Сідней–Торонто 1980.*
- Світової слави співак у нафтовому басейні, „Гомін басейну” 1937, nr 1, s. 5.*
- Созанська-Климків Г., Як ми почали вчитися музики [w:] Юрій Созанський (до 80-ліття), ред. Л. Назар, Львів 2006.*
- Терлецький М., Український інститут для дівчат у Перемишлі [w:] Перемишль західний бастион України, Нью-Йорк–Філадельфія 1961.*
- Український інститут для дівчат у Перемишлі. 1895–1995. Ювілейна книга пам’яті до 100-річчя заснування, ред. І. Гнаткевич, Дрогобич 1995.*
- Шостаковська І., Руський (український) інститут для дівчат у Перемишлі – його роль в культурному житті Галичини [w:] Перемишль і перемиська земля протягом віків, ред. С. Заброварний, Перемишль–Львів 1996.*

**THE ROLE OF BOHDAN PIURKO AND NATALIA KULYTSKA  
IN THE PROFESSIONAL TRAINING OF MUSIC PERSONNEL  
IN THE DROHOBYCH REGION (1930S)**

**Abstract**

In the 30s of the twentieth century, in the musical environment of the Drohobych region, many educated people were actively involved in the „enlightenment movement”, a cultural and creative practice involving broad layers of citizens to study the national traditions in order to preserve the cultural identity. Among them, Bohdan Piurko and Natalia Kulytska stood out as high-profile professional musicians who significantly contributed to the rise of the musical life of the region, in particular its professionalization.

B. Piurko taught piano and theoretical subjects at the branch of the M. Lysenko Higher Music Institute in Drohobych which he later headed. B. Piurko was actively engaged in the administrative, creative and pedagogical work. He also performed as a pianist, accompanist, and conductor.

Since the beginning of the 1920s, the activity of the branch of the M. Lysenko Higher Music Institute in Drohobych and classes in Boryslav has been closely connected with the name of Natalia Kulytska. She taught students to play the piano, performed as a constant accompanist of „Boryslavskyi Boyan”, was a member of the instrumental trio and the piano duo (together with B. Piurko).

N. Kulytska and B. Piurko as teachers have trained many professionals who later made a significant contribution to the development of musical culture of the Drohobych region. As talented performers, they embarked on the path of musical enlightenment demonstrating the achievements of Western European and Ukrainian masters to the citizens, influencing their needs and interests, enriching and activating their spiritual life.

**Keywords:** Natalia Kulytska, Bohdan Piurko, branch, M. Lysenko Higher Music Institute, Drohobych region

# **MUZYCZNE DZIEDZICTWO GALICJI**





## Іванна Олійник

Ukraińska Narodowa Akademia Muzyczna im. Piotra Czajkowskiego w Kijowie, Ukraina

### ЕСТРАДНА МУЗИКА ЛЬВОВА: ДО ПІСЕННОЇ ТВОРЧОСТІ БОНДИ ВЕСОЛОВСЬКОГО

Історія розважальної музики України, певно, одна з найбільш таємничих сторінок нашої культури. І попри наукові пошуки видатних науковців що тривають з 90-х років ХХ ст., ця сфера може стати джерелом ще багатьох відкриттів.

На етапі становлення української естрадної музики важливим фактором стало культурне життя Галичини, відоме цілою когортою незаслужено забутих галицьких композиторів, а відповідно і їх імен, музики, історій. Таким є й життєвий і творчий шлях видатного українського музиканта, дипломата, а головне, композитора Богдана Весоловського.

Культурний контекст Галичини, полікультурні взаємодії, формування пісенно-естрадних традицій та творче життя музикантів цього періоду досліджували у своїх працях як українські, так і польські дослідники. Серед них Єжи Габелата Зоф'я Курцова<sup>1</sup>, Урсула Якубовська<sup>2</sup>, Тереса Мазепа<sup>3</sup>, Міхал Пекарські<sup>4</sup>, Ольга Харчишин<sup>5</sup>, Олег Колубаєв<sup>6</sup>, Роман Голик<sup>7</sup> та інші.

---

<sup>1</sup> J. Habela, Z. Kurzowa, *Lwowskie piosenki uliczne, kabaretowe i okolicznościowe do 1939 roku*, Kraków 1997.

<sup>2</sup> U. Jakubowska, *Mit lwowskiego batiara*, Warszawa 1998.

<sup>3</sup> Т. Мазепа, *Галицьке музичне товариство у Львові та його зберігально-архівізуюча діяльність*, „Українська музика” Цоквартальник ЛНМА ім. М. Лисенка [Львів] 2017, Ч. 4, s. 5–13.

<sup>4</sup> M. Piekarski, *Działalność polskich i ukraińskich wychowanków lwowskiej szkoły muzykologicznej (do 1939 roku)*, „Rozprawy z Dziejów Oświaty” 2010, nr 47, s. 73–108.

<sup>5</sup> О. Харчишин, *Український пісенний фольклор в етнокультурі Львова: трансформаційні процеси, міжкультурні пограниччя*, Львів 2011.

<sup>6</sup> О. Колубаєв, *Засади формування української естрадно-пісенної традиції в Галичині* [w:] *Камерно-вокальна творчість в історичній ретроспективі*, Вип. 27, Серія: *Виконавське мистецтво*, Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка, Львів 2013, s. 208–218.

<sup>7</sup> Р. Голик, *Місто і його душа: образ Львова у польській та українській мемуаристиці ХІХ–початку ХХІ ст.*, „Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність” [Львів] 2008, Вип. 17: *Українсько-польсько-білоруське сусідство: ХХ століття*, red. Я. Ісаєвич, s. 609–617; Р. Голик, *Реальна й віддзеркалена Галичина: календарі, час*,

Особливо цікавими є пошуки відомої української музикознавиці Любові Кияновської, яка створила ряд ґрунтовних праць щодо музичної культури Галичини ХІХ–ХХ століть<sup>8</sup>. Вивченням творчості Б. Весоловського займались Олександр Зелінський<sup>9</sup>, Ігор Осташ<sup>10</sup>, Уляна Молчко<sup>11</sup>. У руслі методологічного осмислення сучасним музикознавством таких нетрадиційних музичних практик особливо цікавими є дослідження Ю. Чекана, що стали частиною наукового інструментарію даної розробки<sup>12</sup>. Проте, дослідження пісенної спадщини композитора в контексті міжнародних тенденцій розвитку естрадно-пісенного мистецтва ще не було у фокусі уваги науковців. Саме цей є центральним у нашій роботі.

Вже на початку ХХ століття Львів як столиця Галичини став одним з культурних центрів Європи. Широко поширеною тут була естрадно-джазова танцювальна музика. У цей період Львів заповнили польські солісти, оркестри, бенди з музикою провідних варшавських композиторів, каверами на європейські шлягери. З ціллю «творити нову українську культуру»<sup>13</sup> на протигагу польській, юні пронаціональні музиканти збирають власну капелу «Джаз-оркестр Яблонського» (1934–1938). Кістяк «Ябцьобенду» склали Леонід Яблонський (Ябцьо), Анатоль Кос-Анатольський (Тацьо) та Богдан Весоловський (Бонді)<sup>14</sup>. На відміну від сучасних їм колективів, музиканти не грали імпровізацій на джаз-стандарти, а створювали джазові аранжування народних пісень, україномовні кавери на європей-

---

*ментальність й повсякденне життя галичан в краю й на еміграції (кінець ХІХ – перша половина ХХ ст.), „Вісник Львівського університету” 2014, Вип. 9, Серія: Книгознавство, бібліотекознавство та інформаційні технології, с. 23–42.*

<sup>8</sup> Л. Кияновська, *Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст.*, Тернопіль 2000.

<sup>9</sup> О. Зелінський, *Богдан Весоловський, Рената Богданська та Леонід Яблонський – представники української розважальної музики в Галичині (1930-ті роки)*, „Записки наукового товариства імені Шевченка” [Львів] 2009, т. 258: *Праці музикознавчої секції*, ред. О. Купчинський, с. 369–387.

<sup>10</sup> І. Осташ, *Бонді, або повернення Богдана Весоловського*, Київ 2013.

<sup>11</sup> У. Молчко, *Культурно-освітній потенціал інструментальних творів Богдана Весоловського*, „Науковий вісник Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького” 2014, Вип. 1(12), Серія: *Педагогіка*, ред. І. Аносов, с. 59–65.

<sup>12</sup> Ю. Чекан, *Музикознавча компаративістика: від методу – до науки [w:] Музикознавчі студії ін-ту мистецтв Волинського національного університету ім. Лесі Українки та Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського*, Вип. 10, Київ 2012, с. 6–18; Ю. Чекан, *До питання визначення предмету історії музики [w:] Музично-історичні концепції у минулому і сучасності: матеріали Міжнародної наукової конференції*, ред. О. Зінкевич, В. Сивохіп, Львів 1997, с. 17–23.

<sup>13</sup> Цит. за: І. Осташ, *Бонді, або повернення Богдана Весоловського*, Київ 2013, с. 59.

<sup>14</sup> О. Харчишин, *Український пісенний фольклор в етнокультурі Львова: трансформаційні процеси, міжкультурні пограниччя*, Львів 2011, с. 198.

ські шлягери, виконували власні авторські пісні<sup>15</sup>. Їх діяльність стала справжнім вибухом в українській естрадній творчості, епохою інтелектуального відродження нації, що визнавали навіть поважні академічні музиканти того часу<sup>16</sup>.

Важливим фактором у формуванні такого творчого вектору став як вплив родинного оточення, так і ґрунтовна музична підготовка, адже всі члени гурту були професійними музикантами. Засновником, керівником і скрипалем був Леонід-Ябцьо Яблонський, піаністом Анатолій Кос-Анатольський, а композитором й акордеоністом Богдан Весоловський. Як головний творець репертуару «Ябцьо-джазу», Богдан Весоловський став автором естрадних шлягерів, що набули у Галичині більшої популярності за зарубіжні<sup>17</sup>. І тут мимовільно виникає питання, як зумів молодий композитор створити музику, що у таких шалених темпах змогла стати конкурентоспроможною уже укоріненій польській? Випадковість, талант чи, можливо, тонке відчуття музичних тенденцій, культурної доби? Що стало визначальним фактором у творчості галицького музиканта? Щоб розібратись в цих питаннях спробуємо порівняти два найпопулярніші зразки естрадної музики кінця 30-х років композиторів, не пов'язаних ані творчо, ані географічно. Такими будуть пісні «Прийде ще час» Б. Весоловського та «Серце» Ісака Дунаєвського.

Серед багатьох творів Б. Весоловського пісня-танго «Прийде ще час» є найчастіше виконуваним, і саме вона принесла композитору першу славу і визнання. Початковий варіант твору був інструментальним (рукописзакінчений 15 серпня 1936 року), а вже восени 1937 року ноти з поетичним текстом з шаленим успіхом розлетілись друком<sup>18</sup>. Слова пісні за кількома версіями написані Степаном Чарнецьким, чи то у співпраці з Б. Весоловським, чи то самим композитором. Першими виконавцями стали звичайно ж «Ябцьо-джаз» з солісткою Ренатою Богданською, яка була не тільки учасницею колективу, а й стала першим коханням композитора<sup>19</sup>.

Ісак Дунаєвський – відомий радянський композитор українсько-єврейського походження. Народжений у Лохвиці, що у Полтавській області, випускник Харківської консерваторії по класу скрипки та композиції, більшу частину життя він провів у Москві. У 1934 році І. Дунаєвський стає автором музики до першої в СРСР музичної кінокомедії «Веселые ребята», яка принесла композитору пожиттєву славу та

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 200.

<sup>16</sup> І. Осташ, *Бонді...*, s. 68.

<sup>17</sup> О. Зелінський, *Богдан Весоловський...*, s. 380–381.

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 370–378.

<sup>19</sup> І. Осташ, *Бонді...*, s. 81–97.

визнання. Серед 17-ти музичних номерів фільму найбільш популярними стали «Марш веселых ребят» та романтична пісня головного героя «Сердце». Як і інші музичні номери фільму, ця пісня була виконана естрадним співаком Леонідом Утьосовим та його інструментальним бендом «Геа-джаз», а запис для пластинки відбувся 2 червня 1935 року.

Зіставлення пісні «Серце» І. Дунаєвського та «Прийде ще час» Б. Весоловського дає можливість виявити як загальні тенденції епохи, так і унікальність почерку кожного композитора. Створені в один історичний період але в різних країнах пісні виявляють риси однієї естетичної системи, спільний інтонаційно-ритмічний тезаурус.

Музичний приклад №1: Б. Весоловський «Прийде ще час» (приспів)

На рівні структури твори мають традиційну пісенну форму типу куплет-приспів. Найбільш показовим є порівняння приспівів двох творів – інтонаційного ядра композиції (Музичні приклади № 1, № 2).

Музичний приклад № 2: І. Дунаєвський «Сердце» (приспів)

Початкові фрази в обох зразках є етапом установки сприйняття пісні, тим вірусним мотивом, що пам'ятає кожен слухач цих творів. Значення початкових фраз підтверджується й тим, що слова цих фрагментів виведені у назву творів і мають інтонацію, ритмічний рисунок, що повторюються разом з повтором поетичного тексту (такти Ау музичних прикладах № 1, 2). Збіг очевидний уже на композиційному рівні – кількість тактів, складів поезії та алгоритм їх акцентування, спосіб фразування (такти А, В, С, Ду

музичних прикладах № 1, 2). Куплети обох пісень є метрично аналогічними (дивитись схему № 1, 2) – дводольність, початки фраз із слабкої долі, пунктир на 4-й склад у перших трьох фразах, розтягування тривалостей звуків у завершальних зворотах, однаковий ритм кадансового завершення, повторювані ритмічні групи й паузування (такти з позначенням D). Крім цього на схемі можна прослідкувати близькість організації інтонаційної лінії, опорних звуків тем (музичні приклади № 1, 2).

Схема № 1: Складо-ритмічна структура приспівів

Сердце	[2 + 9] [2 + 8] [2 + 9] <sup>13</sup>
Прийде ще час	[4 + 9] [4 + 8] [4 + 9] <sup>13</sup>

Схема № 2: Ритмічна схема поетичного тексту

Сердце	> ~	~ ~ ~ > ~ ~ ~ > ~	> ~	~ ~ ~ > ~ ~ ~ >	> ~	~ ~ ~ > ~ ~ ~ > ~	~ ~ ~ > ~ ~ ~ ~ > ~ ~ ~ >
Прийде ще час	> ~ ~ >	~ ~ ~ > ~ ~ ~ > ~	> ~ ~ >	~ ~ ~ > ~ ~ ~ >	> ~ ~ >	~ ~ ~ > ~ ~ ~ > ~	~ ~ ~ > ~ ~ ~ > ~ ~ ~ >

Кульмінація у обох зразках заслуговує окремої уваги (відділені дугою в музичних прикладах № 1 та № 2). За логікою розгортання мелодії одного та другого приспівів, кожен 4-й такт є інструментальним, а у вокальній партії пауза. Проте, після третьої фрази у 12-му такті відбувається метричний зсув – одразу по її закінченні без паузи починається четверта фраза, створюючи ефект раптовості й посилюючи емоційну напругу. Саме в цьому фрагменті звучить кульмінація, що підкреслена найвищим тоном в мелодії, метричним укрупненням та вербальним текстом – квітесенцією смислового ряду: «спасибо, сердце», «і може за ту любов». Невипадково цей фрагмент композиційно є точкою золотого перетину.

Мелодична лінія побудована у мінорному ладі з альтерованими IV, VII ступенями, хроматизмами, що звучать навіть у аналогічних тактах творів. Розгортанню тем властиве поступове розширення висотного діапазону, зменшення пауз-ауфтактів, що стає ще одним інструментом накопичення енергії до самої кульмінації. Ці збіги прослідковуємо і в куплетних розділах.

Обидва твори є зразками ліричної пісенності – чоловічі монологи про душевні переживання, пов'язані із закоханістю. Спільною є жанрова основа – танго. Саме цей жанр визначає композиційні та синтаксично-інтонаційні особливості пісень, утворюючи чіткі паралелі між ними.

Нагадаємо, що жанровий різновид «пісня-танго» з'явився у 1917 році завдяки творчості аргентинського музиканта Карлоса Гарделя. Його перша пісня-танго мала назву «Моя сумна ніч» і стала яскравим зразком типових жанру тем любовного страждання закоханого мачо, розповідаючи про глибину почуття й гіркі сльози, які чоловік може показати тільки в пісні. Як і танцю, пісні-танго притаманний дводольний метр, двочастинна куплетно-приспівна форма, в якій куплет мінорний, а приспів мажорний, крім цього обов'язкова остинатна ритмічна формула з стабільним використанням пунктирних та синкопованих ритмічних груп. Новий жанр захоплював відвертістю, бунтарством проти усталених танцювально-пісенних канонів і не міг не приваблювати тогочасних прогресивних музикантів. Тому танець та і пісня-танго швидко набуло популярності після першої світової війни у країнах Європи й світу.

Описана тангова модель кристалізується в обох порівнюваних піснях і регулює як ритмічну організацію мелодії (пунктири, сповільнення до кінця фраз, паузування), так і композиційну (кількість тактів, поділ на фрази, квадратність побудови). Проте, кожен з композиторів осмислює жанр крізь призму власних творчих інтересів, забарвлюючи танго специфічними параметрами.

Б. Весоловський у «Прийде ще час» одразу акцентує на інструментальній природі твору, визначаючи під назвою жанр і темп танго. Це підкреслено й в метричній організації – розмір 2/4, швидкий темп, мелодія виписана у коротких тривалостях (восьмі, шістнадцяті), також насичена фортепіанна партія. Проте автор осмислює «чужий» жанр через романсову лексику, на яку провокує сам текст пісні – згадка про минулу любов, мрії про те, щоб вона колись повторилась. Тому й пісня повністю витримана в мінорному ладі, а момент просвітлення – відхилення через F-dur веде знову в b-moll. Тобто, Б. Весоловський коректує шаблон тангової композиції, слідуючи узагальненому образно-смісловому ряду пісні. Кантиленна природа мелодії виражена через секстові ходи, оспівування головних ступенів ладу, заокруглені кінці фраз, мінорний приспів, від чого дане танго отримало назву «меланхолійне».

Жанрова основа «Серця» І. Дунаєвського видає себе у авторській ремарці «в ритмі танго». Попри пісенну природу твору, на перший план виступає декламаційність теми. Вона виражена через тісний зв'язок інтонації й співаного слова, з превалюванням повторюваності мелодичних зворотів, вузького амбітусу послівок, де тангово-пунктирний ритм підсилює розмовний стиль. Найбільш яскраво він проявляється у кульмінації пісні, де мелодія розчиняється повністю й текст звучить на повторенні тонічного звуку. «Серце» І. Дунаєвського – це гімн любовному почуттю, де

тривога закоханості є приємним передчуттям щастя. Тому й приспів у одноіменному мажорі (E-dur) звучить надзвичайно органічно, хоч подібне відхилення і є традиційним для європейського танго.

Такий компаративний міжтекстовий аналіз, а конкретніше внутрішньовидовий політекстовий (за класифікацією музичної компаративістики Ю. Чекана)<sup>20</sup> дозволяє зробити наступні висновки.

Початок ХХ століття в багатьох країнах є етапом зародження естрадної музики, при витоках якої стоять професіонали музичного ремесла. Серед них яскравими постатями були Б. Весоловський та І. Дунаєвський. Порівняння двох шлягерів авторства цих метрів свідчить про існування міжнародних тенденцій розвитку «легкого жанру» та спільного інтонаційного словника доби. Так, вбираючи нові тенденції культурного процесу сусідніх та пануючих держав, рідні по українській крові, проте далекі географічно, різні життєвими та творчими історіями композитори змогли тонко відчути звучання оточуючого світу, використати те, що змогло створити справжній шлягер і завоювати любов публіки. Подібний типологічний збіг ще раз підтверджує органічну цілісність української культури, не залежно від того що вона розшматована іншими державами.

## Bibliografia

- Голик Р., *Місто і його душа: образ Львова у польській та українській мемуаристиці XIX–початку ХХІ ст.*, „Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність” [Львів] 2008, Вип. 17: *Українсько-польсько-білоруське сусідство: ХХ століття*, red. Я. Ісаєвич, s. 609–617.
- Голик Р., *Реальна й віддзеркалена Галичина: календарі, час, ментальність й повсякденне життя галичан в краю й на еміграції (кінець ХІХ – перша половина ХХ ст.)*, „Вісник Львівського університету” 2014, Вип. 9, Серія: *Книгознавство, бібліотекознавство та інформаційні технології*, s. 23–42.
- Зелінський О., *Богдан Весоловський, Рената Богданська та Леонід Яблонський – представники української розважальної музики в Галичині (1930)-ті роки*, „Записки наукового товариства імені Шевченка” [Львів] 2009, т. 258: *Праці музикознавчої секції*, red. О. Купчинський, s. 369–387.
- Кияновська Л., *Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст.*, Тернопіль 2000.
- Колубасв О., *Засади формування української естрадно-пісенної традиції в Галичині [w:] Камерно-вокальна творчість в історичній ретроспективі*, Вип. 27, Серія: *Виконавське мистецтво, Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка*, Львів 2013, s. 208–218.
- Мазепа Т., *Галицьке музичне товариство у Львові та його зберігально-архівуюча діяльність*, „Українська музика” Щоквартальник ЛНМА ім. М. Лисенка [Львів] 2017, Ч. 4, s. 5–13.

<sup>20</sup> Ю. Чекан, *Музикознавча компаративістика...*, s. 6–18.

- Молчко У., *Культурно-освітній потенціал інструментальних творів Богдана Весоловського*, „Науковий вісник Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького” [Мелітополь] 2014, Вип. 1(12), Серія: *Педагогіка*, ред. І. Аносов, s. 59–65.
- Осташ І., *Бонді, або повернення Богдана Весоловського*, Київ 2013.
- Харчишин О., *Український пісенний фольклор в етнокультурі Львова: трансформаційні процеси, міжкультурні пограниччя*, Львів 2011.
- Чекан Ю., *До питання визначення предмету історії музики [w:] Музично-історичні концепції у минулому і сучасності: матеріали Міжнародної наукової конференції*, ред. О. Зінкевич, В. Сивохіп, Львів 1997, s. 17–23.
- Чекан Ю., *Музикознавча компаративістика: від методу – до науки[w:] Музикознавчі студії ін-ту мистецтв Волинського національного університету ім. Лесі Українки та Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського*, Вип. 10, Київ 2012, s. 6–18.
- Habela J., Kurzowa Z., *Lwowskie piosenki uliczne, kabaretowe i okolicznościowe do 1939 roku*, Kraków 1997.
- Jakubowska U., *Mit lwowskiego batiara*, Warszawa 1998.
- Piekarski M., *Działalność polskich i ukraińskich wychowanków lwowskiej szkoły muzykologicznej (do 1939 roku)*, „Rozprawy z Dziejów Oświaty” 2010, nr 47, s. 73–108.

#### ENTERTAINMENT MUSIC IN LVIV: ON THE BOHDAN (BONDI) VESOLOVSKY'S OUTPUT

##### Abstract

The history of the Ukrainian entertainment music is probably one of the most mysterious pages in the Ukraine's culture. Despite scientific researches that have been conducted by leading scientists since 1990s, this field could be a good source for new discoveries.

The cultural life of Galicia is an important factor in the Ukrainian entertainment music formation. It is known by a huge group of undeservedly forgotten composers – with their names, musician stories. The life and artistic path of Bohdan Vesolovsky, a prominent Ukrainian musician, diplomat and, the most importantly, composer, were just like that. He is an author of schlagers that were popular in Galicia and abroad. How could a young composer create the music that rapidly become competitive with already entrenched Polish music? What was a determining factor in becoming a musician?

Early 20th century is the beginning of entertainment music formation by the professionals with a deeply-rooted musical craft. The prominent figures among them were Bogdan Vesolovsky and Isaak Dunaevsky. Comparison of two schlagers written by these composers shows us the existence of international trends in the development of “light genre” and common intonational vocabulary of the day.

**Keywords:** Isaak Dunaevsky, Bohdan Vesolovsky, Ukrainian entertainment music, Galicia, intonational vocabulary



Вероніка Левко

Kijowska Miejska Akademia Sztuki Estradowej i Cyrkowej, Ukraina

## ТВОРЧИСТЬ БОГДАНА ВЕСОЛОВСЬКОГО В КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРІ УКРАЇНИ ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Музичний доробок видатного композитора-пісняра Богдана Весоловського (1915–1971), творчість якого у 1930-х рр. (львівський період) заклала підвалини української естрадної музики, у часи СРСР був майже невідомим широкому загалу. Актуалізація творчості митця в Україні припадає на кінець ХХ – початок ХХІ ст., коли його пісенні композиції стають невід’ємною частиною концертного та навчального репертуару українських естрадних виконавців. Втім, ще двадцять років тому ім’я Богдана Весоловського було відоме лише фахівцям, а не широкому загалу, хоча низка творів композитора, за свідченням Л. Касян, виконувалися в Україні в 1992–1993 рр., тобто відразу після проголошення Україною незалежності<sup>1</sup>. Перелом настав лише у 2000-х рр., коли до постаті митця та його спадщини звернулися науковці й провідні українські діячі культури та мистецтва. У період 2000–2010 рр. О. Зелінський видає три збірки творів композитора<sup>2</sup>, виходять наукові праці О. Зелінського<sup>3</sup>, В. Конончука<sup>4</sup>, Н. Майчика<sup>5</sup>,

---

<sup>1</sup> Л. Касян, *Документальна спадщина Богдана Весоловського в аудіовізуальній колекції ЦДКФФА України ім. Г.С. Пищеничного*, „Архіви України” [Київ] 2015, nr 4, red. М. Палієнко, s. 136–145.

<sup>2</sup> Б. Весоловський, *Прийде ще час: Пісні і танцювальні мелодії*, Львів 2001; Б. Весоловський, *Я знов тобі: Пісні і танцювальні мелодії*, Львів 2002; *idem*, *Усе моє життя: Пісні і танцювальні мелодії*, Львів 2006.

<sup>3</sup> О. Зелінський, *Богдан Весоловський, Рената Богданська та Леонід Яблонський – представники української розважальної музики в Галичині (1930-ті роки)*, „Записки наукового товариства імені Шевченка” [Львів] 2009, t. 258: *Праці музикознавчої секції*, red. О. Купчинський, s. 369–388.

<sup>4</sup> В. Конончук, *Богдан Весоловський та його світ танкової музики* [w:] *Музикознавчі студії: наук. зб. Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка*, Вип. 9, red. І. Пилатюк, Львів 2004, s. 20–30.

<sup>5</sup> Н. Майчик, *Вокальна творчість Б. Весоловського та В. Балтаровича в процесі становлення „легких” жанрів вокальної музики* [w:] *Музикознавчі студії інституту мистецтва Волинського національного університету ім. Л. Українки та Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського*, Вип. 3, red. О. Коменда, Луцьк 2009, s. 165–174.

У. Молчко<sup>6</sup>, в яких осмислюється місце Богдана Весоловського в розвитку української популярної музики. У 2010-ті рр. дослідження творчості митця виходить на новий рівень: у 2013 р. виходить з друку книга І. Осташа «Бонді або повернення Богдана Весоловського»<sup>7</sup>, яка стала першою повною біографією митця. Серед публікацій, що популяризують доробок митця, назвемо книгу «„Ти танго заспівай мені...“: Пісні Богдана Весоловського»<sup>8</sup>, яка є проектом І. Осташа. Це факсимільне видання, привчене до 100-річчя з дня народження композитора, є унікальним в едиційній практиці його мистецького доробку, і не лише через можливість долучитися до нотних оригіналів творів Б. Весоловського, а й завдяки аудіо додатку у вигляді двох CD із записами його пісень. Тож констатуємо, що на сьогоднішній день постать Б. Весоловського є достатньо вивченою в українській науці, а його доробок остаточно повернувся в український культурний простір.

Для того, щоб музика композитора не залишалася музейним раритетом, а стала актуальною частиною культурного надбання, вона повинна постійно бути присутньою у звуковому просторі. Тому ми зосередимось на унікальній культурно-мистецькій акції – фестивалі української ретро-музики імені Богдана Весоловського. Фестиваль був започаткований у 2015 р. з нагоди сторічного ювілею композитора. На сьогоднішній день вже відбулося чотири фестивалі, які сприяли популяризації музичного доробку митця. Однак й досі залишається не осмисленим внесок цього фестивалю у збереження та промоцію як творчості Б. Весоловського, так і всієї української ретро-музики. Оскільки фестиваль не має власного сайту в Інтернеті, окрім сторінки у facebook<sup>9</sup>, інформація про ці мистецькі акції є несистематизованою, бо зосереджена, окрім названої сторінки у соцмережі, в анонсах, прес-релізах, рецензіях та оглядах у мережевій пресі. У рамках невеликої за обсягом публікації неможливо охопити усю інформацію щодо цього масштабного мистецького заходу, тому нашим завданням є окреслення специфіки фестивалю української ретро-музики імені Богдана Весоловського та його значення для сучасної української музичної культури.

Перший фестиваль української ретро-музики імені Богдана Весоловського відкрився у Львові 29 травня 2015 р. У його рамках проводився кон-

---

<sup>6</sup> У. Молчко, *Сторінки життя та творчості композитора і диригента Богдана Весоловського*, „Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка та Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського” [Тернопіль–Київ] 2003, Серія: *Мистецтвознавство*, пг 2(11), ред. О. Смоляк, с. 9–14.

<sup>7</sup> І. Осташ, *Бонді або повернення Богдана Весоловського*, Київ 2013.

<sup>8</sup> «*Ти танго заспівай мені...*»: *Пісні Богдана Весоловського*, Київ 2015.

<sup>9</sup> <https://www.facebook.com/pg/RetroMuzFest/> (23.04.2018).

курс молодих виконавців, в якому взяли участь 34 вокалісти з різних міст України – Києва, Полтави, Кривого Рогу, Кам'янця-Подільського, Івано-Франківська, Львова, Дрогобича, а також з Канади. Головою журі конкурсу став видатний співак української діаспори Володимир Луців (Великобританія). Молоді виконавці мали унікальну можливість не лише продемонструвати свій талант, а й зануритися в атмосферу 1930-х рр. Важливим завданням для молодих артистів стала актуалізація української ретро-музики для сучасного слухача. В заключних гала-концертах фестивалю, перший з яких відбувся у Львівській опері, а другий у Київському театрі оперети 1 та 3 червня 2015 р. відповідно, разом з переможцями конкурсу виступили українські зірки, серед яких гурти «Kyiv tango project», «Пікардійська терція», «Tenors BEL' CANTO», джазовий гурт «ShockolaD», солісти Джамала, Ілларія, Василь Бокоч, Стефанія Романюк, Орест Цимбала, Марія Копитчак, Олеся Киричук, Ліліана Раврух, Юлія Швед та ін.

Родзинкою фестивалю стали не лише концертні програми, а й відтворення загальної музичної атмосфери 1930-х рр. Мистецький форум розпочався в Музеї етнографії та народного промислу відкриттям виставки «Бонді або повернення Богдана Весоловського», де було представлено листи композитора, його дипломи, ноти пісень, сімейні фотографії, платівки та інші раритети з приватних колекцій. Ще однією мистецькою подією фестивалю стало виконання танго усім бажаючими на вулиці біля будинку Богдана Весоловського у м. Стрий, де народився маестро, після чого відбулося урочисте відкриття фестивалю. Серед акцій мистецького форуму – благодійний бал «Бонді», програма якого включала майстер-класи танго, благодійний аукціон, конкурс суконь у стилі ретро 1930-х рр., а також автограф-сесію зірок фестивалю. У рамках фестивалю відбулася й прем'єра документальної стрічки «Бонді або повернення Богдана Весоловського» (режисер – Станіслав Литвинов, оператор – Василь Григоряк), яку було створено у 2014 р. за мотивами однойменної книги І. Осташа.

Значення фестивалю української ретро-музики імені Б. Весоловського важко переоцінити, оскільки він відкрив багатьом слухачам музику митця, а також весь величезний шар українського музичного ретро, про який багато з них не мали уявлення. Ювілейна дата стала поштовхом для подальшого знайомства української публіки з творчим доробком Богдана Весоловського.

Другий фестиваль української ретро-музики імені Богдана Весоловського було проведено у двох містах – Львові і Полтаві. У Львові 6 червня 2017 р. відбувся концерт «Мрійлива ніч», а конкурс молодих виконавців і гала-концерт проводився у Полтаві наприкінці серпня 2017 р.

Львівський концерт було присвячено сторічному ювілею ще одного представника українського ретро – Степана Гумініловича, який був творчим побратимом Богдана Веселовського. Серед гостей концертного заходу – син композитора Юрій Гумінілович, що вперше відвідав Україну, яку під час Другої світової війни покинув його батько. На концерті прозвучало багато ретро-музики, у тому числі батярські пісні. Серед учасників концерту «Мрійлива ніч» – Ілларія, LADIES' TRIO, KVIТANA та ін. Музиканти майстерно виконали твори С. Гумініловича, у яких маестро поєднував український мелос з латиноамериканськими ритмами.

Полтаву як місце проведення конкурсу молодих виконавців та гала-концерту переможців було обрано невипадково: метою організаторів цієї мистецької акції стало розширення географії фестивалю, вихід за межі Галичини для набуття не регіонально-локального, а й загальноукраїнського значення. 26 серпня 2017 р. в залі Полтавського музично-драматичного театру ім. М.В. Гоголя відбувся конкурс молодих виконавців, а наступного дня – нагородження переможців та гала-концерт, у якому виступили учасники минулого фестивалю Ілларія, Василь Бокоч, Орест Цимбала, Марія Копитчак, гурт «ShockolaD», а також Наталія Хоменко, тріо бандуристок Національної телерадіокомпанії України, відомого італійського співака Альфонсо Олівера. Також у полтавських мистецьких акціях взяв участь композитор Мирослав Скорик, який багато зробив для розвитку не лише української академічної, а й популярної музики. Для того, щоб глядачі повністю занурилися в атмосферу 1930-х рр., на заключному концерті було запропоновано дрес-код – Black-Tie або стильне ретро, продовжуючи започатковану на попередньому фестивалі традицію.

Третій фестиваль української ретро-музики імені Богдана Веселовського було проведено в Одеському національному академічному театрі опери і балету 26 серпня 2018 р. Місце проведення було обрано невипадково: організатори прагнули поєднати два мистецьки осередки українського ретро – Одесу і Львів через творчість двох митців – Богдана Веселовського та Леоніда Утьосова. Символом єднання двох музикантів став образ серця, бо саме так називаються дві пісні-танго, які пов'язані з їхньою творчістю: композиція «Серце», написана уродженцем Полтавщини Ісааком Дунаєвським є однією з популярних пісень в репертуарі Л. Утьосова, а Б. Веселовський також є автором пісні «Серце», написаної вже на чужині – в Канаді у 1953 р. Творчість обох митців дотична і до джазового мистецтва: обидва музиканти тісно пов'язані з першими українськими джазовими бендами – «Теа-джаз» та «Яцьо-джаз». Саме ці паралелі й намагалися підкреслити організатори Третього фестивалю української ретро-музики імені Богдана Веселовського. Проведення мистецької акції на сцені опер-

ного театру повинно було нагадувати слухачам і про те, що пісні композитора виконували провідні оперні співаки світу, зокрема представники української діаспори Андрій Добрянський, Іванка Мигаль, Ольга Павлова, а сьогодні вони є в репертуарі оперних виконавців Володимира Ігнатенка, Володимира Чайки, Ігора Кушплера, Лесі Боровець, Олега Лихача та ін. Серед запрошених виконавців фестивалю – співачка Ілларія, яка вже втретє взяла участь у цих мистецьких акціях, етно-джазова вокалістка Іванка Червінська з гуртом «Gypsy Luge», гурт «Wszystko» разом з солістом Зеновієм Карачем.

Отже, проведення другого і третього фестивалів української ретро-музики імені Богдана Весоловського стали свідченням того, що даний шар української популярної музики є актуальним і затребуваним, і не лише у людей старшого покоління, а й молоді. Участь молодих виконавців у конкурсі є яскравим тому підтвердженням. Організатори фестивалю продемонстрували стратегічне мислення у динаміці його розвитку: розширення географії фестивалю дозволило ознайомити велику кількість українських слухачів східної та південної України з популярною музикою 1930-х рр., яка для більшості з них була майже невідомою. Другим важливим аспектом стратегічного розвитку фестивалю стало не лише збереження доробку Б. Весоловського та його сучасників, а й оновлення української ретро-музики, актуалізація через зміну її саунду заради наближення її до музичних смаків молоді. Останній аспект найбільш повно проявився в наступному, четвертому фестивалі.

Четвертий фестиваль української ретро-музики імені Богдана Весоловського відбувся у Києві 4 (конкурс) та 5 (гала-концерт) вересня 2019 р. у рамках щорічного міжнародного фестивалю сучасної академічної музики «Київ Музик Фест». Цього разу місцем проведення було обрано Будинок звукозапису Національної радіокомпанії України, а гала-концерт отримав назву «Від Канадського до Українського радіо». Радіо стало символом четвертого фестивалю не випадково, оскільки Б. Весоловський протягом всього свого життя був пов'язаний з радіо – працював радіожурналістом, очолював українську редакцію Канадського радіо, здійснив подорож до УРСР на запрошення Українського радіо.

На відміну від попередніх, фестиваль 2019 р. відзначився більшою стильовою різноплановістю: окрім традиційної ретро-естетики, музика Богдана Весоловського зазвучала у стилі рок і в академічному оркестровому виконанні. Це дало можливість наново подивитися на музику Б. Весоловського, розкрити її потенціал для розвитку сучасної української музичної культури. Академічний напрямок на фестивалі представляла відомі в Україні та за кордоном митці – оперна співачка Вікторія Лук'янець

та композитор Віктор Степурко. Останній зробив низку аранжувань пісень Б. Весоловського, десять з яких було виконано на цьому концерті. Звертання В. Степурка до творів класика українського ретро було пов'язано із співпрацею з канадським хором «Веснівка»: для цього колективу композитор зробив аранжування пісень Б. Весоловського для мішаного хору та джаз-бенду. В. Степурко для концерту «Від Канадського до Українського радіо» переробив свої аранжування, і твори Б. Весоловського було виконано різними колективами, серед яких тріо бандуристок Національної радіокомпанії України, вокальний ансамбль «Благовість» та Академічний оркестр народної і популярної музики Національної радіокомпанії України. Зазначимо, що аранжування В. Степурка творів Б. Весоловського увійшли до постійного концертного репертуару цих, а також інших колективів.

Естрадну музику і фольклорну течію представляла незмінна учасниця фестивалю етно-співачка Іларія, відомий український колектив «Шпилясті кобзарі», а також кавер-гурт «Wszystko», який брав участь у минулому фестивалі. Останній колектив відомий тим, що основу його репертуару становить переважно українська музика – від українського ретро до «Океану Ельзи». Підхід музикантів до української пісні є індивідуальним – від реставрації до творчої переробки й авторського аранжування. Тому кавергурт «Wszystko», який поки що недостатньо відомий українському слухачеві, органічно вписався у загальну атмосферу фестивалю української ретро-музики імені Богдана Весоловського, надавши йому нових фарб. Також відвідувачам концерту організатори запропонували особливий дрес-код, а саме ретро-стиль 1930–1960-х рр., тим самим продовжуючи традиції, закладені на першому фестивалі 2015 р.

Таким чином, фестиваль української ретро-музики імені Богдана Весоловського, історія якого є доволі невеликою, став помітним явищем в українському культурному просторі. Він актуалізував творчість Б. Весоловського для сучасного українського слухача, музика якого до того практично не звучала на українській естраді. Ретро-стиль творів митця став поштовхом для оновлення звукового ландшафту сучасної естради, а також точкою відліку для пошуків сучасних композиторів та виконавців, які звертаються до музичних творів Б. Весоловського, прагнули дати їм більш сучасного звучання.

Творчість композитора є актуальною не лише для професійних виконавців, які охоче включають його пісні до свого репертуару. Пісенні твори Б. Весоловського є невід'ємною складовою навчального процесу в мистецьких вишах, оскільки вони є тим репертуаром, який сприяє формуванню естетичного смаку молодих естрадних виконавців. Твори Б. Весоловського, як в пісні інших видатних піснярів ХХ ст. – Ігоря Шамо, Платона

Майбороди, Володимира Івасюка, Миколи Мозгового та ін. – сьогодні входять в навчальний репертуар спеціалізації «Естрадний спів» в мистецьких освітніх закладах, як Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтва й багатьох інших. Відзначимо, що ще років десять тому і студенти, і більшість викладачів мало знали про творчість короля українського танго. Практика роботи зі студентами у класі сольного співу засвідчила, що знайомство з піснями маестро духовно збагачує сучасну молодь, демонструючи усе багатство та розмаїття української естрадної пісні.

Пісні Б. Весоловського в навчальному процесі можуть використовуватися не лише у класі сольному співу, а й у дисципліні «Вокальний ансамбль». В Національній академії керівних кадрів культури і мистецтв, де викладає композитор В. Степурко, студенти виконують його ансамблеві аранжування пісень Б. Весоловського. Для студентів-вокалістів В. Степурко зробив полегшені варіанти аранжування, і найбільш улюбленими піснями студентської молоді стали твори «Чи знаєш ти?», «Ти і твої чорні очі», «Кладка», «Ніччю», «Волошки», а також найвідоміша композиція Б. Весоловського «Прийде ще час». Хорове та ансамблеве аранжування творів української естрадної класики не тільки дозволило збагатити навчальний репертуар вокалістів з дисципліни «Вокальний ансамбль», а й показати шляхи оновлення концертного репертуару академічних вокальних колективів.

Таким чином, незаслужено забуте ім'я видатного композитора-пісняря Богдана Весоловського сьогодні повертається до українського слухача. Його мелодичні, зворушливі, щирі пісні сьогодні слугують музичним орієнтиром для сучасних естрадних виконавців, які прагнуть розвивати традиції української пісенної творчості.

## Bibliografia

- Весоловський Б., *Прийде ще час: Пісні і танцювальні мелодії*, Львів 2001.
- Весоловський Б., *Усе моє життя: Пісні і танцювальні мелодії*, Львів 2006.
- Весоловський Б., *Я знов тобі: Пісні і танцювальні мелодії*, Львів 2002.
- Зелінський О., *Богдан Весоловський, Рената Богданська та Леонід Яблонський – представники української розважальної музики в Галичині (1930-ті роки)*, „Записки наукового товариства імені Шевченка” [Львів] 2009, т. 258: *Праці музикознавчої секції*, ред. О. Купчинський, s. 369–388.
- Касян Л., *Документальна спадщина Богдана Весоловського в аудіовізуальній колекції ЦДКФФА України ім. Г.С. Пшеничного*, „Архіви України” [Київ] 2015, nr 4, ред. М. Палієнко, s. 136–145.
- Конончук В., *Богдан Весоловський та його світ танкової музики* [w:] *Музикознавчі студії: наук. зб. Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка*, Вип. 9, ред. І. Пілатюк, Львів 2004, s. 20–30.

- Майчик Н., *Вокальна творчість Б. Весоловського та В. Балтаровича в процесі становлення „легких” жанрів вокальної музики* [w:] *Музикознавчі студії інституту мистецтв Волинського національного університету ім. Л. Українки та Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського*, Вип. 3, ред. О. Коменда, Луцьк 2009, s. 165–174.
- Молчко У., *Сторінки життя та творчості композитора і диригента Богдана Весоловського*, „Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка та Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського” [Тернопіль–Київ] 2003, Серія: *Мистецтвознавство*, nr 2(11), ред. О. Смоляк, s. 9–14.
- Осташ І., *Бонді або повернення Богдана Весоловського*, Київ 2013.
- „*Ти танго заспівай мені...*”: *Пісні Богдана Весоловського*, Київ 2015.
- <https://www.facebook.com/pg/RetroMuzFest/>.

## BOHDAN VESOLOVSKY'S OUTPUT IN THE CULTURAL AND ARTISTIC SPHERE OF UKRAINE AT THE BEGINNING OF THE 21ST CENTURY

### Abstract

The article considers the issue of updating the work of the outstanding Ukrainian composer and songwriter Bohdan Vesolovsky (1915–1971) in the contemporary cultural sphere. The name of B. Vesolovsky was not known to the general public twenty years ago, and only since 2000 the composer's works have reappeared, and also become subject matter of the scientific research. The centenary of the composer's birthday is timed to coincide with the release of the composer's biography „Bondi or the Return of Bohdan Vesolovsky” written by Ihor Ostash (2013), as well as the creation of a documentary of the same name based on his motives (2014).

In 2015, in order to popularize the composer's work, a festival of Ukrainian retro music named after Bohdan Vesolovsky was organized, in the framework of which a competition of young performers was held. The festival took place 4 times (2015, Lviv; 2017, Lviv – Poltava; 2018, Odesa; 2019, Kyiv). The geographical expansion of this event and genre-style palette demonstrates the relevance of B. Vesolovsky's songwriting to the contemporary Ukrainian listener. The inclusion of his works in the curriculum for training pop vocalists contributes to the popularization of the composer's artistic heritage, and the processing of his songs for the vocal ensemble has enriched not only the educational, but also the concert repertoire.

**Keywords:** Ukrainian retro music, Bohdan Vesolovsky's vocal output, festival of Ukrainian retro music named after Bohdan Vesolovsky, educational potential of Ukrainian entertainment music



Світлана Заря

Kijowska Miejska Akademia Sztuki Estradowej i Cyrkowej, Ukraina

## ГАЛИЦЬКІ МУЗИЧНІ ТРАДИЦІЇ В СУЧАСНИХ РЕКЛАМНИХ АУДІОВІЗУАЛЬНИХ ТВОРАХ

Галицькі музичні традиції, як національне відображення української культури, нині зустрічаються не тільки в класичних творах, а й в сучасних аудіовізуальних рекламних творах. Українська телевізійна реклама почала активно розвиватись у 90-х роках ХХ ст. Телевізійна реклама – це особливий вид аудіовізуального мистецтва, яке синтезує в собі риси мистецтва та засоби масової комунікації. Формування звукозорового образу здійснюється завдяки технологіям, за допомогою яких відбувається поєднання образотворчих, відео та аудіо інформаційних джерел.

У сучасному українському суспільстві нині триває бурхливий процес повернення до національних культурних цінностей і традицій, відродження національної самосвідомості та гідності. Якщо раніше ми бачили на телевізійних каналах більшість рекламних роликів комерційного характеру та розважального типу, то нині з'являються соціальні рекламні звернення, де пропагується любов та повага до своєї землі й національної історії, формується українська свідомість<sup>1</sup>.

Необхідно також зауважити, що телевізійна реклама є потужним суспільним і культурним механізмом впливу на масову аудиторію. Як культурологічний феномен вона відіграє важливу роль у збереженні національної культури та традицій, закріпленню та відродженню патріотизму суспільства.

Як стверджує Р. Сапенько, створення аудіовізуальної реклами, а саме рекламного ролика – це мистецтво, а для того, щоб „реалізувати всі комунікативні потреби”, рекламний ролик повинен стати явищем, „часто дуже близьким до художності”<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> С. Заря, *Мистецько-видовищна телевізійна реклама в національно-культурному просторі України початку ХХІ ст.*, дис. ... кандидата мистецтв. наук: 26.00.01 [autoreferat rozprawy doktorskiej], Київ 2018, 242 s.

<sup>2</sup> Р. Сапенько, *Реклама як транскультурний феномен*: автореф. дис. ... доктора філософ. наук: 26.00.01 [autoreferat rozprawy doktorskiej], Київ 2008, 28 s.

Рекламні відеоролики мають свою особливу структуру, мету та специфіку технічної реалізації, а також певні закономірності у використанні музики в телевізійному рекламному творі.

А. Лаупер відзначає, що „реklamні акції сучасних компаній давно відійшли від стереотипів – у світі реклами звукові елементи активно вплетені у свідомість, примушують впізнавати бренд, купувати і бути лояльним. Єдиним мистецтвом, яким володіють далеко не всі, досі залишається уміння ефективно включити звуковий імідж у єдину концепцію бренду”<sup>3</sup>.

Музика здатна передавати настрій або створювати його, тому здебільшого у відеореklamі вона спрямована, по-перше, на формування позитивного образу товару, бренду, компанії, а по-друге, на активізацію свідомості. Аудіовізуальну рекламу можна поділити по декількох напрямках: народнопісенна творчість, академічна музика, популярна музика та музична святкова символіка.

Академічна музика тепер доноситься до слухача не тільки зі сцен театрів, концертних залів, філармоній, консерваторії, залів органної музики, а ще з реклами. Виділяючи звуковий супровід рекламних відеороликів, не можливо не зосередити увагу на музичних шедеврах класики. Використання саме академічних музичних творів у рекламних відеороликах, як актуальний спосіб просування товарів за допомогою телевізійного ринку рекламних відеороликів, відділяє такі товари від маси інших, своєю розкішшю та надійністю.

Синтез поєднання класичних творів музичного мистецтва з сучасним відеорядом в телевізійній рекламі, перетворює просту рекламу на справжній витвір мистецтва.

Класична музика використовується як головна складова інформативності матеріалу в галузі масової комунікації телевізійного продукту рекламного мистецтва. Сучасні штрихи класики з’єднуються в ланцюжок подій, представлених глядачеві у вигляді глибини розуміння музичного класичного твору, інтегрованого в чіткі тимчасові рамки рекламного часу.

Серед таких прикладів можна відзначити рекламні відеоролики яких звучить музика з опери „Кармен” – французького композитора Ж. Бізе віртуозно виконана знаменитим оперним співаком Д. Хворостовським (1962–2017) „Арія Тореадора” в рекламі цукерок ТМ „Ferrero Rocher”; в рекламі автомобіля „Audi S3” виконувався, так званий „Турецький марш” – частина з фортепіанної сонати В.А. Моцарта; для лікарського засобу „Аспірін Кардіо” лейтмотивом є знаменита тема з Симфонії g-moll (№ 40) В.А. Моцарта. Уривок з опери Р. Леонкавалло „Паяци” ми чуємо в рекламі

---

<sup>3</sup> А. Лаупер, *Звук: знакомство с брендом*, <http://pandia.ru/text/80/164/5227.php> (3.04.2018).

„Coca-Cola”. Музичним фоном в ролику, який випустила компанія „Nivea”, є шедевр світової класичної музики вальс „На прекрасному блакитному Дунаї” композитора Й. Штрауса та багато інших.

Серед прикладів найвідомішої української музики, яка також зазвучала в сучасній рекламі, можна виділити Гімн України. Музику написав видатний композитор М. Вербицький.

М. Вербицький один з видатних композиторів Галичини. Він навчався у Львівській духовній семінарії (1833–1850) та отримав сан священника. Потім був відправлений на служіння у Покровську церкву, у село Млин на Яворівщині, де саме й там була написана велична музика до тексту П. Чубинського „Ще не вмерла Україна”, яка стала незмінним Гімном України та одним з головних державних символів України. Вперше цю композицію виконав сам М. Вербицький у залі духовної семінарії в місті Перемишлі. У 1939 році ця пісня стала затвердженим гімном Карпатської України. 15 січня 1992 року музичну редакцію Державного Гімну України затвердила Верховна Рада<sup>4</sup>.

Прикладом використання музики Галицького композитора М. Вербицького є телевізійна реклама „ПриватБанку”, лейтмотивом якого став Гімн України, який наспівує маленька дівчинка, яка прийшла з мамою у приміщення банку. Завдяки технології гучного зв'язку з мобільного телефону її спів чують люди різних професій, яких об'єднує мелодія Гімну та сакральні слова „Ще не вмерла України ні слава ні воля”, створені композитором на слова П. Чубинського. У фіналі звучить сучасний слоган: „ПриватБанк – банк для тих хто любить Україну!”.

Не можна не відзначити нового особливого та сучасного звучання нашого Гімну, на державному святі, присвяченому до Дня Незалежності України 2019 року. Нова інтерпретація в сучасній обробці привернула особливу увагу митців. Рекламний відеоролик цього Гімну набрав вже два мільйони переглядів.

Існує думка, що використання відомої музики дає більш високі результати в аспекті кращого запам'ятовування рекламної інформації, тобто швидше згадується і краще ідентифікує товар, адже „відтворити” мелодію легше, ніж переказати відеоряд. Принципи підбору музики до реклами описані в книзі С. Зімена та А. Бротта „Оksamитова революція” де, зокрема, автори зазначають, що „музика має дивовижну здатність майже одразу викликати емоції, спогади і асоціації. Рекламні агентства зазвичай вигадували власну музику до реклами. Але через деякий час вони з'ясували, що

---

<sup>4</sup> Львівський національний університет ім. І. Франко. Державний гімн України, <http://www.mmf.lnu.edu.ua/index.php/istoriia/item/576.html> (5.10.2019).

можна викликати у свідомості споживачів ще більше асоціативних образів, якщо використовувати вже існуючу мелодію”<sup>5</sup>.

Особливе місце в національній рекламі займає народно-пісенна творчість. Наприклад, українську народну лемківську пісню „Ой, верше мій, верше” співають багато естрадних співаків. Так, відома співачка Квітка Цісик (яка, маючи українське коріння, все життя прожила в Америці) багато озвучувала рекламних пісень на американському телебаченні. Її звали Квіткою в Україні, і Кейсі в Америці. Прославилася Квітка Цісик завдяки випущеним у США двом українським альбомам, де і прозвучала пісня „Ой, верше мій, верше”, в сучасній обробці і в дуже високій якості звукозапису та вокального виконання. Цю пісню виконувала й українська співачка, кримчанка, переможець Євробачення 2016 р. – Джамала (Сусана Джамаладінова). У рекламному ролику „Львівське живе” її заспівала українська співачка Іларія (Катерина Прищеп), виконання якої стало вдалим поєднанням фольклору та оригінальної манери виконання і якнайкраще пробуджує в уяві слухача забуті образи минулих часів та створює ілюзію дбайливого збереження давніх рецептур напою – тобто, позитивний образ бренду.

Загалом, серед замовників телевізійної рекламної продукції досить поширеною є практика привертання уваги до бренду шляхом залучення до виконання музики відомих виконавців. Фінансові вкладання замовника у цьому випадку є значними, адже використовується, по-перше, авторська музика, по-друге, послуги відомого виконавця.

Зважаючи на те, що авторська музика (і авторське виконання) у рекламних телевізійних роликах є досить дорогою, частіше за все при створенні, зокрема, рекламного джінглу використовуються римейки (музичні інтерпретації відомих мелодій), ремікси (їх більш сучасне аранжування) та кавер-версії (нове виконання мелодії з використанням елементів оригінальної композиції).

Серед сучасних композиторів Галичини можна відзначити творчість відомого співака та вже й політика С. Вакарчука – Заслуженого артиста України. У 2015 році С. Вакарчук отримав звання почесного громадянина міста Львова та Києва. Оригінальна музика та відомі авторські „хіти”, такі як „Сонце моє”, „Я їду до дому” та „Більше для нас” С. Вакарчука, супроводжують бренди ТМ „Рошен”, „Djuice” та „Оболонь” (перші ж акорди мелодії одразу асоціюються з продуктом цієї компанії).

В рекламному ролику „Оболонь” музичною розв’язкою сюжету стала добре відома пісня С. Вакарчука „Все буде добре”.

---

<sup>5</sup> С. Зимен, А. Бротт, *Бархатная революция в рекламе: учебное пособие*, <http://evartist.narod.ru/text8/57.htm> (17.10.2021).

Власне кажучи, подібне співробітництво є вкрай вигідним і для самих зірок – їм не потрібно витрачати додаткові кошти для ротації своїх музичних творів, скажімо, на музичних каналах. Навіть якщо у ролик у не звучить пісня у виконанні „зірки”, а лише музичний ряд – все одно він асоціюється в уяві аудиторії з образом відомого виконавця, що, у свою чергу, також підсилює ефективність реклами. Варто додати, що відома музика певним чином забезпечує успіх рекламного ролика, адже вже має свою аудиторію, яка неодмінно зверне увагу на рекламу, почувши знайому мелодію.

Серед представників композиторів сучасної Галичини є відомий композитор, співак, шоумен Кузьма Скрябін (Андрій Кузьменко 1968–2015 рр.). Творчість композитора сучасності А. Кузьми звучить і в телевізійній рекламі. Серед прикладів є участь у ролик, в якому він рекламує автомобіль „Lanos”. Музичною підкладкою для ролика було обрано добре відому і улюблену багатьма пісню, яку написав та виконав А. Кузьменко „Старі фотографії”. Її виконання додає теплих і позитивних емоцій після перегляду.

Також серед представників сучасних галицьких композиторів неможливо не відмітити творчий родинний тандем О. Ксенофонтова та Р. Лижичко. Разом з В. Дембрянським, композитором українського походження, який народився в Калуші Івано-Франківської області, але тепер має американське громадянство, написали пісню „Ша-ла-ла”, яку виконала талановита співачка, народна артистка України, переможниця Євробачення 2004 року – Руслана Лижичко (Руслана). Ця пісня стала лейтмотивом телевізійного рекламного ролика ТМ „Моршинська”. Руслана показана в автентичному асоціативному образі: яскрава етнічна ідентифікація в професійній подачі одночасно поєднується із зверненнями до етнічних коренів і справжньої танцювальної свободи; використано дивовижне сплетіння містичних ритуалів і традиційних мотивів, які зберігалися та передавалися на Гуцульщині ще з дохристиянських часів. Автори створили музичне й стилістичне бачення водної стихії, яку підкреслили інструментальними засобами: культові етнічні барабани та сучасні танцювальні біти, закличний поклик трембіт і неймовірна гра труб у гуцульській манері. Слоган „Справжня, природна, карпатська” Руслана промовляє своїм неповторним за тембром і вимовою голосом. Дійсно, сама Руслана, як і „Моршинська”, родом з карпатського краю, тому дуже органічно виглядає в сюжеті. Дивно, як легко їй вдалося наповнити драйвом і енергетикою не лише сам ролик, але і всю знімальну площадку<sup>6</sup> – вважає Дмитро Барсуков, креативний директор агентства Y&R Київ.

---

<sup>6</sup> Секрет від Моршинської, <http://www.adme.ua/netvert/sekret-ot-morshinskoj-y-r-ukraine-87355/> (4.05.2015).

В аудіовізуальних рекламних творах використовували музику відомих галицьких композиторів минулого та сучасного часу і лемківські народні пісні. Можна стверджувати, що галицькі музичні традиції в сучасних рекламних аудіовізуальних творах, з використанням іміджевих музичних образів аудіовізуальної реклами таких як академічна музика, як символ традиційних світових цінностей; традиційна українська пісня, як трансляція форм національно-культурного буття та популярна музика, як презентація сучасного звукового оточення, а також музична святкова символіка, яка об'єднує глобалізований світ та авторські рекламні композиції, як новий вид аудіовізуального міні-твору перетворили рекламні відеозвернення на справжній витвір мистецтва.

## Bibliografia

- Заря С., *Мистецько-видовищна телевізійна реклама в національно-культурному просторі України початку XXI ст.* дис. ... кандидата мистецтв. наук: 26.00.01 [autoreferat rozprawy doktorskiej], Київ 2018, 242 s.
- Сапченко Р., *Реклама як транскультурний феномен: автореф. дис. ... доктора філос. наук: 26.00.01 [autoreferat rozprawy doktorskiej]*, Київ, 2008. 28 s.
- Лаупер А., *Звук: знакомство с брендом*, <http://pandia.ru/text/80/164/5227.php>.
- Львівський національний університет ім. І. Франко. Державний гімн України, <http://www.mmf.lnu.edu.ua/index.php/istoriia/item/576.html>.
- Зимен С., Бротт А., *Бархатная революция в рекламе: учебное пособие*, <http://evartist.narod.ru/text8/57.htm>.
- Секрет від Моршинської*, <http://www.adme.ua/netvert/sekret-ot-morshinskoj-y-g-ukraine-87355/>.

## GALICIAN MUSICAL TRADITIONS IN MODERN ADVERTISING AUDIO-VISUAL WORKS

### Abstract

Galician musical traditions, as a national reflection of Ukrainian culture, are now found not only in classical works but also in modern audiovisual advertising works. Ukrainian television advertising began to develop actively in the 1990s. Today, television advertising is the most popular audiovisual work of our time. Television advertising is a special kind of audiovisual art that synthesizes the features of art and the media.

In today's Ukrainian society, the rapid process of returning to national cultural values and traditions, the revival of national consciousness and dignity is underway. Promotional videos have their own specific structure, purpose and specific technical implementation, as well as certain patterns in the use of music in television advertising. Audiovisual advertising uses music of famous Galician composers of the past and present times and Lemko folk songs. It can be argued that Galician music traditions in modern audiovisual advertising work. Using music images of audiovisual advertising such as academic music, traditional Ukrainian song, popular music, and copyrighted advertising compositions, have definitely transformed video advertising into a true work of art.

**Keywords:** advertising, television advertising, national culture, musical tradition

